

di: 'angewandte

/ecm
educating
curating
managing

/ecm-educating/curating/managing 2018-2020

Master Thesis

***Ausreißen, Zeigen und Organisieren – Art Brut und Strategien
inklusive Ausstellens***

Felix Balzer

Wien, im Jänner 2026

Betreut von Nora Sternfeld und Beatrice Jaschke

Abstract (deutsch)

Ausgehend vom Dreischritt des *Ausreißen*, *Zeigen* und *Organisieren* entwickelt diese Arbeit eine theoretische Haltung gegenüber jener künstlerischen Formation, die seit der Mitte des 20. Jahrhunderts unter dem Begriff *Art Brut* verhandelt wird. Im Zentrum stehen die Fragen nach wiederkehrenden Entwicklungslogiken sowie nach der gegenwärtigen Präsenz und Wirksamkeit dieser Kunstform.

Das *Ausreißen* erweist sich dabei als paradigmatische Geste: Einerseits markiert es eine radikale Bewegung im Sinne avantgardistischer Transgression, andererseits verweist es auf eine bewusste Distanzierung von eben solchen kunsthistorischen Zuschreibungen. *Art Brut* erscheint so in einem (Spiel-)Feld permanenter Aushandlung, in dem Grenzziehungen gegenüber der etablierten Kunst zugleich vorgenommen und unterlaufen werden.

Unter *Zeigen* wird die Ausstellungsgeschichte von *Art Brut* in den Blick genommen, die maßgeblich zu ihrer Konstitution und öffentlichen Sichtbarkeit beigetragen hat. Diese Geschichte ist eng mit den politischen, sozialen und kulturellen Dynamiken des 20. Jahrhunderts verflochten und macht ein heterogenes Feld sichtbar, das sich konsequent einer Homogenisierung entzieht.

Organisieren verweist schließlich auf die Notwendigkeit alternativer Ordnungsformen. Da *Art Brut* überwiegend außerhalb etablierter institutioneller Strukturen entsteht, gründet ihre Praxis auf Formen der Selbstorganisation – jedoch nicht in Isolation, sondern in enger Verschränkung mit sozialer Arbeit und *Care-Arbeit*. Psychiatrische Einrichtungen, Werkstätten und pädagogische Kontexte schaffen jene materiellen und sozialen Bedingungen, unter denen künstlerisches Schaffen überhaupt möglich wird. In der Spannung zwischen Autonomie und Fürsorge behauptet *Art Brut* ihre Eigenständigkeit als zugleich widerständiges und vulnerables Gegenmodell zum etablierten Kunstbetrieb.

Abstract (english)

Drawing on the triadic framework of *breaking away*, *displaying*, and *organizing*, this thesis develops a theoretical position toward the artistic formation that has been discussed under the term *Art Brut* since the mid-twentieth century. Central to the inquiry are questions concerning recurring developmental logics as well as the contemporary presence and efficacy of this art form.

Breaking away emerges as a paradigmatic gesture: on the one hand, it marks a radical act of separation in the sense of avant-garde transgression; on the other, it points to a deliberate distancing from precisely such art-historical attributions. *Art Brut* thus appears as a field of ongoing negotiation in which boundaries vis-à-vis established art are simultaneously drawn and undermined.

Under the heading of *displaying*, the exhibition history of *Art Brut* is examined, a history that has played a decisive role in its constitution and public visibility. Closely intertwined with the political, social, and cultural dynamics of the twentieth century, this history reveals a heterogeneous field that consistently resists homogenization.

Organizing, finally, points to the necessity of alternative modes of order. As *Art Brut* largely emerges outside established institutional frameworks, its practice is grounded in forms of self-organization—yet not in isolation, but in close entanglement with social work and care work. Psychiatric institutions, workshops, and pedagogical contexts create the material and social conditions under which artistic production becomes possible in the first place. Within this tension between autonomy and care, *Art Brut* asserts its distinctiveness as a simultaneously resistant and vulnerable countermodel to the established art world.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
I. Einleitung	7
II. Hauptteil	9
II.I. Ausreißen: Ästhetiken der Autonomie und die Genealogie des Anderen	11
II.I.I. Begriffs(er-)klärungen.....	13
II.I.II. Die Kategorie des <i>Ausreißens</i> als Untersuchungsrahmen	15
II.I.III. Wer sind die Ausreißer? Diskursive Verortung.....	16
II.II. Zeigen: Kuratorische Praxis und die Politik der Sichtbarmachung	17
II.II.I. <i>Insanias Pingens</i> in der Kunsthalle Bern (1963)	18
II.II.II. Der (Im-)perfekte Mensch: Metamorphosen von Normalität und Abweichung (2001).....	21
II.II.III. <i>Encyclopedic Palace</i> (2013).....	23
II.II.IV. <i>Flying High: Künstlerinnen der Art Brut</i> (2019)	25
II.II.V. <i>Outliers and American Vanguard Art</i> (2018)	28
II.II.VII. Fazit	33
II.III. Organisieren: Kollektive Praxen und die Infrastrukturen des Gemeinsamen	35
II.III.I. Das <i>Ausreißen Zeigen</i> : Potenziale und Schwierigkeiten zeitgenössischer Ausstellungen.....	39
II.III.II. Inklusions- und Repräsentationsfragen	41
II.III.III. Potenziale der <i>Art Brut</i> im 21. Jahrhundert.....	44
II.III.IV. Kritik am Kunstmarkt: Weitere Potentiale der <i>Art Brut</i>	47
III. Conclusio	50
Literaturverzeichnis	53

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist aus einem längeren Prozess entstanden, der eng mit praktischen Erfahrungen im Kunst- und Museumsfeld verbunden ist. Besonders prägend waren die Teilnahme an den Jahrestagungen der Deutschsprachigen Gesellschaft für Kunst & Psychopathologie des Ausdrucks e.V., die Konzeption und Organisation der Ausstellung „Das Blaue Land in Kunterbunt“ im Schlossmuseum Murnau sowie die Zusammenarbeit mit Project Art Works im Rahmen der documenta fifteen. Diese Erfahrungen haben Fragen nach künstlerischer Handlungsmacht, institutionellen Barrieren und den Bedingungen kollektiver wie individueller Produktion in den Vordergrund gerückt.

Aus dieser Praxis ergeben sich die zentralen Fragen dieser Arbeit. Anhand verschiedener Fallstudien wird untersucht, unter welchen Bedingungen Kunst entsteht, die oft unter dem Begriff *Art Brut* zusammengefasst wird, und wie sie vermittelt und ausgestellt werden kann. Dabei geht es insbesondere um die Herausforderungen, die entstehen, wenn Strukturen geschaffen werden sollen, die sowohl individuelle künstlerische Impulse als auch kollektive Arbeitsweisen tragen. Die Zusammenarbeit mit neurodiversen Künstler:innen hat dabei deutlich gemacht, wie stark künstlerische Präsenz und Sichtbarkeit von unterstützenden Infrastrukturen, von Assistenz und von kuratorischen Entscheidungen abhängen.

Diese Beobachtungen führen zu einer grundlegenden theoretischen Frage: Unter welchen Bedingungen wird das *Ausgerissene* sichtbar – und wann führt Sichtbarkeit zu neuer Vereinnahmung? Der Begriff *Ausreißen* beschreibt in dieser Arbeit eine Bewegung, die immer zwischen Befreiung und Rahmung wechselt. Entscheidend ist es daher nicht, die *Art Brut* in bestehende kunsthistorische Kategorien einzuordnen, sondern zu verstehen, welche Strukturen ihre Entstehung und Wahrnehmung überhaupt ermöglichen.

Ein besonderer Fokus liegt auf Öffnungsprozessen und Formen der Selbstorganisation, die Künstler:innen den Zugang zu Institutionen ermöglichen, ohne ihre Eigenständigkeit einzuschränken. Die dokumentarische Begleitung solcher Praktiken hat gezeigt, wie notwendig es ist, etablierte Formen des Zeigens, Organisierens und Vermittelns zu hinterfragen. Im Mittelpunkt steht deshalb die Suche nach Modellen, die langfristig tragen: Präsentationsformen, die Prozesse sichtbar machen, Vermittlungsformate, die Dialog ermöglichen, und Netzwerke, die über die Laufzeit einzelner Projekte hinaus bestehen. Vor

allem die Arbeit mit *Project Art Works* hat gezeigt, wie solche Modelle aussehen können und wie sehr sie die Wahrnehmung von Kunst verändern.

Daraus ergibt sich eine erweiterte Sicht auf das Kuratorische. Kuratieren bedeutet in diesem Kontext nicht nur, Werke auszuwählen, sondern auch die Bedingungen ihrer Produktion und ihrer Sichtbarkeit mitzudenken. Die Arbeit versteht sich daher als Beitrag zu einer kritisch-reflexiven Praxis des Ausstellens, die das „Ausreißen“ nicht nur beschreibt, sondern aktiv mitgestaltet. Im Mittelpunkt steht die Frage, wie die besondere Kraft der *Art Brut* erhalten werden kann, auch wenn sie in institutionelle Kontexte eingebettet wird. Es geht um die Möglichkeit einer Kunst, die sich normativen Erwartungen entzieht, ohne marginalisiert zu werden – einer Kunst, die zwischen Zentrum und Rand eigene Räume schafft und neue Formen des gemeinsamen Wahrnehmens eröffnet.

I. Einleitung

Der Begriff des „Ausreißens“ dient dieser Arbeit als analytische so wie auch politische Leitfigur. Er beschreibt Bewegungen, in denen künstlerische Praktiken, Akteur:innen oder Objekte aus bestehenden Ordnungen herausgelöst und in neue Zusammenhänge zusammengeführt werden können. Dabei geht es weder um ein einfaches Narrativ des Bruchs noch um eine romantisierte Vorstellung von Befreiung. Vielmehr macht der Begriff sichtbar, dass jede Verschiebung – jedes Herauslösen und jedes Neuplatzieren – mit Machtverhältnissen verbunden ist. Wer entscheidet darüber, was als außenstehend gilt? Wer benennt, wer integriert, wer rahmt? Und welche Strukturen ermöglichen oder verhindern Teilhabe? Ausgangspunkt dieser Arbeit ist die Annahme, dass künstlerische Produktion, kuratorische Praxis und Vermittlung untrennbar miteinander verbunden sind und ständig in solchen Aushandlungsprozessen stehen (Becker 1982; Bennett 1995).

Die Relevanz dieses Ansatzes ergibt sich nicht allein aus theoretischen Überlegungen, sondern vor allem aus praktischen Erfahrungen im Feld. Ausstellungsprojekte, Workshops, kuratorische Prozesse und die Arbeit in interdisziplinären Teams haben mir immer wieder gezeigt: Sichtbarkeit im Kunstfeld ist kein neutraler Vorgang. Sie entsteht in Situationen, in denen Bedeutungen hergestellt, Rollen verteilt, aber auch bewusst Grenzen gezogen werden. Autor:innen wie Nora Sternfeld (2018), Carmen Mörsch (2012), Irit Rogoff (2008) und Claire Bishop (2012) betonen, dass Vermittlung nicht nachgeordnet ist, sondern Institutionen und Öffentlichkeiten aktiv mitproduziert. Wer spricht, wer beschrieben wird und wer gar nicht vorkommt, sind zentrale Fragen jeder Ausstellungs- und Vermittlungspraxis – und damit auch dieser Arbeit.

Gerade im Feld der *Art Brut* treten diese Fragen besonders deutlich hervor. Die Geschichte dieser Kategorie ist eng mit Momenten des Herausnehmens, Übersetzens und Umbewertens verbunden. Werke wurden aus psychiatrischen Kliniken, privaten Händen oder sozialen Einrichtungen in museale Räume überführt – und damit in neue Bedeutungszusammenhänge gesetzt. Zugleich wurde die Unterscheidung zwischen „Innen“ und „Außen“, „Zentrum“ und „Peripherie“ immer wieder neu produziert. Forschung von Lucienne Peiry (2001; 2006), Colin Rhodes (2000) oder David Maclagan (2009) zeigt deutlich, dass das „Außen“ der *Art Brut* kein „natürlicher Ort“ ist, sondern das Ergebnis institutioneller Entscheidungen und historischer Machtkonstellationen (Foucault 2003; Waldschmidt 2006).

Diese Perspektive eröffnet zugleich die Möglichkeit, Ausreißen als kritische Praxis zu denken: als eine Bewegung, die dominante Ordnungen irritiert und neue Formen der Wahrnehmung, der Produktion und des Lernens ermöglicht. Begriffe wie „Unlearning“ (Rogoff 2008), „Critical Pedagogy“ (Freire 1970) oder „situierete Institutionenkritik“ (Sternfeld 2018) bilden hierfür wichtige theoretische Bezugspunkte. Sie betonen, dass Vermittlung immer auch ein politischer Prozess ist – ein Prozess, in dem hegemoniale Strukturen hinterfragt und alternative Formen des Zusammenwirkens erprobt werden (Marchart 2018).

Vor diesem Hintergrund untersucht die Arbeit die Bedingungen, Mechanismen und Ambivalenzen des Ausreißen im Kontext von *Art Brut*. Dabei geht es um Fragen der Sichtbarkeit: Wie werden marginalisierte künstlerische Positionen sichtbar – und mit welchen Konsequenzen? Welche Formen der Aneignung, Überformung oder Ermächtigung entstehen, wenn Kunst aus ihrem ursprünglichen Umfeld herausgelöst und neu gerahmt wird? Und welche kuratorischen und organisatorischen Praktiken können Räume schaffen, in denen Begegnung, Koproduktion und geteilte Verantwortung möglich werden – jenseits starrer Grenzziehungen zwischen Innen und Außen?

Methodisch verbindet die Arbeit theoretische Ansätze mit ausgewählten Fallstudien. Diese Verbindung erlaubt es, das „Ausreißen“ nicht nur als analytischen Begriff zu fassen, sondern als konkrete, situierte Praxis: als Handlung, die aus bestimmten Bedingungen heraus entsteht und neue Formen des Arbeitens hervorbringen kann (Haraway 1988). Ziel der Arbeit ist es deshalb, die *Dynamiken des Ausreißen* zu untersuchen und sichtbar zu machen, welche Potenziale – aber auch welche Risiken – entstehen, wenn künstlerische Produktionen in neue Kontexte überführt, neu gelesen oder gemeinsam weiterentwickelt werden.

II. Hauptteil

In der Einleitung wurde deutlich, dass „Ausreißen“ keine feststehende Eigenschaft von Kunst ist, sondern eine Bewegung, die durch historische Deutungen und institutionelle Entscheidungen erst hervorgebracht wird. Dieser Abschnitt nimmt nun in konkreten Beispielen in den Blick, wie solche Prozesse im Feld der *Art Brut* wirksam werden. Dabei zeigt sich, dass Fragen von Sichtbarkeit, Anerkennung und ästhetischer Einordnung nie isoliert auftreten, sondern immer miteinander verbunden sind. Sie prägen zugleich, wie Institutionen Wahrnehmung organisieren – oder begrenzen (Hooper-Greenhill 2000). In der museologischen Diskussion wird seit Langem darauf hingewiesen, dass Ausstellungen Orte sind, an denen Wissen hergestellt und Macht verteilt wird; sie formen die Bedingungen, unter denen etwas überhaupt als „Kunst“ erscheint (Bennett 1995).

Ein erster markanter Punkt dieser Entwicklung liegt in Jean Dubuffets Einführung des Begriffs *Art Brut* in den 1940er Jahren (Dubuffet 1949). Seine Texte – allen voran „L’Art brut préféré aux arts culturels“ (1949) – formulierten einen bewussten Gegenpol zu akademischen Traditionen. Doch wie Autor:innen später herausgearbeitet haben, war diese Gegenposition weniger ein tatsächlicher „Außenraum“ als vielmehr das Ergebnis einer Setzung: Dubuffet definierte, was als unberührt, roh oder unabhängig gelten durfte (Thévoz 1995; Peiry 2006). Differenz wurde damit produziert und nicht entdeckt – ein Vorgang, der bis heute das Verhältnis von Zentrum und Rand im Kunstfeld prägt (Bourdieu 1999).

Wie solche Setzungen im Ausstellungsraum wirksam werden, zeigt sich an frühen und späteren Präsentationen. Ausstellungen sind keine neutralen Bühnen; sie erzeugen Zusammenhänge, betonen bestimmte Lesarten und lassen andere verschwinden (O’Doherty 2017). Lucienne Peiry (2001) beschreibt dies als ein wiederkehrendes Muster der Entdeckung: Die Institution tritt als Instanz auf, die bislang Unbeachtetes an die Oberfläche bringt und dabei zugleich dessen Bedeutung festlegt. Begriffe wie „Authentizität“ oder „Unverbildetheit“ werden oft als positive Zuschreibungen präsentiert, wirken jedoch stark normierend, weil sie die Produzent:innen in einen vorgegebenen Rahmen zurückbinden (Fine 2004).

Dass diese Zuschreibungen auch ökonomische Effekte haben, zeigt der Blick auf Messen und spezialisierte Märkte (Graw 2009). Die *Outsider Art Fair* etwa verdeutlicht exemplarisch, wie „Authentizität“ nicht nur ästhetisch, sondern auch als Verkaufsargument funktioniert (Velthuis 2011). Damit entsteht ein Spannungsfeld, in dem Anerkennung und Vereinnahmung

eng beieinanderliegen. Ähnliche Dynamiken lassen sich in Ausstellungsprojekten wie *Parallel Visions* (Barron 1991) beobachten, die zwar eine Öffnung des Kanons anstrebten, aber zugleich exotisierende Muster reproduzierten und damit die bestehenden Grenzziehungen bestätigten.

Vor diesem Hintergrund verfolgen die Fallstudien dieser Arbeit das Ziel, unterschiedliche Situationen des Zeigens nachvollziehbar zu machen. Bereits *Insania Pingens* (Bader, Schmidt, Steck 1961; Cocteau 1961) zeigt, wie schwer sich frühe Präsentationen taten, eine wirkliche Distanz zur medizinischen Rahmung psychiatrischer Kunst einzunehmen. Die Ausstellung balancierte zwischen wissenschaftlicher Dokumentation und ästhetischer Faszination, ohne die damit verbundenen Zuschreibungen zu thematisieren.

Ganz anders arbeitete *Der (Im-)perfekte Mensch* (Waldschmidt 2006; George 2003), das nicht die gezeigten Werke selbst problematisierte, sondern die Vorstellungen von Normalität und Abweichung, die sie hervorbringen.

Mit *Flying High. Künstlerinnen der Art Brut* (Brugger 2019; Hoerschelmann 2019) wurde die Diskussion erneut verschoben: Im Zentrum stand hier die Frage, wie strukturelle Unsichtbarmachung produziert wird – und in welchem Maß geschlechtsspezifische Zuschreibungen die kunsthistorische Rezeption geprägt haben (Butler 1990).

Die Ausstellung *Outliers and American Vanguard Art* (Cooke 2018) ging noch einen Schritt weiter, indem sie nicht nur Werke, sondern die Ausstellungspraxis selbst thematisierte und zeigte, wie vermeintliche Außenseiterpositionen Teil kunsthistorischer Entwicklungen waren, ohne als solche anerkannt zu werden (Storr 2018).

Einen deutlichen Paradigmenwechsel markiert schließlich die Beteiligung von *Project Art Works* an der *documenta fifteen* (2022; Adams 2022). Hier lag der Fokus nicht auf Einzelwerken, sondern auf den sozialen und materiellen Gefügen, die künstlerische Praxis ermöglichen: Unterstützungsnetzwerke, kollektive Prozesse, geteilte Entscheidungen (Beardon 2022). Damit rückten Fragen der Fürsorge und der Organisation von Arbeit in den Mittelpunkt – Aspekte, die in der traditionellen kuratorischen Praxis lange unsichtbar blieben (Tronto 1993; Puig de la Bellacasa 2017). Dieser Ansatz steht in engem Austausch mit Konzepten kritischer Vermittlung, die Institutionen nicht als stabile Gehäuse, sondern als veränderbare Strukturen verstehen (Sternfeld 2018; Mörsch 2012).

II.1. Ausreißen: Ästhetiken der Autonomie und die Genealogie des Anderen

In dieser Arbeit wird „Ausreißen“ nicht als feststehende Eigenschaft künstlerischer Praxis verstanden, sondern als dynamischer Prozess, der sich im Zusammenspiel von ästhetischen Entscheidungen, institutionellen Rahmungen und diskursiven Zuschreibungen entfaltet. Der Begriff verweist auf Situationen, in denen bestehende Ordnungen irritiert und neu zusammengesetzt werden, ohne dabei einfache Bruchnarrative oder Vorstellungen unmittelbarer Befreiung zu reproduzieren.

Aus genealogischer Perspektive (Saar 2020) wird deutlich, dass solche Prozesse nicht punktuell auftreten, sondern in historisch gewachsenen Verschiebungen bestehen, in denen Bedeutungen, Wertungen und Hierarchien immer wieder neu hergestellt werden. Jede Form des Herauslösens geht dabei mit einer erneuten Rahmung einher: Sie eröffnet Handlungsspielräume, stabilisiert jedoch zugleich neue Ordnungsmuster. In diesem Sinne beschreibt „Ausreißen“ weniger einen Akt der Emanzipation als vielmehr eine Umordnung von Relationen, in der Machtverhältnisse nicht aufgehoben, sondern neu verteilt werden (Foucault 2003).

Drei Fragen stehen dabei im Mittelpunkt: Wer handelt im Prozess des Ausreißens? Aus welchen Zusammenhängen wird etwas entfernt, und in welche neuen Kontexte wird es eingebettet? Und welche Spuren hinterlässt dieser Vorgang für die spätere Wahrnehmung und Bewertung? *Ausgerissen* ist somit keine feste Eigenschaft eines Werkes, sondern eine Position, die ihm im Kunstfeld, oftmals in der Vergangenheitsform, zugeschrieben wird (Becker 1982). Diese Position entsteht nie neutral, sondern wird durch institutionelle Entscheidungen, kuratorische Perspektiven und diskursive Rahmungen hergestellt. Wer ein Werk als *ausgerissen* markiert, legt zugleich fest, wie es sichtbar wird und welche Lesarten als legitim gelten (Bennett 1995).

Ein prägnantes Beispiel dafür ist Hans Prinzhorns Tätigkeit an der Heidelberger Psychiatrie. Als er zu Beginn der 1920er Jahre künstlerische Arbeiten von Patient:innen sammelte, sie aus ihrem klinischen Zusammenhang herauslöste und in der Publikation *Bilderei der Geisteskranken* (Prinzhorn 1922) präsentierte, entstand ein früher Moment des institutionellen Ausreißens. Die neue Sichtbarkeit dieser Werke wurde jedoch unter der Annahme hergestellt, dass psychische Krankheit unmittelbar im künstlerischen Ausdruck

ablesbar sei – eine Zuschreibung, die aus heutiger Perspektive als problematisch und reduzierend gilt. Dass dieselben Arbeiten heute in Museen, Sammlungen und internationalen Ausstellungen gezeigt werden, macht deutlich, wie stark sich Bedeutungen durch fortlaufende Akte des De- und Rekontextualisierens verändern (Röske 2015). Lynne Cooke beschreibt diese Bewegungen als wiederkehrende Zyklen, in denen Ausreißen selbst zu einer institutionellen Struktur wird: einmal als Geste der Befreiung verstanden, dann wieder als Mechanismus der Vereinnahmung (Cooke 2018, 11).

Gerade an diesen Entwicklungen zeigt sich die Grundspannung, die mit der Präsentation solcher künstlerischen Positionen verbunden ist. Zwischen pathologisierenden Lesarten – die das Werk vor allem als Ausdruck eines Symptoms betrachten – und ästhetisierendem Voyeurismus – der das vermeintlich Authentische konsumierbar macht – entsteht ein Feld von Deutungen, das bis heute kuratorische, wissenschaftliche und vermittlungspraktische Entscheidungen beeinflusst (Cardinal 1972; Peiry 2006). Die Kategorie des Ausreißen ermöglicht es, diese Spannungen nicht nur zu benennen, sondern ihre historischen und institutionellen Bedingungen sichtbar zu machen. Sie verweist darauf, dass Zuschreibungen von Normalität und Differenz nicht naturgegeben sind, sondern immer in Beziehung zu jenen Strukturen stehen, die Kunst hervorbringen, ordnen und zeigen (Waldschmidt 2006).

II.1.1. Begriffs(er-)klärungen

Die Begriffe *Art Brut*, *Outsider Art* und *Outlier* bilden kein geschlossenes oder eindeutig abgrenzbares begriffliches System. Vielmehr handelt es sich um ein historisch gewachsenes und diskursiv umkämpftes Feld, dessen Grenzen sich kontinuierlich verschieben¹. Roger Cardinal beschrieb dieses Terrain bereits früh als einen „Kontinent, dessen Küstenlinie sich ständig verändert“ (Cardinal 1972, 18). Die damit verbundene begriffliche Unschärfe ist kein analytisches Defizit, sondern verweist auf jene historischen Aushandlungsprozesse, in denen diese Kategorien überhaupt erst hervorgebracht wurden (Maclagan 2009).

Vor diesem Hintergrund wird *Art Brut* in der vorliegenden Arbeit als diskursiver Begriff verwendet. Er bezeichnet keine ontologisch stabile oder essenzielle Kunstform, sondern eine Zuschreibung, die im Zusammenspiel von künstlerischer Praxis, institutionellen Entscheidungen und theoretischen Rahmungen entsteht. *Art Brut* verweist damit nicht auf ein außerhalb kultureller Vermittlung existierendes Phänomen, sondern auf eine spezifische Position innerhalb des Kunstfeldes, die fortlaufend hergestellt, verschoben und neu bewertet wird. Jean Dubuffets Ideal einer von kultureller Prägung unberührten Kunst, formuliert in *L'Art Brut préféré aux arts culturels* (Dubuffet 1949), war von Beginn an sowohl programmatisch als auch strategisch angelegt. In der konkreten Praxis seiner Sammlungstätigkeit ließ sich dieser Anspruch jedoch nie vollständig einlösen, da auch *Art Brut* stets durch Auswahlprozesse, Kontextualisierungen und institutionelle Rahmungen vermittelt ist (Thévoz 1995; Peiry 2001). Die diskursive Schreibweise von *Art Brut* dient in dieser Arbeit dazu, diese Herstellungsprozesse sichtbar zu halten. Sie markiert den Begriff als historisch kontingente Kategorie und verhindert seine Naturalisation als scheinbar gegebene oder „reine“ Kunstform. *Art Brut* erscheint hier nicht als Beschreibung eines vorgängigen Phänomens, sondern als Resultat spezifischer Machtverhältnisse, institutioneller Filter und kuratorischer Narrationen, durch die bestimmte künstlerische Praktiken sichtbar gemacht, andere hingegen ausgeschlossen oder marginalisiert werden (Mundy 2013).

¹ Die Begriffe *Art Brut*, *Outsider Art* und *Outlier* werden in dieser Arbeit diskursiv verwendet und daher kursiv gesetzt. Die Schreibweise ohne Anführungszeichen signalisiert, dass es sich um historisch situierte, institutionell hergestellte Kategorien handelt und nicht um essenzielle oder ontologisch stabile Zuschreibungen.

Historisch entstand der Begriff *Art Brut* in den 1940er Jahren im Umfeld Jean Dubuffets und der *Compagnie de l'Art Brut*. Bereits früh traten dabei innere Spannungen zutage, etwa in den Auseinandersetzungen mit André Breton oder später mit Harald Szeemann. Diese Konflikte verdeutlichen, dass das Konzept von Beginn an zwischen anti-institutionellem Anspruch und musealer Aneignung oszillierte. Szeemann beschrieb diese Dynamik prägnant als eine „Institutionalisierung des Anti-Institutionellen“ (Szeemann 1970, 23; vgl. Szeemann 2006). Im angelsächsischen Raum etablierte sich in den 1970er Jahren der Begriff *Outsider Art* als Übersetzung und zugleich als Erweiterung dieses Ansatzes. Er rückte stärker die soziale Randständigkeit der Produzent:innen in den Vordergrund und ist eng mit Marktmechanismen sowie spezifischen Formen der Wertzuschreibung verbunden (Maizels 1996; Rhodes 2000; Graw 2009).

Der jüngere Begriff *Outlier*, der insbesondere durch Lynne Cooke geprägt wurde, eröffnet demgegenüber eine weniger essentialisierende Perspektive. Als statistische Metapher verweist er auf Abweichungen innerhalb eines Feldes, ohne diese automatisch mit Pathologie, Authentizitätsmythen oder sozialer Marginalisierung zu verknüpfen. Cooke nutzt den Begriff, um die fluide Grenze zwischen kanonisierten und autodidaktischen Positionen neu zu vermessen und deren wechselseitige Verflechtungen sichtbar zu machen (Cooke 2018, 27).

Die begriffliche Entwicklung von *Art Brut* über *Outsider Art* hin zu *Outlier* markiert insgesamt eine Verschiebung hin zu einer genealogischen Perspektive. In diesem Verständnis bezeichnen Begriffe keine essenziellen Eigenschaften, sondern sind – im Sinne Saars – Resultate historischer Kräfteverhältnisse und strategischer Positionierungen (Saar 2020, 89). Die Kategorien dieses Feldes sind somit selbst Teil jener Machtkonstellationen, die sie zu beschreiben vorgeben. Ihre Analyse ist daher nicht bloß terminologische Klärung, sondern ein zentraler Bestandteil der kritischen Auseinandersetzung mit den Bedingungen von Sichtbarkeit, Bewertung und Zugehörigkeit im Kunstfeld.

II.I.II. Die Kategorie des *Ausreißens* als Untersuchungsrahmen

Die Kategorie des *Ausreißens* dient in dieser Arbeit als Untersuchungsrahmen, um die Mechanismen der Sichtbarmachung, Bewertung und Kanonisierung im Umfeld der *Art Brut* zu analysieren. In Anlehnung an Carol Poores Überlegungen richtet sich der Blick dabei weniger auf die Werke selbst als auf die Akteur:innen, Infrastrukturen und institutionellen Logiken, die diese Werke überhaupt erst positionieren (Poore 2007). *Ausreißer:innen* beschreibt hier nicht nur eine ästhetische Bewegung, sondern auch soziale und politische-geartete Praktiken: Prozesse, in denen entschieden wird, wer gesehen wird, wer sprechen kann und welche Formen von Wissen und Ausdruck als legitim gelten (Ahmed 2012).

Positionen, die als *ausreißerisch* markiert werden, bewegen sich dabei in einem Spannungsfeld zwischen Anerkennung und Marginalisierung. Auch wenn sie heute häufiger in Museen und Ausstellungen präsent sind, bleibt ihre kunsthistorische Einordnung oft unsicher. Das liegt unter anderem daran, dass die Kriterien, nach denen Zugehörigkeit, Qualität oder Relevanz bewertet werden, aus kunsthistorischen Traditionen stammen, die bestimmte Ausdrucksformen privilegieren und andere ausblenden (Bourdieu 1999). *Ausreißer:innen* macht solche Ausschlussmechanismen sichtbar und zeigt, wie stark sie in institutionelle Routinen eingeschrieben sind.

Die Disability Studies haben in den letzten Jahrzehnten entscheidend dazu beigetragen, diese Strukturen neu zu denken. Mit der Verschiebung vom medizinischen Defizitmodell hin zu einem sozialen und kulturellen Verständnis von Behinderung rückten die Barrieren ins Zentrum, die die Teilhabe von Künstler:innen erschweren (Waldschmidt 2017; Garland-Thomson 2009). Rechtliche Entwicklungen – etwa der *Americans with Disabilities Act* (Charlton 2000) von 1990 – schufen neue Zugänge zu Bildung, Kultur und Öffentlichkeit. Diese Veränderungen wirken langfristig auch auf das Kunstfeld: Viele Künstler:innen, deren Werke früher ausschließlich in klinischen oder ethnologisierenden Kontexten gesammelt wurden, treten heute selbstbestimmt, sichtbar und professionell auf. Dadurch stellt sich die Frage, wie tradierte Bewertungslogiken unter diesen Bedingungen neu gedacht werden müssen (Siebers 2010; Davidson 2008).

In dieser Perspektive beschreibt *Ausreißer:innen* keinen einzelnen Akt des Herauslöses, sondern einen fortlaufenden Prozess der Verschiebung. Er macht deutlich, wie ästhetische, soziale und

politische Kräfte das Feld formen – und wie sie gleichzeitig neue Möglichkeiten von Sichtbarkeit, Autonomie und Teilhabe eröffnen. *Ausreißer* ist damit nicht nur analytische Kategorie, sondern eine Methode, um zu verstehen, wie sich künstlerische Positionen innerhalb sozialer und institutioneller Machtverhältnisse bewegen und welche Räume des Handelns daraus entstehen können.

II.I.III. Wer sind die Ausreißer? Diskursive Verortung

Die Frage, wer oder was als „Ausreißer“ gilt, ist kein neutrales Urteil, sondern immer das Ergebnis historischer, institutioneller und kuratorischer Prozesse (Becker 1982). Genau hier setzen viele Debatten um die Position der „Art Brut“ im Kunstfeld an. Die Ausstellung „Parallel Visions“ (Barron 1991) schlug zwar vor, autodidaktische oder marginalisierte Künstler:innen als gleichwertige Stimmen der Moderne zu begreifen, doch wie Maizels (1996) und Rhodes (2000) betonen, blieb diese Gleichstellung meist unvollständig. Oft wurden solche Positionen weiterhin als „andere Welten“ markiert – ästhetisch interessant, aber nicht wirklich in die narrative Struktur der Moderne integriert (Weiss 1992).

In genealogischer Perspektive wird deutlich, dass „Ausreißer“-Positionen nicht einfach entdeckt werden. Sie entstehen im Zusammenspiel von Sammlungspolitiken, kuratorischer Rahmung, kunsthistorischen Erzählungen und auch ökonomischen Interessen (Graw 2009). Jacques Rancière beschreibt Sichtbarkeit als „Neuordnung des Sinnlichen“ (Rancière 2004, 21): Wer sichtbar wird – und auf welche Weise –, entscheidet darüber, wer an einer ästhetischen und politischen Ordnung teilnehmen kann. Ein „Ausreißer“ ist damit keine Eigenschaft eines Werkes oder einer Person, sondern eine Position, die innerhalb solcher Ordnungen hergestellt wird.

Ein frühes Beispiel für diese Dynamiken ist die Publikation *Insania Pingens* (Bader, Schmidt, Steck 1961) und die gleichnamige Ausstellung von 1963 in der Kunsthalle Bern. Georg Schmidt argumentierte dort, dass die „Ver-rücktheiten“ der Zeit nicht nur in psychiatrischen Kontexten, sondern ebenso in den Ateliers der Moderne sichtbar seien (Schmidt in Bader, Schmidt, Steck 1961). Damit verschob er den Fokus von einer pathologisierenden Perspektive hin zu einer zeitdiagnostischen Lesart. Harald Szeemann entwickelte diesen Ansatz weiter: Für

ihn war künstlerische Produktion Teil gesellschaftlicher Prozesse, nicht das „Außen“ der Kultur (Szeemann 2007). Diese Haltung stellte die klassischen Grenzziehungen zwischen Zentrum und Rand grundsätzlich infrage.

Vor diesem Hintergrund wird der Begriff des *Ausreißens* zu einem Werkzeug, um die Produktion solcher Grenzen sichtbar zu machen – und um zu verstehen, wie sie stabilisiert werden. Gleichzeitig ermöglicht er, alternative kuratorische Modelle zu denken, die nicht auf Distanzierung und Zuschreibung beruhen, sondern auf Teilhabe, Zusammenarbeit und Fürsorge. Autor:innen wie María Puig de la Bellacasa (2017) und Claire Bishop (2012) zeigen, dass solche Formen des Kuratierens nicht nur politische, sondern auch ästhetische Konsequenzen haben und neue institutionelle Praktiken eröffnen (Simon 2016).

Auch die Begriffe *Art Brut*, *Outsider Art* und *Outlier* sind in diesem Zusammenhang nicht als feste Kategorien zu verstehen. Sie sind das Ergebnis historischer Auseinandersetzungen und markieren unterschiedliche Versuche, Autonomie, Sichtbarkeit und Zugehörigkeit zu verhandeln. Eine genealogische Betrachtung zeigt, dass sie nur relational funktionieren – also im Verhältnis zu den Strukturen, die sie hervorbringen (Saar 2020). *Ausreißen* beschreibt daher immer auch eine Positionierung: eine Bewegung innerhalb eines Machtgefüges, die sichtbar macht und verschiebt.

II.II. *Zeigen*: Kuratorische Praxis und die Politik der Sichtbarmachung

Nach der theoretischen Klärung des Begriffs des *Ausreißens* richtet sich der Blick nun auf die Frage, wie das *Ausgerissene* im Ausstellungsraum sichtbar wird – und welche Spannungen sich daraus ergeben. Kuratorisches *Zeigen* ist dabei nie ein neutraler Vorgang (Mörsch 2012; Smith 2012). Es bewegt sich immer zwischen der Öffnung von Räumen, in denen neue Perspektiven sichtbar werden können, und der Gefahr, diese Perspektiven gleichzeitig durch institutionelle Rahmungen zu begrenzen oder zu vereinnahmen (O’Doherty 2017).

Die leitende Frage dieses Abschnitts lautet daher: Unter welchen Bedingungen – und mit welchen Konsequenzen – wird das *Ausgerissene* sichtbar? Sichtbarmachung bedeutet im Ausstellungskontext immer auch, Bedeutungen zu setzen und Ordnungen zu stabilisieren oder zu irritieren. Rancière (2004) beschreibt solche Vorgänge als Prozesse, in denen entschieden

wird, wer wahrnehmbar wird und wer nicht – und damit auch, welche Formen der Teilhabe möglich sind. Die in diesem Kapitel behandelten Ausstellungen – *Insania Pingens* (Bader, Schmidt, Steck 1961), *Der (Im-)perfekte Mensch* (Waldschmidt 2006), *Outliers and American Vanguard Art* (Cooke 2018), *Flying High* (Brugger 2019) sowie die Praxis von Project Art Works auf der *documenta fifteen* (*documenta fifteen 2022*) – zeigen, wie unterschiedlich kuratorische Strategien auf Fragen von Repräsentation, Kontextualisierung und Teilhabe reagieren. Manche dieser Projekte heben die formale und ästhetische Eigenständigkeit der Arbeiten hervor, andere richten den Fokus auf gesellschaftliche Rahmenbedingungen, wieder andere stellen die organisatorischen und infrastrukturellen Voraussetzungen künstlerischer Produktion ins Zentrum (Bishop 2012).

Im Folgenden wird insbesondere *Insania Pingens* näher betrachtet. Dieses Beispiel ist für die vorliegende Arbeit zentral, weil sich an ihm früh und deutlich zeigen lässt, wie ambivalent das Zeigen des *Ausgerissenen* historisch angelegt ist. Einerseits ging es darum, die Werke aus einer rein pathologisierenden Lesart herauszulösen und ästhetisch aufzuwerten; gleichzeitig blieben viele der Zuschreibungen bestehen, die die Produzent:innen weiterhin als „Andere“ positionierten. Genau an dieser Spannung zeigt sich, wie kuratorische Praxis funktioniert.

II.II.I. *Insania Pingens* in der Kunsthalle Bern (1963)

Die Geschichte von *Insania Pingens* – bestehend aus der 1961 erschienenen Publikation und der 1963 von Harald Szeemann kuratierten Ausstellung in der Kunsthalle Bern – gilt als eines der prägenden Beispiele dafür, wie künstlerische Arbeiten aus psychiatrischen Kontexten in das kunstinstitutionelle Feld überführt wurden. Das Projekt zeigt exemplarisch, wie Pathologisierung, ästhetische Aufwertung und kuratorische Bedeutungsproduktion ineinandergreifen. Zahlreiche Autor:innen verweisen bis heute auf *Insania Pingens* als Referenzpunkt der europäischen Rezeption von *Art Brut* (Peiry 2001; Thévoz 1995; Baumann 2020). Gleichzeitig verweisen Publikation und Ausstellung auf zwei unterschiedliche Modi des Zeigens, die jedoch beide mit denselben epistemischen Spannungen arbeiten: einerseits Distanzierung von medizinischer Lesart, andererseits ihre subtile Reproduktion (Foucault 2003).

Ausgangspunkt war die 1961 im Verlag des Schweizer Pharmaunternehmens CIBA erschienene Publikation *Insania Pingens* (Bader, Schmidt, Steck 1961). Die Herausgeber Alfred Bader, Georg Schmidt und Hans Steck banden die Arbeiten von Patient:innen in einen Diskurs ein, der ästhetische Bewunderung und psychiatrische Klassifikation miteinander verknüpfte. Schmidt sprach den Werken eine „unmittelbare Expressivität“ zu (Schmidt in Bader, Schmidt, Steck 1961, 45), griff damit jedoch auf eine Lesart zurück, die psychische Erkrankung als Quelle authentischer Kreativität imaginiert – ein Narrativ, das Thévoz (1995) und Rhodes (2000) später treffend als „ästhetisierte Psychopathologie“ kritisierten. Diagnosen und Fallgeschichten wurden nicht als Kontextualisierung, sondern als zentrale Interpretationsfolie eingesetzt (Poore 2007). Die Abhängigkeit ästhetischer Wertschätzung von pathologisierenden Zuschreibungen blieb damit bestehen.

Szeemanns Ausstellung von 1963 in der Kunsthalle Bern setzte diese Ambivalenz im musealen Raum fort. Sein Versuch, die Werke im White Cube in einen Dialog mit der Moderne zu stellen, kann als frühe Form einer kuratorischen Befreiungsgeste gelesen werden (Szeemann 1970). Zugleich übernahm der Katalog zentrale Passagen der Publikation unverändert, einschließlich diagnostischer Rahmungen. Dadurch reproduzierte die Ausstellung jene biografisierenden und medizinischen Lesarten, die sie eigentlich zu überwinden schien (Peiry 2001). Besonders sichtbar wurde dies in der Präsentation der Arbeiten von Karl Brendel, deren formale Qualitäten hervorgehoben wurden, während seine Patient:innenbiografie weiterhin als Interpretationsschlüssel präsent blieb – ein Erbe prinzhornscher Argumentationen (Prinzhorn 1922).

Vor diesem Hintergrund ist es hilfreich, die historische Positionierung von *Insania Pingens* im Lichte der NS-Kunstpoltik zu betrachten. Der Begriff „Entartete Kunst“² (Barron 1991)

² Der Begriff „Entartete Kunst“ wurde während des Nationalsozialismus zu einem zentralen Instrument der kulturpolitischen Repression. Er diente nicht nur der ästhetischen Abwertung moderner Kunst, sondern erfüllte eine konkrete Gewaltfunktion: Künstlerinnen und Künstler wurden öffentlich diffamiert, ihre Werke konfisziert, zerstört oder ins Ausland verkauft, und ganze Kunstströmungen wurden als „volksfremd“ und „degeneriert“ stigmatisiert. Die Ausstellung „Entartete Kunst“ von 1937 inszenierte diesen politischen Ausschluss ästhetisch

fungierte im Nationalsozialismus als zentrales Instrument kultureller Repression: Er diente der Diffamierung, Konfiszierung und Vernichtung moderner Kunst. Die Ausstellung „Entartete Kunst“ von 1937 war ein Akt symbolischer wie materieller Gewalt, der moderne künstlerische Ausdrucksformen biologisch-rassistisch abwertete. Nora Sternfeld hat darauf hingewiesen, dass die rhetorische Inszenierung dieser Ausstellung – insbesondere der Appell „Seht euch das an. Urteilt selbst“ – eine perfide Umkehrung demokratischer Urteilskraft darstellt: eine vermeintliche Öffnung, die nur dazu dient, antisemitische und rassistische Ideologie als „Augenschein“ zu naturalisieren (Sternfeld 2018). Diese Beobachtung ist für *Insania Pingens* insofern relevant, als die Nachkriegsmoderne – auch in der Schweiz – oft versuchte, sich in Distanz zur NS-Diffamierung von Moderne zu positionieren, dabei jedoch neue Ausschlüsse produzierte. Die Rehabilitation der „verfemten“ Kunst blieb häufig selektiv: Sie konzentrierte sich auf nichtjüdische, männliche, westliche Positionen, während die ästhetische Rahmung psychisch erkrankter Künstler:innen weiterhin an eine Rhetorik der Abweichung gebunden blieb.

In diesem Spannungsfeld erscheint *Insania Pingens* als ambivalente Geste. Zwar löste die Ausstellung die Werke aus dem klinischen Kontext heraus und ermöglichte ihnen erstmals eine breite museale Sichtbarkeit; zugleich überführte sie sie in ein neues diskursives System, das weiterhin normative Vorstellungen von Krankheit, Abweichung und Authentizität stabilisierte (Fine 2004). Aus genealogischer Perspektive zeigt sich hier die Struktur des *Ausreißens* besonders deutlich: Das Herauslösen aus bestehenden Ordnungen erzeugt nicht zwangsläufig Befreiung, sondern kann – wie Szeemanns Ausstellung zeigt – auch neue Bindungen schaffen (Saar 2020). Damit wurde *Insania Pingens* zum Ausgangspunkt jener Debatten, die bis heute das Feld der *Art Brut* prägen: Wie kann gezeigt werden, ohne zu pathologisieren? Wie kann Kontext sichtbar bleiben, ohne Biografien zu determinieren? Und welche Verantwortung trägt kuratorische Praxis gegenüber jenen, deren Werke immer wieder herausgerissen – und zugleich neu verortet – werden?

und institutionell – sie war nicht bloß eine propagandistische Schau, sondern ein Akt symbolischer und materieller Vernichtung kultureller Ausdrucksformen, die dem NS-Ideal widersprachen. (Barron, 1991)

II.II.II. Der (Im-)perfekte Mensch: Metamorphosen von Normalität und Abweichung (2001)

Während *Insania Pingens* Anfang der 1960er Jahre noch darum rang, künstlerische Arbeiten aus psychiatrischen Kontexten überhaupt im Kunstfeld sichtbar zu machen, veränderte sich der kuratorische Zugriff mit der Ausstellung *Der (im-)perfekte Mensch: Metamorphosen von Normalität und Abweichung* (Deutsches Hygiene-Museum Dresden, 2001) grundlegend. Die Schau markiert einen deutlichen Paradigmenwechsel: Nicht mehr das vermeintlich Abweichende stand im Zentrum, sondern die Frage, wie Normen entstehen – und welche sozialen, politischen und technologischen Kräfte an ihrer Herstellung beteiligt sind (Waldschmidt 2006). Sichtbarkeit verlagerte sich damit vom „Objekt“ des Ausgerissenen hin zu den Strukturen, die Ausreißprozesse notwendig machen und stabilisieren (Foucault 2003). Die Kurator:innen – darunter Karin Harrasser, Anne Waldschmidt und Uta George – formulierten ein „Recht auf Imperfektion“ als programmatischen Ausgangspunkt (Zirden 2003). Im Katalog heißt es, die Ausstellung solle ein „Ort grundlegender gesellschaftlicher Selbstverständigung“ sein (Harrasser et al. 2001, 15). Diese Haltung verankert das Projekt im theoretischen Feld der 1990er Jahre, in dem sich kritische Analysen von Normalität, Körperpolitiken und Biopolitik etablierten (Waldschmidt 1999; Mitchell/Snyder 2000). Die Ausstellung verlagerte den Fokus folglich weg vom abweichenden Körper und machte die Norm selbst sichtbar – als historisch, diskursiv und technologisch produziertes Konstrukt. Harrasser beschreibt Normen treffend als durch „wissenschaftliche Paradigmen und technologische Apparate aktiv produziert“ (Harrasser 2001, 87).

Kuratorisch wurde diese Perspektive durch eine bewusst heterogene Zusammenstellung von über 600 Exponaten umgesetzt: wissenschaftliche Diagramme, medizinische Apparaturen, künstlerische Arbeiten, Modefotografien, Filmausschnitte und biografisches Material. Diese Montage folgte keiner linearen Erzählung; sie fungierte vielmehr als analytisches Werkzeug, das die vermeintliche Natürlichkeit des „normalen“ Körpers konsequent dekonstruierte (Belting 2001). Normierung wurde so als Prozess erfahrbar – sichtbar als ein Gefüge aus politischer, technologischer und kultureller Produktion.

Besonders innovativ war die konsequente Einbindung behinderter Menschen als aktiv Sprechende. Interviews, Hörstationen und partizipative Module machten Perspektiven

zugänglich, die in musealen wie medizinischen Kontexten systematisch marginalisiert sind. Waldschmidt spricht in diesem Zusammenhang davon, dass „die gemachten Subjekte zurückschauen“ (Waldschmidt 2001, 203). Diese Struktur orientierte sich explizit am Grundsatz der internationalen Behindertenbewegung „Nothing About Us Without Us“ (Charlton 2000) und verlieh der Ausstellung eine politische Dimension, die weit über Repräsentation hinausging.

Gleichzeitig setzte sich das Deutsche Hygiene Museum Dresden (DHMD) mit seiner eigenen institutionellen Geschichte auseinander. Als zentraler Ort der normierenden Körperpolitiken des 20. Jahrhunderts erhielt die Revision dieser Geschichte besondere Schärfe. Petra Lutz (2005) hebt hervor, dass *Der (im-)perfekte Mensch* erstmals einen institutionellen Rahmen schuf, in dem marginalisierte Körper nicht nur gezeigt, sondern aktiv an Bedeutungsproduktion beteiligt waren. Die Selbstbefragung der Institution war damit kein Nebenaspekt, sondern zentraler Bestandteil des Projekts.

Der große Publikumserfolg – über 170.000 Besucher:innen – wurde im Nachhinein kritisch reflektiert. George (2003, 115) weist darauf hin, dass Sichtbarkeit allein keine politische Veränderung garantiert und dass die transformatorischen Potenziale des Projekts „in den strukturellen Grenzen des Museums“ eingeschlossen blieben. Damit knüpft die Ausstellung an zentrale Einsichten der kritischen Museumstheorie an: Politische Verschiebungen entstehen weniger durch Bilder als durch die institutionellen Bedingungen, unter denen Museen operieren (Bennett 1995; Hooper-Greenhill 2000).

In genealogischer Perspektive markiert *Der (im-)perfekte Mensch* daher einen entscheidenden Wendepunkt. Die Ausstellung versuchte nicht, das *Ausgerissene* ästhetisch aufzuwerten, sondern problematisierte die Normen, die dieses *Ausreißen* erst notwendig machen: biopolitische Kontrollregime, gesellschaftliche Erwartungen und institutionelle Logiken des Normalen. *Ausreißen* wurde damit neu gerahmt – nicht als Bewegung des Anderen, sondern als analytische Verschiebung, die die Norm selbst zum Gegenstand macht (Waldschmidt 2017).

Diese Perspektive beeinflusste zahlreiche spätere Projekte – etwa *Projekt Migration* (Köln 2006) oder *Touchdown* (Bonn 2016). Gemeinsam ist ihnen eine Verschiebung weg vom *Zeigen* marginalisierter Körper hin zur Analyse der Strukturen, die Marginalisierung hervorbringen. *Der (im-)perfekte Mensch* zeigt daher, dass zeitgenössisches *Zeigen* nicht darin

besteht, abweichende Körper auszustellen, sondern die Machtverhältnisse sichtbar zu machen, die definieren, was als abweichend gilt. Die Ausstellung war nicht zuletzt ein institutioneller Eingriff in die gesellschaftliche Produktion von Normalität, Pathologie und Zugehörigkeit – und damit ein zentraler Bezugspunkt für kuratorische Praxen, die Prozesse des *Ausreißens* nicht nur dokumentieren, sondern kritisch reflektieren.

II.II.III. Encyclopedic Palace (2013)

Mit *Il Palazzo Enciclopedico (The Encyclopedic Palace)* (Gioni 2013), der Hauptausstellung der 55. Biennale von Venedig (2013), schuf Massimiliano Gioni eines der einflussreichsten kuratorischen Experimente der letzten Jahrzehnte. Der Titel verweist auf den utopischen Entwurf des italo-amerikanischen Möbeltischlers Marino Auriti, der Mitte der 1950er Jahre ein gigantisches Museum konzipierte, das „das gesamte Wissen der Menschheit“ erfassen sollte. Gioni nutzte diesen Entwurf jedoch nicht als nostalgische Reverenz an einen Außenseitergenius, sondern als Leitmetapher für ein kuratorisches Modell, das die Biennale selbst in eine begehbare Enzyklopädie verwandelte. Er sprach von einer „Anthropologie der Imagination“ und betonte damit die gemeinsame, zutiefst menschliche Grundlage unterschiedlichster Bildproduktionen – unabhängig von Bildung, Herkunft oder sozialer Position (Gioni 2013).

Kuratorisch war dieser Ansatz insofern radikal, als Gioni bewusst die etablierten Wertordnungen des Kunstsystems unterlief. Zeitgenössische Kunst, historische Objekte, wissenschaftliche Modelle, spirituelle Diagramme, Archivmaterial und zahlreiche Positionen der *Art Brut* wurden ohne hierarchische Abstufungen nebeneinandergestellt (Smith 2012). Dadurch entwertete die Ausstellung jene Trennlinien, die das Feld traditionell strukturierten – zwischen professioneller, autodidaktischer oder psychiatrisch gerahmter Produktion (Cooke 2018). Werke von Morton Bartlett erschienen neben Installationen von Bruce Nauman; Hilma af Klints Diagramme wurden mit wissenschaftlichen Visualisierungen verknüpft; die keramischen Wesen Shinichi Sawadas standen in unmittelbarer Nähe zu Cindy Shermans Fotografien. Auch die Architekturmodelle von Peter Fritz oder die tranceartigen Zeichnungen

Anna Zemánková wurden nicht als Außenseiterpositionen markiert, sondern als Ausdruck einer gemeinsamen visuellen Imagination präsentiert.

Auf diese Weise erzeugte die Ausstellung einen dichten, antihierarchischen Kosmos, der es erlaubte, professionalisierte und autodidaktische Praktiken auf einer Ebene wahrzunehmen. Lucienne Peiry sprach von einer „Demokratisierung der Bilder“ (Peiry 2013), während Adrian Searle hervorhob, Gioni öffne den Horizont des Kunstsystems durch eine seltene Form universaler Visionskraft (Searle 2013). Der erweiterte Kunstbegriff, den bereits Dubuffet (1949) oder Cardinal (1972) vorgeschlagen hatten, wurde hier in eine globale kuratorische Praxis übersetzt – jedoch ohne deren kritische, genealogische Dimension vollständig mitzunehmen.

Gerade diese universalistische Geste führte zu einer grundlegenden Ambivalenz, die für die Rezeption von *Art Brut* bis heute relevant ist. Die Gleichstellung aller Positionen wirkte zwar befreiend, aber sie ging zugleich mit einer Dehistorisierung einher. Die sozialen, biografischen und institutionellen Bedingungen, die Werke von *Sawada*, *Bartlett*, *Fritz* oder *Zemánková* geprägt hatten, wurden weitgehend unsichtbar. In der Ästhetik der Enzyklopädie verloren die Arbeiten ihre Verbindung zu Kontexten wie psychiatrischer Isolation, struktureller Marginalisierung oder materieller Prekarität. Was bei *Insania Pingens* noch als problematische Pathologisierung sichtbar war, schlug hier in sein Gegenteil um: eine ästhetische Neutralisierung, die die genealogische Tiefe des *Ausreißens* unsichtbar machte (Rhodes 2000; Cardinal 1972).

Die Kritik an dieser Strategie fiel entsprechend deutlich aus. Colin Rhodes warnte, dass „solche Präsentationen das disruptive Potenzial der *Art Brut* domestizieren“, indem Differenz ästhetisch eingeebnet werde (Rhodes 2010). Hal Foster problematisierte die „Musealisierung des Visionären“, die radikale Ausdrucksformen zu dekorativen Elementen eines globalisierten Ausstellungsspektakels mache (Foster 2012). Aus dieser Perspektive erscheint Gionis Enzyklopädie als eine Struktur, die zwar den Kanon öffnet, aber zugleich die Spuren des *Ausreißens* – jene Brüche, die für das Verständnis der Werke zentral sind – unsichtbar macht (O’Doherty 2017).

Damit steht *Il Palazzo Enciclopedico* exemplarisch für ein Paradoxon, das die gegenwärtige Diskussion um Inklusion und Sichtbarkeit von *Art Brut* prägt: Der Versuch, marginalisierte Positionen in den Kanon zu integrieren, kann ihre historische Distanz nicht nur verringern,

sondern auch vollständig neutralisieren. Die universalisierende Geste wirkt zugleich befreiend und vereinnahmend (Ahmed 2012). Während Gionis Konzept einen erweiterten Kunstbegriff etablierte, entfernte es sich von den politischen und sozialen Bedingungen, die die gezeigten Werke hervorgebracht hatten. Das *Ausgerissene* wurde sichtbar – jedoch häufig ohne seine spezifische genealogische Einschreibung.

Im Rückblick markiert *Il Palazzo Enciclopedico* deshalb eine ambivalente, aber zentrale Zäsur. Die Ausstellung zeigte eindrucksvoll, wie ein radikal entgrenzendes kuratorisches Modell den Kanon öffnen und marginalisierte Positionen ins Zentrum globaler Aufmerksamkeit rücken kann (Gardner & Green 2023). Gleichzeitig machte sie sichtbar, wie notwendig es bleibt, die historischen, sozialen und institutionellen Bedingungen solcher Positionen mitzudenken. Gionis Enzyklopädie zeigt, dass ästhetische Gleichstellung nicht automatisch politische Gleichstellung bedeutet und dass ein inklusiver Kunstbegriff immer auch die Gefahr birgt, Differenzen zu glätten, die für das Verständnis des *Ausreißens* unverzichtbar sind. Insofern wird *Il Palazzo Enciclopedico* zu einem Schlüsselbeispiel jener Spannungen, die entstehen, wenn das *Ausgerissene* in globale Ausstellungslogiken integriert wird: Es kann die Grenzen des Kanons erweitern – und sie zugleich unsichtbar machen.

II.II.IV. Flying High: Künstlerinnen der Art Brut (2019)

Die Ausstellung *Flying High: Künstlerinnen der Art Brut* (Kunstforum Wien, 2019) markiert einen bedeutenden Einschnitt in der musealen Auseinandersetzung mit der Geschichte der Kunstform. Mit 316 Werken von 93 Künstlerinnen stellte sie die bislang umfassendste Präsentation weiblicher Positionen in diesem Feld dar (Brugger 2019). Das Projekt – kuratiert von Antonia Hoerschelmann, Katharina Hois und Hannah Rieger in Zusammenarbeit mit der Collection de l'Art Brut Lausanne – verfolgte ein explizit feministisches Anliegen: die historische Unsichtbarkeit von Künstlerinnen sichtbar zu machen, deren Beiträge im Diskurs der *Art Brut* lange marginalisiert oder vollständig übersehen worden waren (vgl. Cardinal 1972; Thévoz 1995; Peiry 2001).

Ausgangspunkt der Ausstellung war die Diagnose, dass die geringe Sichtbarkeit weiblicher Positionen nicht auf fehlende künstlerische Produktivität zurückzuführen ist, sondern auf

systematische Selektionsmechanismen. Hannah Rieger formulierte dies im Katalog prägnant: „Die Unsichtbarkeit der Künstlerinnen ist kein Zufall, sondern das Ergebnis historischer Selektionsprozesse“ (Rieger 2019, 12). Damit knüpfte *Flying High* an zentrale Einsichten feministischer Kunstgeschichte an – etwa Nochlins Analyse der strukturellen Ausschlüsse (Nochlin 1971; vgl. Farrington 2005) oder Pollocks Kritik an den kanonbildenden Instrumenten des Kunstfelds (Pollock 1988). Ausschlüsse entstehen demnach nicht aufgrund ästhetischer Kriterien, sondern entlang gesellschaftlicher, institutioneller und epistemischer Filter (Ahmed 2012).

Kuratorisch reagierte *Flying High* auf diese Struktur, indem die Werke der Künstlerinnen nicht als Ergänzung zum männlich dominierten Kanon – also nicht als Korrektur, sondern als Alternativgenealogie – präsentiert wurden. Die Ausstellung verzichtete bewusst auf hierarchische Ordnungen oder thematische Schubladen, wie sie in vielen früheren Präsentationen üblich waren. Stattdessen wurden individuelle Bildwelten, ästhetische Strategien und formale Entscheidungen in den Vordergrund gestellt. Die monumentalen Tuschezeichnungen Madge Gills standen gleichwertig neben den floralen Visionen Anna Zemánkovás, den textilen Skulpturen Judith Scotts oder den farbintensiven Porträts Martha Grunenwaldts. Diese Setzung schuf einen visuellen und konzeptuellen Raum, in dem die Werke als eigenständige künstlerische Positionen wahrgenommen werden konnten – nicht als Randnotizen einer von männlichen Akteuren geprägten Geschichte (Eckmann 2020).

Besonders hervorzuheben ist der Umgang mit biografischen Narrativen. Während männliche *Art Brut*-Künstler historisch häufig als geniale Exzentriker oder Ausdruck radikaler Innerlichkeit gerahmt wurden, blieben die Lebensgeschichten der Künstlerinnen oft unsichtbar oder wurden durch familiäre, medizinische oder soziale Strukturen überlagert (Fine 2004). *Flying High* kehrte dieses Muster um und machte deutlich, dass viele Biografien geschlechtsspezifische Formen sozialer Kontrolle dokumentieren – von familiärer Abhängigkeit über ökonomische Prekarität bis zu psychiatrischem Zwang (Kittay 1999). Gerade in dieser doppelten Struktur aus Einschränkung und autonomer Bildfindung wird ein wesentlicher Teil der Genealogie weiblicher „Ausreißer“-Positionen sichtbar (vgl. Hoerschelmann 2019).

Indem die Ausstellung diese Kontexte sichtbar machte, brach sie zugleich mit jenen therapeutischen und pathologisierenden Lesarten, die lange Zeit die Rezeption von Werken

aus psychiatrischen oder institutionellen Kontexten geprägt hatten – ein Muster, das bis zur frühen Rezeption der Sammlung Prinzhorn (Prinzhorn 1922) zurückreicht. Statt biografische oder diagnostische Herkunft zu zentralisieren, bestand *Flying High* darauf, die Arbeiten als autonome künstlerische Produktionen zu präsentieren (vgl. Rhodes 2000; Waldschmidt 2017; Poore 2007). Dies markierte einen wichtigen Perspektivwechsel, der eng mit den in dieser Arbeit diskutierten Konzepten von Sichtbarkeit, Verantwortung und kuratorischer Positionierung verknüpft ist (Sternfeld 2018).

Die Rezeption der Ausstellung war entsprechend intensiv. Kritiker:innen beschrieben *Flying High* als „Gegenkanon“, der jene blinden Flecken offenlegt, die die Geschichte der *Art Brut* über Jahrzehnte strukturiert hatten (Weiermair 2019; Falb 2020). Zugleich wurde auf die potenzielle Ambivalenz hingewiesen, die mit einer ausschließlich weiblichen Setzung einhergehen kann: die Gefahr, durch die Hervorhebung marginalisierter Gruppen erneut kategoriale Trennlinien zu reproduzieren. Die Kuratorinnen selbst verstanden die Ausstellung jedoch nicht als "essentialisierende Separierung", sondern als notwendige Phase genealogischer Sichtbarmachung – als Schritt, um Ungleichheiten benennbar und damit verhandelbar zu machen (Butler 1990).

Im größeren kunsthistorischen und genealogischen Zusammenhang der vorliegenden Arbeit zeigt *Flying High*, dass Prozesse des *Ausreißens* nicht nur entlang psychiatrischer oder sozialer Zuschreibungen verlaufen, sondern ebenso entlang geschlechtsspezifischer Strukturen. Die Ausstellung legte jene Selektionsmechanismen offen, die weibliche Positionen historisch aus dem sichtbaren Feld der *Art Brut* herausgelöst hatten, und zeigte zugleich, wie ästhetische Anerkennung durch institutionelle, epistemische und politische Faktoren bedingt ist. Damit verschob *Flying High* nicht nur den Blick auf das Feld der *Art Brut*, sondern zeigte, wie zentral Geschlecht als Analyseinstrument ist, um die Bedingungen des Sichtbar-Werdens – und Nicht-Sichtbar-Werdens – zu verstehen.

II.II.V. Outliers and American Vanguard Art (2018)

Mit der Ausstellung *Outliers and American Vanguard Art* (National Gallery of Art, Washington D.C., 2018) präsentierte Lynne Cooke eine der einflussreichsten Revisionen der US-amerikanischen Kunstgeschichtsschreibung der letzten Jahrzehnte (Gardner & Green 2023). Anders als frühere Projekte, die autodidaktische oder marginalisierte Positionen als „Außenseiter“ markierten und damit außerhalb der Moderne verorteten, zeigte Cooke, dass diese Positionen nie getrennt existierten. Vielmehr waren sie immer Teil der ästhetischen Produktion, wurden jedoch durch museale, akademische und marktlogische Selektionsmechanismen systematisch aus dem Kanon herausgelöst. Die Ausstellung verschob damit die Frage weg von der Ästhetik des „Anderen“ hin zu den strukturellen Bedingungen, die dieses „Andere“ erst hervorbringen – ein Ansatz, der unmittelbar an das genealogische Verständnis von der Produktion von Wissen und Macht anschließt (Foucault 2003; Saar 2020). Cooke widersprach explizit der Vorstellung, dass sich „Mainstream“-Kunst und autodidaktische Positionen in getrennten Welten entwickeln. Stattdessen rekonstruierte sie historische Schnittstellen, gemeinsame Produktionsbedingungen und parallele ästhetische Interessen. Ihre zentrale These lautet, dass die amerikanische Moderne nicht ohne jene Künstler:innen verstanden werden kann, die lange als „Outsider“ etikettiert wurden: Bill Traylor, Judith Scott, Martín Ramírez, James Castle, Minnie Evans oder William Edmondson sind in ihrer Darstellung nicht Ausnahmen, sondern konstitutive Bestandteile eines erweiterten Kunstbegriffs (Cooke 2018, 27). Damit stellt *Outliers* das Paradigma der Trennung grundsätzlich infrage – eine Trennung, die in diesem Feld häufig als ontologische Differenz naturalisiert wurde, obwohl sie historisch und institutionell konstruiert war (Becker 1982). Kuratorisch setzte Cooke diese Perspektive durch präzise historische Fallstudien um. Die Ausstellung war in drei große Zeitabschnitte gegliedert: die 1920er bis 1940er Jahre, die 1930er bis 1950er sowie die 1970er Jahre. In jeder Phase zeigte Cooke, wie autodidaktische Künstler:innen und avantgardistische Strömungen gleichzeitig arbeiteten, sich gegenseitig beeinflussten oder von denselben sozialen, politischen und ökonomischen Bedingungen geprägt waren. Diese parallele Struktur widerspricht den gängigen Narrativen der amerikanischen Kunstgeschichte, die häufig linear, homogen und stilgeschichtlich geschlossen erzählt wurde (Storr 2018). Stattdessen legte Cooke offen, wie das Feld selbst die Linien zog,

entlang derer Werke und Personen als „Zentrum“ oder „Peripherie“, „professionell“ oder „autodidaktisch“ klassifiziert wurden (Bourdieu 1999).

Besonders eindrücklich war die Sichtbarmachung jener Momente, in denen künstlerische Welten tatsächlich miteinander in Kontakt standen – etwa durch Solidaritätsnetzwerke, gemeinsame Sammler:innen, lokale Gemeinschaften oder ästhetische Interessen. So zeigte Cooke, wie sich Bill Traylor in denselben städtischen und politischen Räumen bewegte wie afroamerikanische Künstler:innen, deren Werke heute als zentrale Positionen der amerikanischen Moderne gelten (Powell 1997). Ebenso wurde sichtbar, dass Judith Scotts textile Skulpturen nicht isoliert entstanden, sondern in einem sozialen Feld produziert wurden, das sowohl die Bay Area-Fiber-Art-Szene als auch die Community von Creative Growth umfasste (vgl. Storr 2018). Diese Konstellationen verdeutlichten, dass das *Ausreißen* autodidaktischer Positionen häufig erst nachträglich erfolgte – durch institutionelle Entscheidungen, die sie von der Moderne abtrennten, um deren Kohärenz zu stabilisieren.

In dieser Perspektive wird *Outliers* zu einem Schlüsselprojekt, weil Cooke die Mechanismen der Ausgrenzung genealogisch rekonstruiert: nicht als spontanen Bruch oder individuelle Abweichung, sondern als Ergebnis wiederkehrender Operationen innerhalb des Kunstfeldes. Cooke beschreibt diese Operationen als „boundary work“ – jene Grenzarbeit, durch die Kanons produziert, stabilisiert und abgesichert werden (Gieryn 1983; vgl. Haraway 1988). Das „Außenseitertum“ vieler Positionen ist damit nicht ästhetisch begründet, sondern institutionell hergestellt (Ahmed 2012). Genau hier verbindet sich Cookes kuratorische Methode mit der theoretischen Perspektive dieser Arbeit: *Ausreißen* ist nicht das „Andere“ der Moderne, sondern ein Verfahren der Kunstgeschichte selbst.

Kritisch diskutiert wurde an der Ausstellung vor allem, dass diese strukturellen Mechanismen zwar offengelegt, aber nur begrenzt institutionell beantwortet wurden. Zwar präsentierte Cooke ein alternatives Narrativ, doch blieb die Frage bestehen, ob die National Gallery of Art als Institution bereit ist, diese revidierte Genealogie langfristig in ihre Sammlungspolitik und kuratorischen Strukturen zu integrieren. Adrian Searle bemerkte treffend, dass *Outliers* „eine neue Geschichte erzählt, aber noch nicht das System verändert, das die alte hervorgebracht hat“ (Searle 2018). Damit reproduziert sich eine Spannung, die in der gesamten Debatte um die Anerkennung marginalisierter künstlerischer Positionen sichtbar wird: Das *Zeigen* verändert die Narration – aber nicht automatisch die Institution (Bennett 1995).

Trotz dieser Ambivalenz bleibt *Outliers* ein paradigmatisches Beispiel dafür, wie Ausstellungen genealogische Brüche sichtbar machen können. Cooke zeigte, dass das *Ausgerissene* nicht am Rand existiert, sondern im Zentrum – und dass seine Abtrennung kein ästhetisches Faktum ist, sondern ein Institutionelles.

Damit liefert die Ausstellung ein Gegenmodell zu sowohl pathologisierenden Lesarten wie in *Insania Pingens* (Bader, Schmidt, Steck 1961) als auch den dehistorisierenden Gleichstellungen des *Encyclopedic Palace* (Gioni 2013). *Outliers* verbindet Anerkennung mit Kontextualisierung und demonstriert, dass es möglich ist, marginalisierte Künstler:innen sichtbar zu machen, ohne die strukturellen Bedingungen zu verschweigen, die ihr *Ausreißen* hervorgebracht haben.

Mit der Teilnahme von Project Art Works an der documenta fifteen wurde 2022 ein Modell des *Zeigens* sichtbar, das die bisherigen Fallstudien nicht nur erweitert, sondern grundlegend herausfordert. Während *Insania Pingens* (Bader, Schmidt, Steck 1961) die Spannung zwischen Ästhetisierung und Pathologisierung deutlich machte, *Der (im-)perfekte Mensch* (Waldschmidt 2006) die Norm selbst problematisierte, *Il Palazzo Enciclopedico* (Gioni 2013) eine antihierarchische Ästhetik der Bilder entwarf und *Outliers* (Cooke 2018) die historische Verzahnung marginalisierter und kanonisierter Positionen rekonstruierte, setzt Project Art Works an einem anderen Punkt an: nicht beim Objekt, nicht bei der Kategorisierung, nicht bei der ästhetischen Gleichstellung, sondern bei den sozialen, politischen und materiellen Bedingungen von künstlerischer Praxis.

Aus der Perspektive dieser Arbeit wird hier ein entscheidender Schritt sichtbar: Das *Ausreißen* wird nicht länger als Bewegung einzelner Werke oder Personen verstanden, sondern als kollektiver, prozessualer und infrastruktureller Vorgang. Project Art Works – ein in Hastings (UK) angesiedeltes Kollektiv aus neurodiversen Künstler:innen, Unterstützer:innen, Sozialarbeiter:innen und Kurator:innen – arbeitet seit den 1990er Jahren an Strukturen, die nicht nur Kunst produzieren, sondern die Bedingungen für diese Produktion selbst als Teil des künstlerischen Feldes begreifen. Die Gruppe definiert Care, Assistenz, geteilte Verantwortung und situierte Entscheidungsprozesse nicht als „Hintergrundarbeit“, sondern als integralen Bestandteil ihrer Praxis (Beardon 2022; Werkle 2022). Damit wird sichtbar, dass künstlerische Autonomie niemals vorausgesetzt werden kann, sondern als relationales Gefüge entsteht – ein Gedanke, der eng an Annemarie Mols „Logic of Care“ (Mol 2008), Donna Haraways

„Situated Knowledges“ (Haraway 1988) oder Puig de la Bellacasa „Matters of Care“ (Puig de la Bellacasa 2017) anschließt.

Die *documenta fifteen* bot für diese Praxis einen Ausgangspunkt, weil das von ruangrupa entwickelte *lumbung*-Konzept selbst auf kollektive Ressourcenteilung, geteilte Autorinnenschaft und langfristige Netzwerke ausgerichtet war (ruangrupa 2022; Farid 2022). Project Art Works füllte diesen Rahmen jedoch nicht einfach; vielmehr machte das Kollektiv sichtbar, wie anspruchsvoll, fragil und politisch die Organisation solcher kollektiven Prozesse tatsächlich ist. Die Räume, die sie in der Kasseler Innenstadt nutzten – Arbeitsräume, Ruhebereiche, partizipative Ateliers, Ausstellungsflächen, Archive und Gesprächszonen – bildeten kein abgeschlossenes Display, sondern ein sich ständig veränderndes System. Besucher:innen begegneten Künstler:innen nicht nur als Produzent:innen fertiger Werke, sondern als Teil relationaler Gefüge, die von Assistenz, Co-Präsenz und gemeinsam getroffenen Entscheidungen geprägt sind (Harris 2022; Adams 2022).

Kuratorisch war dieser Ansatz radikal, weil er die üblichen Trennungen zwischen Produktion, Ausstellung und Vermittlung aufhob (Mörsch 2012). Anstelle eines stabilen Displays entstand ein Prozess, in dem künstlerische Handlungen, unterstützende Tätigkeiten und organisatorische Entscheidungen gleichwertig sichtbar wurden. Die Ausstellung zeigte damit nicht das „Werk“ als isoliertes Objekt, sondern die Praxis als soziales und materielles Netzwerk. Oliver Marcharts Begriff der „conflictual aesthetics“ (Marchart 2018) liefert hierfür eine analytische Anschlussstelle: Sichtbarkeit entsteht hier nicht durch repräsentative Objekte, sondern durch die Auseinandersetzung mit Strukturen, die Kunstproduktion ermöglichen – und begrenzen.

Gerade im Kontext früherer Ausstellungen zu *Art Brut* wird deutlich, wie fundamental diese Verschiebung ist. Während *Insania Pingens* die Biografien und Diagnosen der Künstler:innen reproduzierte und damit weiterhin die Kategorie des „Anderen“ stabilisierte, verweigert Project Art Works diese Form der Objektivierung. Die Künstler:innen des Kollektivs werden nicht gezeigt, weil sie neurodivers sind, sondern sie gestalten Strukturen, die ihre künstlerische Praxis ermöglichen. Diese Praxis macht sichtbar, dass Autonomie nicht trotz Assistenz, sondern durch Assistenz entsteht – ein Gedanke, der in der Disability Theory seit Langem diskutiert wird (Siebers 2010; Kittay 1999). Während klassische Modelle künstlerische

Autorschaft als individuelles Genie konzipieren, insistiert Project Art Works auf einer geteilten Agency, die weder heroisiert noch homogenisiert wird (Fine 2004).

Besonders eindrücklich war die Präsentation des „Archive of Care“ (Beardon 2022) – eines umfangreichen, fortlaufend wachsenden Dokumentationssystems, das die Beziehungen zwischen den Akteur:innen, die Entstehungssituationen der Werke, rechtliche Strukturen, Momente der Krisen, Formen der Unterstützung und politische Rahmenbedingungen sichtbar machte. Das Archiv fungierte nicht als historische Sammlung, sondern als epistemisches Werkzeug, das zeigt, wie Care, Politik und Kunst miteinander verflochten sind (Puig de la Bellacasa 2017). Damit schuf Project Art Works einen Ausstellungsraum, der nicht nur Werke ordnet, sondern die Bedingungen analysiert, die Kunst überhaupt entstehen lassen.

In der Genealogie des *Ausreißens* markiert dieses Projekt eine neue Qualität. Während frühere Ausstellungen zwischen Ästhetisierung, Gleichstellung oder Kontextualisierung variierten, verschiebt Project Art Works den Fokus auf die materiellen, sozialen und politischen Prozesse selbst. Das *Ausgerissene* wird nicht musealisiert, ästhetisch entgrenzt oder kunsthistorisch rekonstruiert, sondern in seinen relationalen Bedingungen gezeigt. *Ausreißer* erscheint damit nicht mehr als Geste des „Herauslösens“, sondern als kollektive Praxis der Gestaltung von Räumen, in denen Handlungsmacht überhaupt erst entstehen kann (Sternfeld 2018).

Zugleich wird deutlich, dass diese Praxis neue Spannungen mit sich bringt. Einige Kritiker:innen betonten, dass die *documenta fifteen* zwar radikal auf kollektive Prozesse setzte, die langfristigen strukturellen Veränderungen in Kunstbetrieben jedoch weiterhin ausblieben (Hall 2022; Lang 2022). Sichtbarkeit ist auch hier an institutionelle Bedingungen gebunden, die das *Ausreißer* zugleich ermöglichen und begrenzen. Doch gerade diese Spannung gehört zum Kern von Project Art Works: Sie insistieren darauf, dass Kunst nicht in fertigen Formen, sondern in kontinuierlichen Beziehungen entsteht – und dass genau diese Beziehungen politisch sind.

Damit wird Project Art Works zu einem zentralen Bezugspunkt dieser Arbeit. Die *documenta fifteen* zeigt kein „Objekt“ des *Ausgerissenen*, sondern einen Modus des gemeinsamen Handelns, in dem *Ausreißer* als Praxis geteilter Verantwortung sichtbar wird. In dieser Perspektive wird deutlich, dass das Ausgerissene nicht am Rand des Kunstfeldes entsteht, sondern an seinen Nahtstellen – dort, wo Institutionen, Körper, Assistenz, Sorge, Entscheidung und Kooperation ineinandergreifen. Project Art Works eröffnet damit ein

Verständnis von künstlerischer Praxis, das die bisherigen Begriffe erweitert und einen Blick auf jene Infrastrukturen wirft, die Kunst nicht nur tragen, sondern konstituieren (Bennett 1995; Bishop 2012).

II.II.VII. Fazit

Die hier besprochenen Ausstellungsprojekte weisen darauf hin, dass sich die Politik des *Zeigens im Feld der Art Brut* in den vergangenen Jahrzehnten tiefgreifend verändert hat – jedoch keineswegs in Form einer linearen Emanzipationsgeschichte. Vielmehr treten unterschiedliche, teils widersprüchliche kuratorische Strategien hervor, die jeweils eigene Formen von Macht, Sichtbarkeit und Verantwortung produzieren. Zusammengenommen erlauben sie eine genealogische Perspektive (Saar 2020) auf das *Ausreißen*: als Prozess, der immer zugleich Befreiung und Begrenzung, Sichtbarmachung und erneute Rahmung bedeutet.

Insania Pingens (Bader, Schmidt, Steck 1961) markiert einen frühen Moment, in dem künstlerische Arbeiten aus psychiatrischen Kontexten im musealen Feld sichtbar wurden. Harald Szeemann bemühte sich zwar, die Werke aus ihrem klinischen Umfeld herauszulösen und formalästhetisch zu würdigen, doch blieben pathologisierende Lesarten tief eingeschrieben (Peiry 2001). Das *Ausreißen* vollzog sich hier primär als Übersetzung in ein neues Deutungssystem – nicht als Befreiung von Zuschreibungen. Die Spannung zwischen Anerkennung und epistemischer Kontrolle verweist auf jene Mechanismen, die Foucault als „Produktion unterworfenen Wissensformen“ beschreibt (Foucault 2003).

Mit *Der (im-)perfekte Mensch* (Waldschmidt 2006) verschob sich der Fokus radikal: Nicht Abweichungen, sondern die Norm selbst wurde zum Gegenstand der Analyse. Der Einbezug behinderter Menschen als aktiv Sprechende kehrte das Machtverhältnis um und ließ – in Waldschmidts Worten – „die gemachten Subjekte zurückblicken“ (Waldschmidt 2001, 203). Zugleich wurde Rancières Idee einer Neuordnung des Sinnlichen praktisch umgesetzt: Die Ausstellung machte erfahrbar, dass Normalität kein naturgegebener Zustand ist, sondern ein historisch und institutionell produziertes Regime (Rancière 2004). Das postulierte „Recht auf

Imperfektion“ wurde im Ausstellungsgeschehen räumlich, diskursiv und politisch realisiert (Zirden 2003).

Massimiliano Gionis *Il Palazzo Enciclopedico* (Gioni 2013) stellte diesem Ansatz eine universalistische Perspektive gegenüber. Die Gleichstellung unterschiedlicher Bildwelten eröffnete neue Sichtbarkeitsräume und unterlief traditionelle kunsthistorische Hierarchien. Zugleich aber zeigte sich eine kritische Ambivalenz: Der Verzicht auf Kontextualisierung führte zur Dehistorisierung jener Werke, deren genealogische Bedingungen – strukturelle Marginalisierung, psychiatrische Isolation, soziale Vulnerabilität – für ihr Verständnis zentral sind (Foster 2012). Wie Rhodes betont, kann eine universalistische Ästhetik das kritische Potenzial des *Ausreißens* neutralisieren (Rhodes 2000).

Flying High (Brugger 2019) machte eine andere Form der Unsichtbarkeit sichtbar: die systematische Marginalisierung weiblicher *Art Brut*-Künstlerinnen. Die Ausstellung zeigte überzeugend, dass die Abwesenheit dieser Positionen in der kunsthistorischen Erzählung nicht aus geringer Produktion, sondern aus selektiven Kanonisierungsprozessen resultiert – im Einklang mit feministischen Analysen von Nochlin (1971) oder Pollock (1988). Indem sie die historischen Ausschlüsse offenlegte und weibliche Bildwelten als eigenständige ästhetische Felder präsentierte, stellte die Ausstellung die genealogischen Bedingungen ihrer Marginalisierung selbst in den Mittelpunkt (Hoerschelmann 2019).

Lynne Cookes *Outliers and American Vanguard Art* (Cooke 2018) erweiterte diese Perspektive, indem sie zeigte, dass autodidaktische Positionen nicht außerhalb des Kunstsystems existierten, sondern eng mit avantgardistischen Bewegungen verflochten waren. Der Begriff des *Outliers* wurde dabei relational gefasst – nicht als wesensmäßige Außenseiterposition, sondern als Effekt institutioneller, ökonomischer und historischer Rahmungen (Storr 2018). Cookes kuratorischer Zugriff machte deutlich, wie *Ausreißer* nicht an der Peripherie stattfindet, sondern im Spannungsfeld kunstfeldinterner Machtverhältnisse (Bourdieu 1999). Mit dem Beitrag von „Project Art Works“ zur *documenta fifteen* (*documenta fifteen* 2022) schließlich trat eine Perspektive in den Vordergrund, die das *Ausreißer* nicht darstellt, sondern organisiert. Die neurodiverse Gemeinschaft brachte ihre eigenen Strukturen und Care-Praktiken ein und zeigte damit, dass Assistenz, Co-Präsenz und geteilte Agency nicht Nebenbedingungen, sondern konstitutive Elemente künstlerischer Praxis sind (Beardon 2022; Puig de la Bellacasa 2017). Das *lumbung*-Konzept bot dafür einen selten passenden

institutionellen Rahmen (Farid 2022). Gleichzeitig traten die Grenzen dieses Rahmens deutlich zutage: Selbst in explizit progressiven Ausstellungen wirken klassistische, normative und professionalisierende Mechanismen fort und bestimmen mit, welche Praxen dauerhaft anerkannt werden (Hall 2022; Lang 2022).

Gerade aus dieser Perspektive werden an diesem Beispiel zentrale Fragen sichtbar: Welche Organisationsformen von Arbeit können Institutionen tatsächlich aufnehmen? Welche verflüchtigen sich, weil sie nicht in museale Logiken passen? Und was bedeutet es für kuratorisches Handeln, wenn Sorgearbeit, Abhängigkeit und relationale Entscheidungsprozesse nicht nur thematisch relevant, sondern strukturell unverzichtbar sind? (Mörsch 2012; Sternfeld 2018).

Insgesamt entsteht aus den analysierten Beispielen kein kohärenter Fortschritt, sondern eine vielschichtige *Genealogie des Zeigens*. Das *Ausreißen* erscheint als Prozess ständiger Aushandlung – zwischen Sichtbarkeit und Neutralisierung, zwischen Öffnung und neuer Rahmung, zwischen Repräsentation und Selbstorganisation. Zugleich deutet sich eine klare Tendenz an: weg vom *Zeigen* eines „Anderen“, hin zu Praxen, in denen dieses Andere selbst handelt, organisiert und Bedeutungsproduktion mitgestaltet. Damit wird das *Zeigen* selbst zu einem Feld politischer und ästhetischer Transformation – und zum zentralen Ort, an dem die Bedingungen des *Ausreißens* nicht nur sichtbar, sondern verhandelbar werden (Simon 2016).

II.III. *Organisieren*: Kollektive Praxen und die Infrastrukturen des Gemeinsamen

Während im vorhergehenden Kapitel das *Zeigen* im Mittelpunkt stand – also die Frage, wie das *Ausgerissene* im Ausstellungsraum sichtbar wird –, richtet sich der Blick nun auf jene Strukturen, die künstlerische Arbeit überhaupt ermöglichen. Ausgangspunkt ist die Annahme, dass *Ausreißen* nicht erst im Moment der Präsentation entsteht, sondern bereits in den sozialen und materiellen Bedingungen der Produktion. Diese Verschiebung – weg von der Repräsentation hin zur Organisation – ist zentral für das Verständnis kuratorischer Praxis: Kunst wird nicht nur gezeigt, sondern gemacht, begleitet und durch konkrete Infrastrukturen getragen (Sternfeld 2018).

Historisch zeigt sich, wie stark diese Bedingungen von institutionellen Kontexten geprägt waren. In den psychiatrischen Einrichtungen, die Hans Prinzhorn in der *Bildnerei der Geisteskranken* (Prinzhorn 1922) dokumentierte, war künstlerische Produktion eng an Diagnose, Kontrolle und medizinische Ordnung gebunden. Die Klinik fungierte zugleich als Möglichkeitsraum und als Deutungsapparat: Sie bot Materialien, Zeit und Anlässe zum Arbeiten, bestimmte jedoch ebenso, wie die Werke gelesen und klassifiziert wurden. Michel Foucault beschreibt solche Konstellationen als Formen „institutionalisierter Wahrheitsproduktion“, in denen Subjekt und Werk untrennbar an Machtlogiken gebunden bleiben (Foucault 2003).

Jean Dubuffet versuchte in den 1940er Jahren, diese Abhängigkeiten aufzubrechen. Mit der *Compagnie de l'Art Brut* entstand eine Gegeninstitution, die künstlerische Ausdrucksformen jenseits akademischer Erwartungen sichtbar machen sollte (Dubuffet 1949). Doch auch dieses Modell blieb ambivalent: Die Definitionsmacht lag weiterhin bei Dubuffet selbst. Was als Art Brut gelten durfte, war an seine Perspektive und Auswahl gebunden. Autonomie blieb somit an eine neue Form kuratorisch-sammlerischer Autorität gekoppelt – ein Paradox, das bis heute im Feld wirksam ist (Peiry 2001; Röske 2015).

In zeitgenössischen Produktionszusammenhängen verschiebt sich dieses Verhältnis deutlich. Studios wie das *Haus der Künstler* in Gugging (Feilacher 2015) oder das Kollektiv Project Art Works arbeiten nicht nach dem Prinzip der Sammlung, sondern nach dem Prinzip geteilter Produktion. Kunst entsteht hier nicht als isolierter Ausdruck eines einzelnen Subjekts, sondern als sozialer Prozess, der Beziehungen, Kontinuität und abgestimmte Unterstützung voraussetzt. Damit nähern sich diese Strukturen Theorien der Care-Arbeit an, wie sie Joan Tronto (*Moral Boundaries*, Tronto 1993) oder María Puig de la Bellacasa (*Matters of Care*, Puig de la Bellacasa 2017) formulieren: Care ist nicht Ergänzung, sondern Voraussetzung – eine Infrastruktur, die ermöglicht, dass Menschen künstlerisch tätig werden können, unabhängig von Assistenzbedarfen oder Kommunikationsformen (Kittay 1999).

Besonders deutlich wird diese Perspektive im Ansatz von Annemarie Mol. In *The Logic of Care* (Mol 2008) zeigt sie, dass Handlungsmacht nicht aus autonomen Entscheidungen entsteht, sondern aus einem Netz wiederkehrender, alltäglicher Praktiken – Routinen des Pflegens, Reparierens und Koordinierens. Übertragen auf künstlerische Produktionszusammenhänge bedeutet dies: Viele der Prozesse, die Kreativität ermöglichen,

sind unsichtbare alltägliche Tätigkeiten; sie bilden die eigentliche Infrastruktur des künstlerischen Handelns. Studios wie Gugging oder Project Art Works machen diese Logiken sichtbar, indem sie die Bedingungen der Produktion – Beziehungen, Unterstützung, Zeit – selbst zum Bestandteil ihrer künstlerischen Praxis erklären.

In Gugging zeigt sich dies in einer hybriden Struktur, die autonomes Arbeiten, individuelle Betreuung und professionelle Präsentation miteinander verbindet. Die Werkstatt ist zugleich Atelier, sozialer Raum und Ort der Vermittlung (Feilacher 2015). In Hastings verfolgt Project Art Works einen noch stärker kollektiv orientierten Ansatz: Die „studios of care“ verstehen künstlerische Praxis als Gefüge aus Menschen, Materialien, Unterstützungsbeziehungen und situativen Abläufen. Kreativität entsteht hier nicht als individueller Impuls, sondern im Zusammenspiel aller Beteiligten (Werkle 2022; Beardon 2022).

Diese Kontexte verdeutlichen, dass „ausreißerische“ Kunst weniger als plötzlicher Bruch zu verstehen ist, sondern als alltägliche Praxis des Haltens, Reparierens und gemeinsamen Herstellens. Mol weist darauf hin, dass solche Praktiken oft unsichtbar bleiben, weil sie nicht dem Ideal autonomer, souveräner künstlerischer Produktion entsprechen (Mol 2008, 32–45). Doch gerade sie sind es, die viele künstlerische Prozesse erst möglich machen (Haraway 1988). Die *documenta fifteen* (*documenta fifteen* 2022) verstärkte diese Perspektive nochmals. *ruangrupas lumbung*-Konzept verstand Kuratieren als Aufbau geteilter Ressourcen und langfristiger Beziehungen (Farid 2022). Der Fokus verschob sich weg von fertigen Werken hin zu den sozialen und materiellen Bedingungen ihrer Entstehung. Project Art Works bildete in diesem Rahmen ein prägnantes Beispiel: Die Gruppe präsentierte nicht primär Objekte, sondern ihre Arbeitsweise. Beziehungen, Assistenzformen und situative Entscheidungen wurden selbst Teil der Ausstellung – sichtbar wurde nicht nur Kunst, sondern die Infrastruktur ihrer Möglichkeit (Adams 2022; Harris 2022).

Gerade hier treten jedoch auch die Grenzen solcher Ansätze hervor. In einem Kunstfeld, das von Marktlogiken, Beschleunigung und Konkurrenz geprägt ist, stoßen care-basierte und kollektive Praktiken schnell an strukturelle Barrieren (Graw 2009; Bishop 2022). Claire Bishop hat wiederholt darauf hingewiesen, dass partizipative Prozesse in institutionellen Zusammenhängen leicht funktionalisiert oder ästhetisch verflacht werden können (Bishop 2012). Sichtbarkeit kann dabei zur neuen Form der Vereinnahmung werden: Prozesse werden

gezeigt, ohne dass ihre zeitlichen, relationalen und materiellen Voraussetzungen ernsthaft getragen werden.

Besonders deutlich spiegeln sich in diesen Situationen klassistische und elitistische Dynamiken wider. Viele Produzent:innen im Feld der *Art Brut* leben in prekären sozialen Verhältnissen, sind auf Betreuung angewiesen oder verfügen nicht über jene kulturellen und sprachlichen Codes, die im Kunstsystem vorausgesetzt werden. Selbst in progressiven Kontexten stellt sich daher die Frage: Wer hat überhaupt Zugang zu solchen Produktionsstrukturen? Wer bleibt ausgeschlossen, weil Mobilität, Kommunikation oder institutionelle Rhythmen Barrieren darstellen? *Organisieren* ist damit immer auch Gegenorganisieren – ein Arbeiten gegen Ausschlüsse, die tief in kulturellen und institutionellen Systemen verankert sind (Ahmed 2012; Charlton 2000).

Gleichzeitig beweisen hybride Strukturen wie Gugging, Project Art Works oder die *lumbung-*Zusammenhänge der *documenta fifteen*, dass Alternativen möglich sind. Sie schaffen Zwischenräume, die weder vollständig institutionell noch gänzlich autonom sind. In diesen Räumen können Ressourcen geteilt werden, ohne dass Organisationsformen vorgegeben sind; können künstlerische Prozesse stattfinden, ohne dass individuelle Genialität als Maßstab dient; und können Beziehungen gepflegt werden, ohne dass Fürsorge als Defizit erscheint. Es entstehen „organisierte Ausreißpraktiken“ – Praktiken, die nicht auf Distanz setzen, sondern neue Verbindungen herstellen.

Damit wird eine zentrale Spannung sichtbar, die das Feld der *Art Brut* seit seinen Anfängen durchzieht: das Verhältnis von Autonomie und Struktur. Ausreißen bedeutet hier nicht Rückzug, sondern Neuordnung; nicht Loslösung, sondern Öffnung; nicht Vereinzelung, sondern die Bildung von Gefügen. Diese Perspektive bildet die Grundlage für das folgende Kapitel, in dem die Frage des *Organisierens* weiter vertieft wird: Welche kollektiven Praxen ermöglichen langfristige Sichtbarkeit? Welche sozialen und materiellen Infrastrukturen benötigen sie? Und wie kann kuratorische Arbeit so gestaltet werden, dass sie nicht nur zeigt, sondern trägt?

II.III.I. Das *Ausreißen Zeigen*: Potenziale und Schwierigkeiten zeitgenössischer Ausstellungen

Zeitgenössische Ausstellungen zu *Art Brut*, *Outsider*- und *Outlier*-Positionen bewegen sich in einem Spannungsfeld, das sich nicht eindeutig auflösen lässt: Sie eröffnen einerseits Räume der Sichtbarkeit und damit neue Möglichkeitsbedingungen für marginalisierte künstlerische Praxen; zugleich bergen sie das Risiko, diese Sichtbarkeit in symbolische Gesten oder neue Formen kuratorischer Vereinnahmung zu überführen. Sichtbar zu werden bedeutet daher nicht automatisch einen Zugewinn an Handlungsmacht. Häufig gehen mit der ästhetischen Rahmung Prozesse der Normierung, der Kontextreduktion oder subtile Formen der Stigmatisierung einher. Entscheidend ist deshalb nicht primär, dass ausgestellt wird, sondern wie: Welche Narrative werden aktiviert, welche Stimmen werden hörbar, welche Produktionsbedingungen bleiben verborgen – und in welchem Verhältnis stehen künstlerische Praxis und institutionelle Infrastruktur zueinander? Diese Fragen verlagern den Fokus vom einzelnen Werk auf die kuratorische Logik selbst und verlangen ein Verständnis von Ausstellung als sozialer und organisatorischer Praxis, nicht als neutraler Präsentationsapparat (Bennett 1995; Sternfeld 2018).

Diese doppelte Bewegung aus Anerkennung und Rahmung zeigt sich auf mehreren Ebenen zugleich. Das Museum bietet zwar einen Ort, an dem Werke ernst genommen und in kunsthistorische Diskurse eingeschrieben werden können (Becker 1982); doch dieselbe Bühne kann auch jene relationalen und oft fragilen Produktionszusammenhänge unsichtbar machen, auf denen diese Arbeiten beruhen. Wenn prozessuale, assistierte oder kollektive Formen künstlerischer Produktion in stabile Objekte übersetzt werden, besteht die Gefahr, ihre spezifische Praxisförmigkeit zugunsten ästhetischer Lesbarkeit zu glätten. Eine Ausstellung, die das *Ausgerissene* ernst nimmt, muss daher Formen finden, die Prozesse, Abhängigkeiten, Wiederholungen und Unterstützung nicht marginalisieren, sondern als konstitutive Bestandteile ästhetischer Produktion sichtbar machen – ein Anspruch, der in der kritischen Museologie zunehmend formuliert wird (Mörsch 2012; Simon 2016).

Hinzu kommt die institutionelle Ökonomie des Sichtbarmachens. Sichtbarkeit ergibt sich selten von selbst; sie ist abhängig von Ressourcen wie Honoraren, Assistenz, Mobilität, Übersetzung, Dokumentation und langfristiger Betreuung. Fehlen diese Bedingungen, bleiben

viele Praxen lokal und prekär. Eine rein symbolische Sichtbarkeit – etwa durch kurzfristige Ausstellungseinladungen ohne nachhaltige Unterstützung – reproduziert jene Ungleichheiten, die sie vermeintlich überwinden will (Ahmed 2012). Langfristige Partnerschaften, transparente Nutzungsrechte und faire Arbeitsbedingungen sind daher keine Nebenaspekte, sondern Voraussetzungen dafür, Machtasymmetrien zwischen Institutionen und Produzent:innen zu reduzieren (Bishop 2012; Graw 2009).

Ein weiterer zentraler Punkt betrifft die Frage der Agency. Viele kuratorische Modelle fokussieren weiterhin auf die Rolle der Institution oder der professionellen Interpret:innen und riskieren damit, die Handlungsmacht der Künstler:innen zu delegitimieren oder zu unsichtbar zu machen. Eine reflexive Praxis versteht Agency jedoch als verteilt – als Zusammenspiel von Unterstützung, Assistenz, kollektiven Entscheidungen und materiellen Bedingungen (Latour 2005; Kittay 1999). Formatentwicklungen, die Mitsprache ermöglichen – etwa in der Textproduktion, bei Auswahlprozessen oder in Vermittlungsstrategien –, können dazu beitragen, tradierte Hierarchien zu irritieren und Verantwortung neu zu verteilen (Haraway 1988).

Diese Überlegungen führen zu einer methodischen Konsequenz: Ausstellungen sind nicht als reine Endpräsentationen zu verstehen, sondern als experimentelle Felder, in denen formale, organisatorische und ethische Fragen gleichermaßen verhandelt werden. Dies umfasst eine Priorisierung narrativer Mehrstimmigkeit, neue Formen der Dokumentation, geteilte Entscheidungsprozesse sowie Vermittlungsformate, die nicht belehren, sondern Beziehungsräume schaffen. Zugleich verlangt dies von Institutionen die Bereitschaft, zeitliche Kontinuität zu ermöglichen, Risiken einzugehen und die eigenen Strukturen zu reflektieren.

Auch das Publikum spielt in diesem Prozess eine zentrale Rolle. Sichtbarkeit wird erst dann emanzipatorisch, wenn sie die Wahrnehmungsbedingungen verändert. Vermittlungsstrategien, die Dialog ermöglichen, kritische Kontexte eröffnen, Bildungspartnerschaften aufbauen und die Produktionsbedingungen transparent machen, transformieren die Ausstellungssituation in eine soziale Praxis. Dazu gehört auch, Ambivalenzen auszuhalten: Unabgeschlossene Arbeiten, widersprüchliche Biografien und nicht-lineare Erzählungen sollten nicht geglättet, sondern als integraler Bestandteil künstlerischer Praxis sichtbar bleiben (Ahmed 2012).

Ein Blick in die Ausstellungsgeschichte – von *Insania Pingens* (Bader, Schmidt, Steck 1961) über *Der (Im-)perfekte Mensch* (Waldschmidt 2006), *Outliers* (Cooke 2018), *Flying High* (Brugger 2019) bis zur *documenta fifteen* (documenta fifteen 2022) – verdeutlicht, dass Sichtbarkeit weder Befreiung garantiert noch strukturelle Veränderung automatisch erzeugt. Potenziale entstehen erst dann, wenn das *Zeigen* mit einer Reflexion der materiellen, sozialen und ökonomischen Bedingungen des Kunstmachens verbunden ist. Ausstellungen sind in diesem Sinne nicht Endpunkte, sondern Momente in längerfristigen kollektiven Prozessen: Sie können Ressourcen freisetzen, Diskurse verschieben und neue Formen des Gemeinsamen erfahrbar machen – sofern sie sich als Teil von Infrastrukturen begreifen, nicht als einmalige Sichtbarkeitsereignisse.

II.III.II Inklusions- und Repräsentationsfragen

Die Debatten um Inklusion und Repräsentation im Kontext von *Art Brut* weisen darauf hin, wie eng Vorstellungen von Normalität, Differenz und Handlungsmacht mit den strukturellen Bedingungen des Kunstfeldes verknüpft sind. Ausstellungen, die sich diesen Praxen widmen, operieren dabei stets in einem Spannungsfeld: Sie können marginalisierte Ausdrucksformen sichtbar machen und deren Anerkennung stärken; zugleich besteht das Risiko, diese Sichtbarkeit in symbolische Gesten oder neue Formen kuratorischer Vereinnahmung zu überführen. Sichtbarkeit selbst erzeugt daher noch keine Gleichberechtigung (Ahmed 2012). Entscheidend ist die kuratorische Rahmung: welche Narrative aktiviert werden, welche Stimmen Gehör finden, welche Produktionsbedingungen sichtbar bleiben – und welche weiterhin unsichtbar bleiben (Mörsch 2012).

Um diese Komplexität zu erfassen, bedarf es einer Abkehr von linearen Inklusionsnarrativen, die davon ausgehen, dass „mehr Sichtbarkeit“ automatisch „mehr Gerechtigkeit“ bedeute. Donna Haraways Konzept des „sitierten Wissens“ (Haraway 1988) macht deutlich, dass jede Form von Repräsentation an spezifische Positionierungen gebunden ist. Repräsentation ist damit kein neutraler Zustand, sondern ein dynamischer Aushandlungsprozess zwischen Institutionen, Künstler:innen, Assistenzsystemen und Publikum – stets situiert, relational und konflikthaft (Marchart 2018).

Vor diesem Hintergrund schlägt die vorliegende Arbeit den Begriff einer „avantgardistischen Fürsorge“ vor: einen kuratorischen Ansatz, der marginalisierte Positionen nicht lediglich innerhalb bestehender Strukturen sichtbar macht, sondern neue Infrastrukturen schafft, die künstlerische Praxis langfristig ermöglichen. Sichtbarkeit wird so nicht zum punktuellen Ereignis, sondern zu einer Praxis des Ermöglichens. Das Gewicht verschiebt sich vom *Wer wird gezeigt?* hin zu *Wie wird Produktion organisiert?* und *Welche materiellen und sozialen Bedingungen sind dafür notwendig?*

Gleichzeitig wirken Mechanismen der Exklusion fort. Sie operieren nicht nur durch explizite Entscheidungen, sondern auch durch institutionelle Routinen, implizite Normen des Kunstmarkts oder historisch sedimentierte Begriffe (Bourdieu 1999). Projekte wie das „Parliament of Bodies“ der Bergen Assembly (2019) haben gezeigt, dass radikale Infragestellungen von Sprecher:innenpositionen und kuratorischer Autorität solche Ausschlüsse sichtbar machen können. Repräsentation bleibt damit immer Intervention, nie bloß Abbildung.

Besonders deutlich wird diese Ambivalenz anhand von Christoph Schlingensiefels „Freakstars 3000“ (2002). Das Projekt intendierte, populäre Casting-Formate zu entlarven, indem es deren mediale Ausbeutungslogiken überzeichnete. Doch die Rezeption zeigte, wie schmal der Grat zwischen Kritik und Reproduktion ableistischer Strukturen ist: Zwar erhielten die beteiligten Menschen mit Behinderung eine Bühne, doch hatten sie keine Mitsprache über Kamera, Kontext oder Narrativ. Aus heutiger Perspektive – insbesondere im Lichte des Prinzips „Nothing about us without us“ (Charlton 2000) – wird deutlich, dass ohne Co-Autor:innenschaft selbst gut gemeinte Provokation paternalistisch bleibt. „Freakstars 3000“ verdeutlicht somit, warum zeitgenössische Ansätze im Umgang mit Art-Brut-Kontexten auf geteilte Agency, Langzeitprozesse und situierte Zusammenarbeit setzen.

Ein weiterer zentraler Aspekt betrifft Differenzen innerhalb der Behindertenbewegungen. Wie in meiner eigenen Masterarbeit herausgearbeitet, handelt es sich nicht um ein einheitliches politisches Feld, sondern um „vielschichtige, teils divergierende Bewegungen, die auf unterschiedlichen historischen Erfahrungen und politischen Zielen beruhen“ (Balzer 2020, 42). Besonders relevant ist die Differenz zwischen körperbehindertem Aktivismus und Bewegungen, die aus Kontexten intellektueller Beeinträchtigung hervorgehen. Während körperbehinderte Aktivist:innen historisch stark auf räumliche Barrierefreiheit, Zugang und

rechtliche Gleichstellung fokussierten, stehen im Bereich intellektueller Behinderung Assistenz, Kommunikation, Stabilität und Kontinuität im Zentrum (Balzer 2020, 87–103).

Für viele Menschen mit intellektuellen Beeinträchtigungen bestehen die zentralen Barrieren in organisatorischen, sozialen und kommunikativen Bedingungen. Wie meine Analyse gezeigt hat, entstehen Ausschlüsse vor allem durch institutionelle Verfahren mit geringer Mitbestimmung, prekäre Assistenzstrukturen, asymmetrische Gesprächssituationen oder fehlende Kontinuität (Balzer 2020). Diese Unterschiede sind besonders relevant für Art-Brut-Kontexte, deren künstlerische Produktion meist auf langfristige, relationale und assistierte Arbeitszusammenhänge angewiesen ist. Viele Art-Brut-Künstler:innen brauchen verlässliche Assistenzsysteme, zeitliche Kontinuität, vertrauensbasierte Beziehungen und stabile Produktionsbedingungen. Diese Dimensionen sind oft unsichtbar, aber zentral für die Ermöglichung künstlerischer Praxis.

Diese Einsichten beeinflussen auch das Verständnis von Agency im Ausstellungs- und Produktionskontext. Agency ist in vielen dieser Praxen keine individuelle Eigenschaft, sondern eine verteilte Qualität, die im Zusammenspiel von Personen, Assistenz, Materialien und kollektiven Entscheidungen entsteht (Latour 2005; Kittay 1999; Adams 2022). In Ateliers wie jenen in Gugging oder bei Project Art Works wird diese Verteiltheit produktiv gemacht: Künstlerische Subjektivität ist dort nicht isoliert, sondern relational organisiert.

Eine kuratorische Praxis, die diese Bedingungen ernst nimmt, muss Räume schaffen, in denen Mitgestaltung möglich wird – in Produktion, Textentwicklung, Vermittlung, Entscheidungsprozessen oder räumlichen Setzungen. Eine *Ästhetik des Ausreißens* könnte sich daher als organisatorisch-ästhetisches Prinzip verstehen, das Differenz nicht glättet, sondern sichtbar hält und produktiv macht.

Auch das Publikum spielt eine zentrale Rolle. Sichtbarkeit wird erst dann transformativ, wenn sie Wahrnehmungsbedingungen verändert und dialogische Formen ermöglicht. Vermittlungsformate, die Hintergrundbedingungen transparent machen, Ambivalenzen aushalten und relationales Wissen sichtbar machen, verwandeln die Ausstellung in eine kollektive Praxis. Sie beweisen, dass Kunst nicht nur gezeigt, sondern gemeinsam getragen, übersetzt und verhandelt wird (Simon 2016).

Inklusion ist damit keine additive Aufgabe, sondern eine infrastrukturelle. Sie verlangt kontinuierliche organisatorische, materielle und politische Arbeit. Damit ergibt sich der

Übergang zum nächsten Kapitel: Die Frage, wie marginalisierte, kollektive oder care-basierte Praxen sichtbar werden, ist untrennbar mit der Frage verbunden, wie sie organisiert sind – und welche Infrastrukturen notwendig sind, damit das *Ausgerissene* nicht nur gezeigt, sondern gemeinsam erhalten, geteilt und weiterentwickelt werden kann.

II.III.III. Potenziale der *Art Brut* im 21. Jahrhundert

Die Diskussion um *Art Brut* im 21. Jahrhundert steht vor der Herausforderung, die historischen Lasten des Begriffs anzuerkennen, ohne sich von ihnen determinieren zu lassen. Während frühe Definitionen – etwa bei Dubuffet (1949), Prinzhorn (1922) oder Cardinal (1972) – Differenz und Abgrenzung betonten, eröffnen heutige Produktions- und Ausstellungskontexte neue Möglichkeiten, diese Differenz produktiv zu verschieben. Das zentrale Potenzial der *Art Brut* liegt daher weniger in ihrer Zuschreibung als „rohe“, „unberührte“ oder „authentische“ Kunst, sondern in ihrer Fähigkeit, grundlegende Annahmen über künstlerische Praxis, Autorschaft und institutionelle Strukturen kritisch zu irritieren. Sie macht Bereiche sichtbar, die im kunsthistorischen Mainstream lange marginalisiert wurden: kollektive Prozesse, nicht-normative Kommunikationsformen, hybride Produktionsökologien, relationale Autonomie und alternative Konzepte von Zeitlichkeit und Kontinuität.

Ein erstes Potenzial ergibt sich aus einer Neubestimmung von Autorschaft. Wenn – wie *Feminist Philosophy* und *Disability Studies* betonen – künstlerische Produktion als relationales Gefüge verstanden wird (Kittay 1999; vgl. Siebers 2010), zeigt die *Art Brut* exemplarisch, wie Autonomie, Abhängigkeit und Assistenz zusammenspielen. Werke, die in ko-produktiven Ateliers, mit unterstützter Kommunikation oder in Langzeitstrukturen entstehen, widersprechen der Figur des isolierten Genie-Künstlers (Fine 2004). Stattdessen eröffnen sie ein Modell geteilter Agency (Adams 2022), das ästhetischen Wert nicht an individuelle Meisterschaft bindet, sondern an relationale Prozesse, an die Qualität gemeinsamer Praktiken und an die Stabilität von Beziehungen. Diese Perspektive besitzt das Potenzial, zentrale Kategorien des kunsthistorischen Kanons – Kreativität, Autorschaft, Originalität – grundlegend zu verändern (Becker 1982).

Zugleich bringt die *Art Brut* andere Formen des Wissens hervor, die im etablierten Kunstsystem oft übersehen werden. Viele der betreffenden Praktiken operieren nicht primär sprachlich oder narrativ, sondern entstehen aus Wiederholungen, Rhythmen, Ritualen, Mikrogesten oder idiosynkratischen Ordnungssystemen. Erin Manning (2016) beschreibt solche Praktiken als „thinking in motion“ – Formen von Erkenntnis, die im Tun selbst bestehen. In einer Zeit, in der zeitgenössische Kunst zunehmend prozessual, relational und affektiv wird, eröffnen diese Ausdrucksformen neue ästhetische und epistemische Horizonte. Sie zeigen, dass Wissen sich nicht nur diskursiv artikuliert, sondern verkörpert, situativ und relational entsteht (Haraway 1988).

Ein weiteres Potenzial liegt in einer spezifischen Form institutioneller Kritik. Während historische Avantgarden – etwa im Sinne Peter Bürgers (1974) – auf die Negation institutioneller Strukturen zielten, formuliert die *Art Brut* Kritik durch ihre Produktionsweise selbst: durch die Notwendigkeit langfristiger Assistenz, durch kollektive Strukturen, durch geteilte Verantwortlichkeiten und durch Rahmenbedingungen, die nicht versteckt, sondern sichtbar gemacht werden. Diese Kritik ist weniger konfrontativ als transformativ (Marchart 2018). Sie zeigt nicht, dass Institutionen überwunden werden müssten, sondern dass sie anders gestaltet werden können – als Orte, die heterogene Formen der Produktion, Wahrnehmung und Teilhabe ermöglichen (Sternfeld 2018). In diesem Sinne steht die *Art Brut* in enger Verbindung zu Debatten um Care, Commoning und die Infrastruktur sozialer Praxis (Puig de la Bellacasa 2017).

Darüber hinaus zeigt das Feld eine ausgeprägte interdisziplinäre Öffnung. Die Zusammenarbeit von künstlerischen Ateliers, *Disability Studies* (Waldschmidt 2017), Sozialwissenschaften und kuratorischer Forschung macht deutlich, dass *Art Brut* als Labor für neue Wissensformen verstanden werden kann. Projekte wie Project Art Works, Atelier Goldstein, Creativity Explored oder Studio XX verdeutlichen, dass ästhetische Innovation nicht an akademische Ausbildung gebunden ist, sondern aus vielfältigen Lebenswelten und Wahrnehmungsmodi hervorgeht. Diese Ateliers beweisen, wie Selbstbestimmung, Community, Materialität und Zeitlichkeit anders organisiert werden können – und welche ästhetischen Konsequenzen daraus entstehen.

Vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Polarisierung, wachsender Ungleichheit und Debatten über Care-Arbeit kann die *Art Brut* zudem als Gegenmodell zu normativen Vorstellungen von

Produktivität, Effizienz und Marktwert fungieren. Sie macht sichtbar, dass der Wert künstlerischer Arbeit nicht nur in ökonomischer Zirkulation liegt, sondern in Ausdrucksfähigkeit, relationaler Verantwortung und in der Fähigkeit, alternative Welten zu entwerfen. Hier knüpft sie an Überlegungen von Puig de la Bellacasa (2017) an, die Care nicht als Zusatz, sondern als Grundlage politischen und ästhetischen Handelns versteht. Die *Art Brut* verleiht dieser Perspektive eine ästhetische Präsenz – und damit eine gesellschaftspolitische Dimension.

Schließlich liegt ein entscheidendes Potenzial der *Art Brut* darin, im 21. Jahrhundert neue Vorstellungen von Normalität zu entwickeln. Werke, die sich konventionellen Deutungsmustern entziehen, fordern das Publikum heraus, andere Formen des Sehens, Hörens und Interpretierens zu erproben. Sie verschieben den Fokus von der Frage, warum jemand „anders“ arbeitet, hin zu der Frage, was diese Differenz ästhetisch ermöglicht. Sie laden zu offenen, nicht-defizitorientierten Lesarten ein und schaffen Räume für neue ästhetische Kategorien, die weder romantisieren noch pathologisieren (Siebers 2010; Waldschmidt 2006).

Damit wird deutlich, dass die Potenziale der *Art Brut* nicht in einer nostalgischen Rückkehr zum Mythos der „rohen Kunst“ liegen, sondern in ihrer Fähigkeit, zentrale kulturelle und künstlerische Normen infrage zu stellen. Sie regt dazu an, Kunst als Praxis des Gemeinsamen, des Aushandelns, des Sich-Haltens und der Vielfalt zu denken. Im 21. Jahrhundert ist die *Art Brut* somit nicht nur Gegenstand kunsthistorischer Analyse, sondern ein aktiver Beitrag zu Debatten über Inklusion, ästhetische Freiheit und gesellschaftliche Teilhabe – und damit ein zentrales Feld für eine kuratorische Praxis, die sich an den Prinzipien einer avantgardistischen Fürsorge orientiert.

II.III.IV. Kritik am Kunstmarkt: Weitere Potentiale der *Art Brut*

Die zuvor beschriebenen Potenziale der *Art Brut* entfalten sich jedoch nicht in einem neutralen Raum. Sie treffen auf ein Kunstfeld, das durch Marktlogiken, symbolische Grenzziehungen und verfestigte Wertordnungen strukturiert ist. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass sich die gegenwärtige Position der *Art Brut* in einer Spannung bewegt: Einerseits wird sie vom Markt als besonders „authentisch“, „unmittelbar“ oder „frei von Konventionen“ gefeiert; andererseits bleiben die Produzent:innen häufig von jenen Ressourcen, Anerkennungsformen und Entscheidungsmacht ausgeschlossen, die das Feld bestimmen. Diese Gleichzeitigkeit von Aufwertung und Marginalisierung zeigt, dass der Kunstmarkt kein neutraler ökonomischer Ort ist, sondern ein normierendes System, das darüber entscheidet, welche Stimmen dazugehören und welche lediglich als „abweichend“ markiert werden (Maclagan 2009; vgl. Graw 2009).

Diese Struktur lässt sich mit Michel Foucault als „Produktion unterworfenen Wissensformen“ beschreiben (Foucault 2003). Werke werden geschätzt, gesammelt oder musealisiert, doch die Produzent:innen verbleiben in einer epistemisch und sozial untergeordneten Position. Der Blick, der ihnen gilt, ist ein Blick von außen – ein Blick, der klassifiziert, deutet und ordnet, aber nur selten als gleichberechtigte künstlerische Stimme anerkennt (Becker 1982). Besonders deutlich treten diese Asymmetrien im Markt hervor, wo Kurator:innen, Händler:innen und Sammler:innen als Gatekeeper fungieren und Narrative, Preise und Wertzuschreibungen kontrollieren.

Dass einzelne Figuren – wie Johann Hauser, August Walla oder Henry Darger – internationale Sichtbarkeit erlangten, verdeckt leicht die strukturellen Probleme. Ihre Erfolge erscheinen im Modus des Ausnahmefalls, der das Prinzip der Abweichung eher bestätigt, als dass er die Bedingungen nachhaltiger Inklusion verändert. Colin Rhodes (2000) beschreibt dies als „romantische Exotisierungslogik“: Der Markt begehrt das Abweichende, aber ohne seine gesellschaftlichen oder ökonomischen Voraussetzungen mitzudenken.

Ein Kernproblem besteht in der fortbestehenden sozialpädagogischen Rahmung vieler *Art Brut*-Kontexte. Trotz etablierter künstlerischer Strukturen – wie Gugging (Feilacher 2015), Creativity Explored oder Project Art Works – werden zahlreiche dieser Ateliers weiterhin primär als soziale Einrichtungen gelesen. Diese Wahrnehmung entwertet die künstlerische

Praxis nicht nur subtil, sondern bindet sie zugleich an ein Fürsorgeregime, das schwer zu durchbrechen ist (vgl. Kittay 1999). Die Anerkennung der Kunst wird dadurch von der Anerkennung der Künstler:innen getrennt.

Mit zunehmender Sichtbarkeit entstehen zudem neue Formen der Vereinnahmung. Die steigende Marktaufmerksamkeit birgt das Risiko der Kommodifizierung: Werke werden gehandelt, gesammelt und als ästhetische Kuriositäten präsentiert, ohne die Produktionsbedingungen, Infrastrukturen oder kollektiven Prozesse mitzudenken. Roger Cardinal (1972) warnte früh, dass der Begriff *Outsider Art* zu einem Marklabel werden könne, das Differenz ästhetisiert, statt sie kritisch zu reflektieren. Gary Alan Fine (2004) zeigte, dass der Markt dazu tendiert, die Oberfläche der Werke zu betrachten, nicht jedoch die sozialen Prozesse, Zeitlichkeiten oder Abhängigkeiten, die sie ermöglichen (Mol 2008).

Die zentrale Frage lautet daher nicht, wie die *Art Brut* in den Markt integriert werden kann, sondern wie ein Kunstmarkt beschaffen sein müsste, der ihrer Produktionsweise gerecht wird. Modelle geteilter Autorschaft, langfristiger Versorgung, assistierter oder kollektiver Urheberschaft passen schwer in ein ökonomisches System, das auf Individualität, Knappheit und Markenbildung basiert (Velthuis 2011). Stattdessen regen sie dazu an, Kunst als kollektive Infrastruktur zu denken – als Prozess, der Betreuung, Zeit, Wiederholung, materielles Risiko, Unterstützung und gemeinsame Verantwortung einschließt (Puig de la Bellacasa 2017).

In dieser Perspektive entsteht das Potenzial der *Art Brut* nicht durch Distinktion, sondern durch Irritation. Sie zwingt den Markt, seine eigenen Kriterien zu befragen: Warum gilt Individualität als Wert? Warum entscheidet Provenienz über Preis? Warum werden nicht-verbale oder nicht-intentionale Ausdrucksformen ästhetisiert, aber selten als eigenständige Wissensformen anerkannt? Durch diese Irritation legt die *Art Brut* die Grenzen des ökonomischen Systems offen und eröffnet Möglichkeiten für alternative, solidarische oder gemeinschaftlich getragene Formen der Wertschöpfung (Marchart 2018).

Die Aufgabe besteht daher nicht darin, marginalisierte Praxen in bestehende Marktmechanismen einzupassen, sondern die Mechanismen selbst zu transformieren. Erst wenn Wertlogiken erweitert werden – etwa durch kooperative Modelle, faire Entlohnung, institutionelle Verantwortung für langfristige Arbeitsbedingungen oder die Anerkennung assistierter Autorschaft – kann das kritische Potenzial der *Art Brut* wirksam werden. Ihr Beitrag

besteht nicht darin, das Feld um ein weiteres Segment zu erweitern, sondern dessen Grundannahmen sichtbar und verhandelbar zu machen (Sternfeld 2018).

Damit erweist sich die *Art Brut* als epistemologische Herausforderung: Sie stellt grundlegende Fragen nach Subjektivität, Wert und Sichtbarkeit. Indem sie die Grenzen des Marktes offenlegt, fordert sie eine Kunstökonomie heraus, die nicht Exklusivität belohnt, sondern Vielfalt ermöglicht. Dieses Potenzial entfaltet sich jedoch nur, wenn die Strukturen des Kunstsystems selbst Gegenstand der Veränderung werden – eine Aufgabe, die in direktem Zusammenhang mit den im folgenden Kapitel zu untersuchenden Infrastrukturen des Gemeinsamen steht.

III. Conclusio

Die Analyse hat gezeigt, dass das Konzept des *Ausreißens* eine produktive Perspektive auf jene künstlerischen Praktiken eröffnet, die unter Begriffen wie *Art Brut*, *Outsider Art* oder *Outlier* verhandelt werden. Entscheidend ist dabei, *Ausreißern* nicht als einmaligen Akt der Befreiung zu verstehen, sondern als relationale Bewegung, die sich an den Schnittstellen von Produktion, Repräsentation und Organisation formt. In dieser Perspektive erscheint das *Ausgerissene* nicht als statische Kategorie, sondern als Prozess, der Machtverhältnisse sichtbar macht, Normen irritiert und neue Formen des Zusammenwirkens ermöglicht (Marchart 2018).

Historisch wurde deutlich, dass sich die frühen Konstellationen – von Prinzhorns Sammlung über Dubuffets *Compagnie de l'Art Brut* bis zu den ersten musealen Präsentationen – in einem Spannungsfeld von Faszination, diagnostischer Einordnung und ästhetischer Vereinnahmung bewegten. Sichtbarkeit bedeutete hier meist zugleich Rahmung: Die Werke wurden aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst, aber in neue, oft normierende Deutungen eingeschrieben (O'Doherty 2017). Damit zeigte sich früh jene Ambivalenz, die das Feld bis heute strukturiert: Sichtbarwerden eröffnet Möglichkeiten, reproduziert aber zugleich Machtasymmetrien.

Die untersuchten Ausstellungen unterschiedlicher Jahrzehnte haben gezeigt, dass das *Zeigen des Ausgerissenen* immer ein Aushandeln kuratorischer Verantwortung bedeutet. *Insania Pingens* verdeutlichte die Persistenz diagnostischer Blickregime; *Der (Im-)perfekte Mensch* verschob den Fokus auf die Normen selbst, die Abweichung hervorbringen; *Il Palazzo Enciclopedico* öffnete den Kanon, riskierte jedoch eine Ästhetisierung ohne Kontext; *Flying High* machte geschlechterbezogene Ausschlüsse sichtbar; *Outliers and American Vanguard Art* zeigte die Durchlässigkeit zwischen Zentrum und Peripherie; und *Project Art Works* auf der *documenta fifteen* stellte schließlich ein Modell kollektiver, care-basierter Praxis vor, das die Bedingungen künstlerischer Produktion selbst ausstellte. Diese Beispiele weisen darauf hin, dass *Zeigen* nicht neutral ist, sondern in jeweils spezifischen epistemischen, politischen und institutionellen Arrangements entsteht (Latour 2005).

Gleichzeitig wurde im organisatorischen Teil der Arbeit sichtbar, dass die Produktionsbedingungen der *Art Brut* ebenso zentral sind wie ihre Repräsentation. Initiativen wie die *Gugginger Künstler*innen*, das *Atelier Goldstein*, *Creativity Explored* oder *Project Art Works* machen deutlich, dass künstlerische Praxis auf Infrastrukturen angewiesen ist, die Zeit,

Unterstützung, Beziehungen und Stabilität herstellen (Puig de la Bellacasa 2017). Damit rückt ein Verständnis von Kunst in den Vordergrund, das sich vom Mythos des autonomen Genies verabschiedet und Kreativität als geteilte, relationale und prozesshafte Praxis begreift (Fine 2004). *Ausreißen* meint in dieser Perspektive kein Abstoßen institutioneller Strukturen, sondern das Schaffen neuer, solidarischer Formen des Organisiertseins.

Vor diesem Hintergrund wird auch die Rolle des Kunstmarktes ambivalent. Der Markt kann Sichtbarkeit erzeugen, verstärkt jedoch zugleich Logiken, die mit kollaborativen oder assistierten Produktionsweisen schwer vereinbar sind (Velthuis 2011). Konzepte wie Authentizität, Individualität oder Originalgenie kollidieren mit den relationalen Arbeitsweisen vieler Art-Brut-Ateliers. Der Markt ist damit nicht nur ein ökonomischer Ort, sondern ein Filter, der festlegt, welche Produktionsweisen als kunstfähig gelten (Bourdieu 1999). Eine nachhaltige Anerkennung der *Art Brut* erfordert daher nicht ihre Anpassung an bestehende Wertordnungen, sondern eine kritische Erweiterung dieser Ordnungen selbst – hin zu Modellen geteilter Autorschaft, langfristiger Unterstützung und gerechter Verteilung von Ressourcen (Sternfeld 2018).

Zusammengeführt zeigt die Analyse, dass die *Art Brut* nicht als Sonderfall neben der etablierten Kunst zu verstehen ist. Ihr kritisches Potenzial liegt vielmehr darin, grundlegende Kategorien des Kunstfeldes – wie Autorschaft, Normalität, Professionalität, Kreativität und Wert – infrage zu stellen und neue Sichtweisen auf ästhetische und soziale Praxis zu ermöglichen (Siebers 2010). Die *Art Brut* zeigt, dass künstlerische Arbeit vielfältiger, abhängiger, kooperativer und weniger normgebunden ist, als es traditionelle Kanonbildungen nahelegen.

Ausreißen bezeichnet in dieser Arbeit deshalb keine Bewegung in eine endgültige Freiheit, sondern eine Praxis der kontinuierlichen Neuverhandlung: ein In-Bewegung-Setzen von Grenzen, ein Verschieben von Räumen, ein Öffnen von Infrastrukturen. Es beschreibt jene Momente, in denen alternative Formen des Zusammenwirkens sichtbar werden – zwischen Menschen, Materialien, Institutionen und Bedeutungen. In diesem Sinne ist *Ausreißen* nicht nur ein analytischer Begriff, sondern eine Methode, Kunstgeschichte und Kunstpraxis als veränderbare, kollektive Prozesse zu denken.

Die Ergebnisse verweisen auf eine Zukunft, in der *Art Brut*, etablierte Kunst und kollektive Praxen nicht als voneinander getrennte Felder verstanden werden, sondern als

unterschiedliche Ausdrucksformen eines erweiterten Kunstbegriffs, der Verschiedenheit nicht integriert, um sie zu neutralisieren, sondern anerkennt, um die Bedingungen ästhetischer und sozialer Teilhabe neu zu gestalten (Simon 2016). Damit verbindet sich die Hoffnung, dass Kuratorik, Organisation und künstlerische Praxis gemeinsam zu Infrastrukturen des Gemeinsamen beitragen können – zu Räumen, in denen das *Ausgerissene* nicht nur sichtbar wird, sondern handlungsfähig bleibt

Literaturverzeichnis

Adams, Kate. "Neurodiversity and Contemporary Art: Project Art Works at Documenta Fifteen." *Art Monthly* 458 (2022): 12–15.

Ahmed, Sara. *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham: Duke University Press, 2012.

Bader, Alfred, Georg Schmidt, und Hans Steck, Hg. *Insania Pingens: Malerei der Geisteskranken*. Basel: CIBA, 1961.

Balzer, Felix. *The Emerging Disability Rights Movement and the Place of Intellectual Disability*. Masterarbeit, Universität Wien, 2020.

Barron, Stephanie. *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991.

Baumann, Daniel. "Dubuffet's Legacy: Rethinking Art Brut." *Art Journal* 79, no. 2 (2020): 154–167.

Beardon, Catherine. "Archive of Care." In *Documenta Materials*, herausgegeben von Project Art Works, 44–57. Hastings: Project Art Works Press, 2022.

Becker, Howard. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.

Belting, Hans. *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Wilhelm Fink, 2001.

Bennett, Tony. *The Birth of the Museum*. London: Routledge, 1995.

Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.

Bishop, Claire. *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*. London: Verso, 2022.

Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.

Brugger, Ingrid, Hg. *Flying High: Künstlerinnen der Art Brut*. Wien: Bank Austria Kunstforum, 2019.

Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

Cardinal, Roger. *Outsider Art*. New York: Praeger, 1972.

Charlton, James. *Nothing About Us Without Us: Disability Oppression and Empowerment*. Berkeley: University of California Press, 2000.

Cocteau, Jean. "Préface." In *Insania Pingens*, herausgegeben von Alfred Bader, Georg Schmidt und Hans Steck, 5–7. Basel: CIBA, 1961.

Cooke, Lynne. *Outliers and American Vanguard Art*. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 2018.

Davidson, Michael. *Concerto for the Left Hand: Disability and the Defamiliar Body*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008.

documenta fifteen. *Lumbung-Konzept: Kollektive Praktiken*. Kassel: documenta und Museum Fridericianum gGmbH, 2022.

Dubuffet, Jean. *L'Art Brut préféré aux arts culturels*. Paris: Gallimard, 1949.

Dubuffet, Jean. *Asphyxiante Culture*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1968.

Dubuffet, Jean. *Prospectus et tous écrits suivants*. 4 Bde. Paris: Gallimard, 1986.

Eckmann, Sabine. "Reframing Female Art Brut." In *Women and Outsider Art*, 33–49. Chicago: Intuit Press, 2020.

Falb, Petra. "Künstlerinnen neu gesehen." *Art Journal Austria* 12, no. 4 (2020): 44–51.

Farid, Ade. "Lumbung as Method." In *Handbook of the Lumbung*, herausgegeben von ruangrupa, 10–23. Kassel: documenta fifteen, 2022.

Farrington, Lisa. *Creating Their Own Image: The History of African-American Women Artists*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Feilacher, Johann. *Gugging: 1945–2015*. St. Pölten: Residenz Verlag, 2015.

Fine, Gary Alan. *Everyday Genius: Self-Taught Art and the Culture of Authenticity*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

Foster, Hal. *The Art-Architecture Complex*. London: Verso, 2012.

Freire, Paulo. *Pedagogy of the Oppressed*. New York: Continuum, 1970.

Foucault, Michel. *Die Macht der Psychiatrie: Vorlesungen am Collège de France 1973–1974*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

- Garland-Thomson, Rosemarie. *Staring: How We Look*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Gardner, Anthony, und Charles Green. *Biennials, Triennials, and Documentas: The Exhibitions That Created Contemporary Art*. London: Thames & Hudson, 2023.
- George, Uta. "Zwischen Repräsentation und Teilhabe." In *Der (im-)perfekte Mensch*, 110–118. Dresden: Deutsches Hygiene-Museum, 2003.
- Gioni, Massimiliano. *Il Palazzo Enciclopedico / The Encyclopedic Palace*. Venedig: Marsilio, 2013.
- Graw, Isabelle. *High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture*. Berlin: Sternberg Press, 2009.
- Hall, Emily. "Care and Its Limits in Mega-Exhibitions." *Frieze* 232 (2022): 60–63.
- Hamraie, Aimi. *Building Access: Universal Design and the Politics of Disability*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.
- Haraway, Donna. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies* 14, no. 3 (1988): 575–599.
- Harrasser, Karin. "Körperpolitiken der Normalität." In *Der (im-)perfekte Mensch*, 80–95. Dresden: Deutsches Hygiene-Museum, 2001.
- Harris, John. "Co-presence and Neurodiversity." *Art Monthly* 458 (2022): 12–15.
- Hoerschelmann, Katharina. "Feministische Perspektiven auf Art Brut." In *Flying High*, herausgegeben von Ingrid Brugger, 49–64. Wien: Bank Austria Kunstforum, 2019.
- Hooper-Greenhill, Eilean. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London: Routledge, 2000.
- Kittay, Eva Feder. *Love's Labor: Essays on Women, Equality, and Dependency*. New York: Routledge, 1999.
- Lang, Maren. "Intimacy and Scale at Documenta Fifteen." *Third Text* 36, no. 5 (2022): 455–470.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Lumbung Handbook. Kassel: documenta fifteen, 2022.
- Maclagan, David. *Outsider Art: From the Margins to the Marketplace*. London: Reaktion Books, 2009.

- Manning, Erin. *The Minor Gesture*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Marchart, Oliver. *Conflictual Aesthetics: Artistic Activism and the Public Sphere*. Berlin: Sternberg Press, 2018.
- Maizels, John. *Raw Creation: Outsider Art and Beyond*. London: Phaidon, 1996.
- Maizels, John. *Outsider Art and the Creative Process*. London: Thames & Hudson, 2016.
- Mitchell, David T., und Sharon L. Snyder. *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000.
- Mol, Annemarie. *The Logic of Care: Health and the Problem of Patient Choice*. London: Routledge, 2008.
- Mörsch, Carmen. *Kunstvermittlung in der Kritik*. Zürich: diaphanes, 2012.
- Mundy, Jennifer. "The Discovery of 'Outsider Art'." In *The Handbook of Art and Anthropology*, herausgegeben von Gary Alan Fine, 145–162. London: Routledge, 2013.
- O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California Press, 2017.
- Peiry, Lucienne. *Art Brut: The Origins of Outsider Art*. Paris: Flammarion, 2001.
- Peiry, Lucienne. "Art Brut und Outsider Art: Eine kritische Revision." In *Art Brut und Psychiatrie*, herausgegeben von Thomas Röske, Bettina Mariacher und Ingrid Brand, 23–45. Köln: Wienand, 2006.
- Poore, Carol. *Disability in Twentieth-Century German Culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007.
- Powell, Richard J. *Black Art: A Cultural History*. London: Thames & Hudson, 1997.
- Prinzhorn, Hans. *Bildnerie der Geisteskranken: Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*. Berlin: Springer, 1922.
- Puig de la Bellacasa, María. *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London: Continuum, 2004.
- Ravaud, Jean-François, und Henri-Jacques Stiker. "Les modèles de l'invalidité: De l'exclusion à la revendication." *Sciences Sociales et Santé* 19, no. 1 (2001): 45–68.
- Rhodes, Colin. *Outsider Art: Spontaneous Alternatives*. London: Thames & Hudson, 2000.

Rieger, Hannah. "Weibliche Positionen in der Art Brut." In *Flying High*, herausgegeben von Ingrid Brugger, 34–48. Wien: Bank Austria Kunstforum, 2019.

Röske, Thomas. *Die Sammlung Prinzhorn*. Heidelberg: Wunderhorn, 2015.

Saar, Martin. *Genealogie als Kritik: Geschichte und Theorie des Subjekts nach Foucault*. Frankfurt am Main: Campus, 2020.

Searle, Adrian. "Universal Visions? Reviewing Gioni's Encyclopedic Palace." *The Guardian*, 3. Juni 2013.

Siebers, Tobin. *Disability Aesthetics*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010.

Simon, Nina. *The Art of Relevance*. Santa Cruz: Museum 2.0, 2016.

Smith, Terry. *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International, 2012.

Storr, Robert. "The Revision of the American Modernism Narrative." *Artforum* 56, no. 9 (2018): 132–139.

Sternfeld, Nora. *Das radikaldemokratische Museum*. Berlin: De Gruyter, 2018.

Szeemann, Harald. *Junggesellenmaschinen*. Bern: Kunsthalle Bern, 1970.

Szeemann, Harald. *Museum der Obsessionen*. Zürich: Edition Voldemeer / SpringerWienNewYork, 2006.

Thévoz, Michel. *Art Brut*. Genf: Skira, 1995.

Tronto, Joan. *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care*. New York: Routledge, 1993.

Velthuis, Olav. *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton: Princeton University Press, 2011.

Waldschmidt, Anne. *Der (im-)perfekte Mensch: Metamorphosen von Normalität und Abweichung*. Dresden: Deutsches Hygiene-Museum, 2006.

Waldschmidt, Anne. *Disability Studies: Kultursoziologie der Behinderung*. Bielefeld: Transcript, 2017.

Weiermair, Paul. "Gegenkanon: Weibliche Art Brut." *Kunstforum International* 261 (2019): 112–119.

Weiss, Allen S. *Shattered Forms: Art Brut, Phantasms, Modernism*. Albany: SUNY Press, 1992.

Werkle, Julia. "Studios of Care: Notes on Collective Art Practices." *Field* 19 (2022): 1–14.

Zirten, Heike. "Das Recht auf Imperfektion." In *Der (im-)perfekte Mensch*, 10–18. Dresden: Deutsches Hygiene-Museum, 2003.

Lebenslauf

Felix BALZER

Studierte zunächst B.A. Sozialwissenschaft mit Philosophie in Leipzig, Regensburg und Paris, bevor er anschließend das internationale M.A. Global Studies absolvierte – mit Studienphasen in Wien, Leipzig und einem Auslandsaufenthalt in Addis Abeba. Den Master schloss er 2018 mit einem Double Degree an der Universität Wien ab.

Nach diversen Praktika im ARTE Büro Berlin und bei einer NGO im Security Council der Vereinten Nationen in New York begann er im selben Jahr den Masterlehrgang /ecm – educating/curating/managing an der Universität für angewandte Kunst Wien.

Seit 2018 studiert er zudem Malerei an der Akademie der bildenden Künste Wien, in der Klasse „Erweiterter malerischer Raum“ bei Daniel Richter.

Seine Forschungsinteressen liegen in den oftmals impliziten Verbindungen zwischen der Kunst sogenannter Outliers (self-taught artists oder outsider artists) und den Wechselwirkungen solcher künstlerischen Ausdrucksformen auf den Kanon der modernen und zeitgenössischen Bildenden Kunst. In diesem Kontext forscht er auch im Rahmen seiner /ecm-Masterthese.

Seit 2020 absolviert er zusätzlich ein Studium der Humanmedizin an der Comenius-Universität Bratislava, das er voraussichtlich im Sommer 2026 abschließen wird.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Masterarbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten oder unveröffentlichten Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde in dieser oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und bisher nicht veröffentlicht.

Ich versichere, dass ich die geltenden Richtlinien zur Sicherung guter wissenschaftlicher Praxis eingehalten habe.

Wien, den 23. Jänner 2026

Unterschrift: