

WECHSEL _____

WIRKUNGEN

KUNST _____
IM KONTEXT _____

DER _____
INKLUSIONSDEBATTE _____

Herausgegeben von Peter Daners, Frederik Poppe,
Annika Schank und Melanie Schmitt

WECHSELWIRKUNGEN

**Kunst im Kontext
der Inklusionsdebatte**

Herausgegeben von Peter Daners, Frederik Poppe,
Annika Schank und Melanie Schmitt

INHALT

- 7** → **PETER DANERS, FREDERIK POPPE,
ANNIKA SCHANK, MELANIE SCHMITT**
VORWORT
- 15** → **FREDERIK POPPE**
WECHSELWIRKUNGEN
Inklusionsorientierung in der Bildenden Kunst
- 27** → **LA < S > GRAND ATELIER**
LA « MIXITÉ »
Durchmischung als dritte Sprache
- 39** → **MICHIEL DE JAEGER**
AUS DER SICHT EINER KÜNSTLERIN
Ein Interview mit Barbara Massart
- 45** → **RACHEL MADER**
HAUPTSACHE GEMEINSAM
Zu Aktualität und Beweggründen
kollektiver Kunstpraxis
- 59** → **SVEN FRITZ, MELANIE SCHMITT**
MARIEN KIRCHE
Neugestaltung der Zisterzienserinnenkirche
durch das Atelier Goldstein
- 75** → **JUTTA SCHUBERT**
KÜNSTLER*INNEN MIT BEHINDERUNG
SICHTBAR MACHEN
Diversität im Kunst- und Kulturbetrieb in
Deutschland
- 87** → **JUTTA PÖSTGES**
BÜRO FÜR AUGEN, NASE, ZUNGE,
MUND, HERZ, HAND UND MASKE
(DIE ALLES ÜBERDECKT)
Eine Zusammenarbeit von Kunsthaus KAT18 mit
Eva Kot'átková und Kolumba Kunstmuseum
- 99** → **AMANDA CACHIA**
DIE POLITIK DES «KREATIVEN ZUGANGS»
Ein Leitfaden zur kuratorischen Praxis
im Kontext von Critical Dis/ability
- 107** → **THE POLITICS OF «CREATIVE ACCESS»**
Guidelines for a Critical Dis/ability
Curatorial Practice

- 115** → **ANNIKA SCHANK, PETER DANERS**
KÜNSTLER*INNEN MIT ASSISTENZBEDARF
PRÄSENTIEREN
Die Perspektive eines Museums
- 125** → **STEFANIE WIENS UND TEAM**
« PLATZ DA! »
Vom inklusiven Kunstvermittlungsprojekt
zum Unternehmen
- 135** → **ANNIKA SCHANK, PETER DANERS**
INKLUSIVE METHODEN
IN DER KUNSTVERMITTLUNG
Praxisbeispiele aus dem Museum Folkwang
- 147** → **VIOLA SNETHLAGE-LUZ**
DAS ABER
Alles beim «Gleichen» in der Rezeption von
Kunstschaffenden mit Assistenzbedarf?

WERKBESPRECHUNGEN

- 161** → **KAI JOBUSCH**
SIEGFRIED SCHULZ
- 165** → **NATALIE DE LIGT**
POET DES SCHWEISSENS
Die Konstruktionen von Roland Kappel
- 169** → **VIOLA SNETHLAGE-LUZ**
DAS ZUFÄLLIGE ZUSAMMENTREFFEN
ZWEIER ZITRONEN UND
VIER OHREN IM TREPPENHAUS
- 173** → **ANNIKA SCHANK, PETER DANERS**
SCHWEBUNGEN
Ästhetische Strategien im Werk
von Julius Bockelt
- 177** → **ANHANG**
Biografien
Literatur
Impressum

VORWORT



↑ **Abbildung 01**

Performance von Julius Bockelt
und Achim Zepezauer zur Eröffnung
der Tagung *Wechselwirkungen*.
Foto: Florian Wagner

↗ **Abbildung 02**

Workshop des Atelier La <S>
bei der Tagung *Wechselwirkungen*.
Foto: Florian Wagner

↘ **Abbildung 03**

Gemeinsam mit der Künstlerin
Barbara Massart entwerfen die Work-
shop-Teilnehmer*innen Kostüme.
Foto: Florian Wagner





↑↘ **Abbildung 04, 05**

Das Team von «Platz da!» stellt bei der Tagung *Wechselwirkungen* sein inklusives Vermittlungskonzept vor.
Foto: Florian Wagner



VORWORT

Die Bundesvereinigung Lebenshilfe e. V. und das Museum Folkwang veranstalteten im April 2018 gemeinsam die Fachtagung *Wechselwirkungen – Kunst im Kontext der Inklusionsdebatte*.¹ Diese ungewöhnliche Kooperation spiegelt eine Inklusionsorientierung im Bereich der Kunst wider, die seit einigen Jahren oder Jahrzehnten mit zunehmender Deutlichkeit erkennbar ist. In Vorträgen und verschiedenen Workshop-Formaten wurden auf der Fachtagung Fragen im Spannungsfeld von künstlerischen Produktionsprozessen, Präsentation und Rezeption der Werke von Künstler*innen mit Behinderungen diskutiert. Künstlerkollektive und Ateliers stellten anhand von Projektbeispielen Arbeitsweisen und Netzwerke von Künstler*innen mit Assistenzbedarf vor. Fragen der kuratorischen Praxis, der inklusiven Ausstellungskonzeption und der Rolle der Institutionen wurden ebenso thematisiert. In praxisbezogenen Workshops wurden Konzepte und Methoden inklusionsorientierter Kunstvermittlung vorgestellt, erprobt und weiterentwickelt.

Der vorliegende Band dokumentiert die Ergebnisse der Tagung und möchte zugleich eine darüber hinausgehende Kontextualisierung und theoretische Einordnung des Themas leisten. Er erweitert ebenso wie die Tagung den bisher eher in der Pädagogik verankerten Diskurs zur Situation von Künstler*innen mit Assistenzbedarf um eine kunstwissenschaftliche Ebene. Die Geschichte der Kunst von Künstler*innen mit Beeinträchtigung soll dabei ebenso beleuchtet werden wie die aktuellen Arbeitsbedingungen der Akteur*innen. Allen Beiträgen gemeinsam ist, dass sie die Frage nach Reziprozität stellen und ein dialogisches Interaktionsprinzip als Grundlage für eine Inklusion auf Augenhöhe sehen.

Frederik Poppe setzt sich in seinem Beitrag kritisch mit den Begriffen Art Brut und Outsider Art auseinander, die kulturelle Einflüsse in den

Arbeiten von Künstler*innen mit Behinderungen in Frage stellen und diesen eine besondere Authentizität zuschreiben. Vielmehr seien die Einflüsse in der künstlerischen Produktion, Rezeption und Vermittlung nicht nur vorhanden, sondern wechselseitig. Der Autor diskutiert Reziprozität bezogen auf diese Bereiche und illustriert diesen Ansatz am Beispiel künstlerischer Positionen sowie gemeinsamer Ausstellungen von Künstler*innen mit und ohne Beeinträchtigungen. Er fokussiert kollaborative Arbeitsweisen und multiple Autorenschaften und plädiert für eine Professionalisierung sowohl der Kunstschaffenden als auch der künstlerischen Assistenz.

Ein Beispiel für diese Herangehensweise bietet das belgische **La <S> Grand Atelier**. «Wechselwirkungen» zwischen Künstler*innen mit und ohne Behinderungen sind dort in Workshops und Residenzprogrammen gelebte Praxis und künstlerisches Prinzip. Das Atelier versteht sich als Ort des Austauschs und als Experimentierfeld, in dem aus individuellen Ausdrucksformen der beteiligten Künstler*innen eine gemeinsame dritte Sprache entstehen kann – eine Sprache der «Durchmischung» oder «Mixité», in die die Begegnung als gemeinsame transformierende Erfahrung eingegangen ist. Die Künstlerin **Barbara Massart**, die im Atelier La <S> tätig ist, berichtet in einem Interview von ihren Projekten und gewährt Einblicke in die kooperative Arbeitsweise des Ateliers. Barbara Massart arbeitet mit Textilien und entwirft Kostüme, die auch in Filmen zum Einsatz kommen.

Um künstlerische Produktion geht es auch im folgenden Essay: **Rachel Mader** liefert zunächst einen kunsthistorischen Überblick zu kollektiven Arbeitsweisen in der Kunst, von Künstlergruppen des frühen 20. Jahrhunderts wie der *Brücke* bis zum 1979 in den USA gegründeten Kollektiv *Group Material*. Eine Besonderheit im Gegensatz zum herkömmlichen solitären Arbeiten im

Kunstbetrieb sieht sie im Selbstverständnis der Künstlerkollektive, die sich und ihre Aufgaben oft in einem größeren gesellschaftlichen Kontext verorten und über die Kunst hinaus politisch wirksam sein wollen. Als Merkmale heutiger Künstlerkollektive identifiziert Mader einen oft kritischen Impetus sowie die Ansprache und Einbeziehung unterschiedlicher lokaler Bevölkerungsgruppen, die über das traditionelle Kunstpublikum hinausgehen, mit teils interaktiven Angeboten.

Die künstlerische Assistenz für Kunstschaffende mit Behinderungen stellt eine besondere Form künstlerischer Zusammenarbeit dar. **Melanie Schmitt** und **Sven Fritz** beschreiben in ihrem Beitrag am Beispiel der Neugestaltung der Marien Kirche Aulhausen durch das Frankfurter Atelier Goldstein, wie die Kooperation in inklusiven Teams von Künstler*innen mit Beeinträchtigungen, Assistent*innen und externen Handwerker*innen gelingen kann.

Mit der Verstetigung und den strukturellen Rahmenbedingungen solcher Projekte befasst sich **Jutta Schubert** in ihrem Text. Sie analysiert die aktuelle Situation von Künstler*innen mit Behinderung und macht Faktoren ausfindig, die zu mehr Diversität im Kulturbetrieb beitragen könnten: Die Öffnung von Ausbildungsangeboten an Kunsthochschulen für Künstler*innen mit Behinderungen zählt sie ebenso dazu wie veränderte Personalstrukturen im Kunstbetrieb, die frühe Förderung künstlerisch begabter Jugendlicher mit Behinderung oder neue Ausstellungsformate in professionellen Kunstkontexten.

Jutta Pöstges beschreibt in ihrem Beitrag die Zusammenarbeit von Eva Kot'átková mit Künstler*innen aus dem Kunsthaus KAT18: Gemeinsam entwickelten die tschechische Künstlerin und die Kölner Ateliergemeinschaft 2016 ein *Büro für Augen, Nase, Zunge, Mund, Herz, Hand und Maske (die alles überdeckt)*. Die temporäre Installation

im Kolumba, dem Kunstmuseum des Erzbistums Köln, wurde mit Performances bespielt und ließ viel Raum für individuelle Beiträge aller beteiligten Künstler*innen. Dabei stand im Sinne der Professionalisierung nicht das einmalige Event im Vordergrund, sondern die nachhaltige Zusammenarbeit mit einem renommierten Ausstellungsort.

Die Tagung im Museum Folkwang wurde flankiert von der Ausstellung *Phase Shifter* des Künstlers Julius Bockelt im Rahmen der Ausstellungsreihe *6 ½ Wochen* (22.3.–6.5.2018). Der 1986 geborene Künstler arbeitet im Frankfurter Atelier Goldstein an einem Werk, das sich stetig aus der Wechselwirkung von visuellen und akustischen Fragestellungen und Arbeitsprozessen generiert. Seine musikalischen Experimente, in denen er Interferenzen und andere komplexe Klangphänomene untersucht, sind eng mit seinen vielschichtigen grafischen Arbeiten verknüpft und umgekehrt. Künstlerische Positionen, die über den Sehsinn hinaus weitere ästhetische Erfahrungen ermöglichen, interessieren auch die Kuratorin und Aktivistin **Amanda Cachia**. Sie entwickelt in ihrem Beitrag Vorschläge, Barrierefreiheit in Ausstellungen auf kreative Weise umzusetzen und stellt einen Leitfaden für eine behinderungssensible kuratorische Praxis auf. Zentral für die inklusive Ausrichtung von Ausstellungen sind für Cachia die Übersetzung des rein Visuellen in andere Sinneseindrücke sowie eine kritische Selbstreflexion der Institutionen im Umgang mit Behinderungen. **Annika Schank** und **Peter Daners** vom Team der Bildung und Vermittlung des Museum Folkwang reflektieren in ihrem Beitrag die Entstehung der Ausstellung mit Julius Bockelt und berichten von den Fragen, die sich aus der Perspektive eines Museums stellen, wenn es darum geht, Künstler*innen mit Assistenzbedarf zu präsentieren.

Im engen Zusammenhang mit der Frage nach der musealen Präsentation steht die Frage nach einer inklusionsorientierten Kunstvermittlung. **Stefanie Wiens** stellt mit ihrem Projekt <Platz da!> dar, welche Potenziale freigesetzt werden, wenn Privilegien konsequent abgegeben und Vermittlungsformate gleichberechtigt von Kunstvermittler*innen mit und ohne Behinderungen gestaltet werden. <Platz da!> zeigt zudem barrierefreie Vermittlungskonzepte und innovative Ansätze auf. **Peter Daners** und **Annika Schank** stellen ergänzend einige inklusionsorientierte Vermittlungsmethoden vor, die in Workshops im Museum Folkwang erprobt wurden.

Schließlich beschäftigt sich der Tagungsband auch mit der Rezeption der Werke von Künstler*innen mit Behinderung. **Viola Snethlage-Luz** macht auf die komplizierten Aushandlungsprozesse in der Kommunikation über Werke und Künstler*innen aufmerksam und beschreibt, wie das Wissen um eine Behinderung der Urheber*innen sich auf die Wahrnehmung und Einordnung der Werke auswirkt. Sie wirft einen kritischen Blick auf die bestehenden Strukturen im Kunstbetrieb, die Deutungshoheit der Museen und den Einfluss der Medien, die in der Berichterstattung über die aktuelle Inklusionsdebatte den Fokus wieder verstärkt auf Behinderung als Kategorie lenken.

Vier **Werkbesprechungen**, die erstmals in der Fachzeitschrift *Teilhabe* erschienen sind, stellen abschließend einzelne Künstler*innen mit Assistenzbedarf und ihre Arbeiten vor.

1 Die Tagung war eine Veranstaltung im Rahmen der Feierlichkeiten zum 60. Jubiläum der Bundesvereinigung Lebenshilfe e. V. und wurde gefördert durch die Aktion Mensch.



— WECHSELWIRKUNGEN —



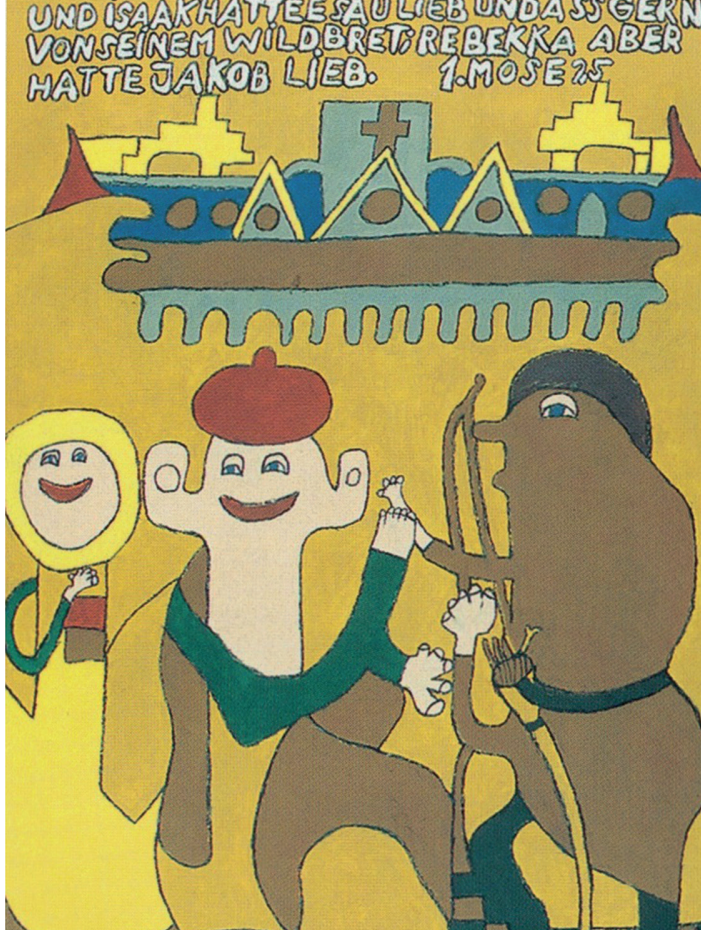
**Inklusionsorientierung in
der Bildenden Kunst**

→ **Abbildung 06**
Michael Pleissner (Skulptur) und
Thomas Moecker (Sockel), *o. T.*, 2014,
Mischtechnik, ca. 100 × 100 × 170 cm





↑ Abbildung 07
 Meister Bertram,
 Der Hochaltar von St. Petri (Detail), 1383,
 Malerei auf Holz, 180 × 720 cm



↑ Abbildung 08
 Werner Voigt,
 nach Meister Bertram, 1993/94,
 Dispersionsfarbe auf Holz, je 59 × 39 cm



WECHSELWIRKUNGEN

Inklusionsorientierung in der Bildenden Kunst

Die Disability Studies formulierten als ein übergreifendes Ziel, andere Bilder über Behinderung zu erzeugen. Im Bereich der künstlerischen Produktion, Rezeption, Präsentation und Vermittlung besteht die Chance, einen entscheidenden Beitrag dazu zu leisten. Protagonist*innen sind dabei Menschen mit und ohne Behinderung, im Einklang mit Artikel 8 der UN-BRK, welcher verkürzt mit «Bewusstseinsbildung» übersetzt wurde. Sauter weist darauf hin, dass der englische Begriff «awareness-raising» die Begriffe Bewusstheit und Erkenntnis gleichermaßen in den Blick nimmt. Einer Bewusstheit und Erkenntnis reflexiver Politik der eigenen Verstrickung in Machtverhältnisse und Repräsentation stehen Empowermentprozesse gegenüber (vgl. Sauter 2015), die eine Fokusverlagerung der kunstwissenschaftlichen Auseinandersetzung bedingen.

Der ursprünglich befreiende Begriff «Art Brut» (Dubuffet) wird kunstwissenschaftlich zunehmend einschränkend verwendet und steht bisweilen im Widerspruch zu einer inklusionsorientierten Haltung und Betrachtungsweise. Ein ähnliches Spannungsfeld entsteht, wenn der Begriff «Outsider Art» im Kontext der Inklusionsdebatte diskutiert wird. Die Zuschreibung zum Außenseitertum wird von manchen Kulturschaffenden mit Behinderung als stigmatisierend empfunden. Ikemura fordert: «Nennen wir es nicht <Außenseiter>, nennen wir es vielleicht eine Transition von verschiedenen Zuständen des Fremdseins» (Ikemura 2001: 116). «Outsider Art» ist keine künstlerische Bewegung und kann nicht mit den «Ismus»-Kunstrichtungen des 20. Jahrhunderts (Kubismus, Surrealismus, Dadaismus usw.) verglichen werden. Die künstlerischen Bewegungen veröffentlichten Manifeste, formierten sich als Gruppen, Strömungen oder Kollektive. Viele Künstler*innen schrieben sich diesen Kategorien zu oder akzeptierten die Zuschreibungen durch andere. «Outsider Art» ist eine Kreation des Kunstbetriebs, keine Bewegung der Künstler*innen, die mit dieser Etikettierung

↖ Abbildung 09

Perspektivwechsel durch Selbsterfahrungen während der langen Nacht der Wissenschaften 2014.
Foto: Stephan Sacher

↙ Abbildung 10

Barrierefreie Führung durch die Ausstellung *Face to Face* 2014.
Foto: Stephan Sacher

verbunden werden (vgl. Rexer 2005: 11 f.). Die Definition einer kunsthistorischen Kategorie über den Personenkreis der Kulturschaffenden und deren spezieller Biografie ist einmalig in der Kunstgeschichte und in vielerlei Hinsicht problematisch. Die Definition einer kunsthistorischen Kategorie über das Ausbleiben von kulturellen Einflüssen, insbesondere im Kontext einer Authentizitätsdebatte, ist darüber hinaus fraglich. Einflüsse existieren, Einflüsse sind sogar reziprok: Sie basieren auf wechselseitigen Beziehungen. Im Zusammenhang mit der Tagung *Wechselwirkungen – Kunst im Kontext der Inklusionsdebatte* (Museum Folkwang, Essen 2018) wurde diese Wechselseitigkeit auf drei Ebenen bezogen und diskutiert:

- Produktion (Ateliers und Werkstätten),
- Rezeption (hier vor allem Kunstwissenschaft, Journalismus),
- Präsentation und Vermittlung (musealer Bezug).

Der vorliegende Beitrag soll einen Überblick über diese Ebenen verschaffen, ein vertiefender Zugang wird in weiteren Buchbeiträgen ermöglicht – worauf an entsprechender Stelle verwiesen wird.

Zunächst gilt es jedoch, die Begriffe Reziprozität, Wechselseitigkeit und Wechselwirkungen einleitend zu klären.

1. Reziprozität, Wechselseitigkeit und Wechselwirkungen

Reziprozität (lat. *reciprocare*) wird in der Soziologie als universelles soziales Grundprinzip angesehen. Die gegenseitige Abhängigkeit der Menschen voneinander bewirkt soziale Beziehungen und dient als Basis für den Aufbau von

Vertrauen. Reziprozität zielt auf wechselseitige Beziehung zwischen Menschen ab. Insbesondere soll an dieser Stelle die dialogische Beziehung fokussiert werden, die ursprünglich hinsichtlich der Zahl der Kommunizierenden nicht weiter spezifiziert wurde, heute aber vor allem die Wechselseitigkeit zweier Personen bezeichnet. Gemeint ist der interpersonelle Austausch auf Augenhöhe (Carl Rogers). Der im Folgenden verwendete Begriff der Wechselwirkung basiert auf einem dialogischen Interaktionsprinzip – zweier oder mehrerer Parteien. Individuen oder Gruppen beeinflussen ihre Einstellungen und Haltungen gegenseitig.

2. Produktion

Im Bereich der künstlerischen Produktion sind Wechselwirkungen traditionsreich in den darstellenden Künsten oder der Musik verankert. In der bildenden Kunst gibt es ebenfalls Beispiele, diese treten jedoch vergleichsweise selten und zumeist in temporären Kooperationen oder in Form von multiplen Autorenschaften bei Künstlerpaaren oder -gruppen auf. Im Bereich der künstlerischen Produktion von Künstler*innen mit Assistenzbedarf sind kollaborative Arbeitsweisen dagegen häufig vorzufinden (vgl. Poppe 2017a).¹

2.1 Kooperation und Kollaboration

Der Begriff der Kollaboration war im deutschsprachigen Raum lange Zeit eher negativ konnotiert bzw. wurde in einem militärischen Kontext verwendet. Wer eine Zusammenarbeit mit dem Feind einging, wurde als Kollaborateur bezeichnet. Im englischen oder französischen Sprachraum scheint eine wertfreie Verwendung üblich: Die Bezeichnung Kollaboration bedeutet eine allgemeine Form der Kooperation oder Zusammenarbeit.

Ein Zusammenwirken verschiedener Akteur*innen im Bereich der künstlerischen Produktion wird inzwischen häufig als Kollaboration bezeichnet. Bezogen auf den Personenkreis von Künstler*innen mit Assistenzbedarf ist eine Besonderheit zu beobachten: Die Bündelung von Assistenz nach einem bestimmten Personalschlüssel ließ ab Ende der 1960er Jahre kreative Werkstätten entstehen, in denen Menschen mit kognitiver Behinderung temporär künstlerisch arbeiteten.

Eine kollaborative Arbeitsform wurde dabei oft aus strukturellen Gründen gefördert. So initiierte beispielsweise Rolf Laute ein Kunst-am-Bau Projekt, an dem zukünftige Bewohner*innen eines Hauses für Kinder und Jugendliche mit Behinderung teilnahmen, die gemeinsam die Wandgestaltung im Foyer ausführten. Diese Gruppenarbeit führte später zur Gründung der *Schlumper* (vgl. Eissing-Christophersen 2001: 6 ff.). Zunächst arbeiteten in dieser Gruppe vorwiegend Menschen mit Behinderung, die nicht in der Lage waren «ein Mindestmaß wirtschaftlich verwertbarer Arbeitsleistung» (SGB IX, § 58) zu erbringen und damit nicht im regulären Arbeitsbereich von Werkstätten für behinderte Menschen (WfbM) beschäftigt werden konnten. Trotz dessen vereinte viele Projektteilnehmer*innen eine starke künstlerische Affinität, die sich auf die Qualität dieses und anderer geschützter Ateliers auswirkte.

Die Ateliers im Rahmen von WfbM professionalisierten sich im Lauf der Jahre, und es entstanden sogenannte Künstlerarbeitsplätze, die künstlerische Arbeit in Voll- oder Teilzeit zuließen. In vielen Ateliers sind auch heute noch Kooperationsformen der Künstler*innen untereinander sowie mit assistierenden Bezugspersonen gängig. Im Gegensatz zur oftmals solitären Organisation in Atelierhäusern des allgemeinen Kunstbetriebs, spielt die Gemeinschaft eine größere Rolle. Das bezieht sich teilweise auch auf Produktionsprozesse.

2.2 Multiple Autorenschaft

Wenn zwei oder mehr Künstler*innen an der Entstehung eines Werks beteiligt sind, spricht man üblicherweise von multipler Autorenschaft. In der Regel handelt es sich dabei um Kooperationsprojekte, bei denen der Schaffensprozess gemeinsam bewerkstelligt wird. Kooperationsformen dieser Art bedingen, dass alle am Werk Beteiligten Erwähnung finden. Die Erwähnung von Assistenzleistungen, die in den Produktionsprozess einfließen, ist im allgemeinen Kunstbetrieb dagegen nicht üblich.

Sonderformen multipler Autorenschaft sind möglich. Als Beispiel sei hier ein inklusionsorientiertes Kooperationsprojekt erwähnt, das durch Durchblick e. V. – Sächsisches Psychiatriemuseum vermittelt wurde. Michael Pleissner stellte ein Modell für den Neubau des Museums der Bildenden Künste in Leipzig (auch Bildermuseum genannt) her, reichte dies aber nicht im Rahmen des offiziellen Architekturwettbewerbs ein. Von diesem Werk inspiriert entwarf Thomas Moecker einen Sockel. Durch Moeckers Erweiterung entstand eine Art Assemblage, die als kombiniertes Ganzes präsentiert wird (Abb. 06). Das Besondere dieser vermittelten Zusammenarbeit war, dass sich die Künstler während der Produktionsphase nicht persönlich begegneten und trotzdem miteinander in Beziehung traten.

Im Zuge von inklusionsorientierten Produktionsprozessen ist das Zusammenspiel von Künstler*innen mit und ohne Behinderung oder psychischer Krankheit sowie assistierenden Bezugspersonen ein vielversprechender Ansatz, da bereits in der Entstehungsphase Kommunikation über die Kunst stattfindet.

3. Rezeption

Kommunikation über Kunst findet nicht nur im Produktionsprozess statt, sondern natürlich auch im Bereich der künstlerischen Rezeption. Dabei sind mehrere Ebenen der Rezeption möglich:

- Die Auseinandersetzung der Betrachtenden mit dem jeweiligen Werk;
- ein Dialog zwischen Betrachtenden, Künstler*innen und dem Werk;
- die kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung (z. B. Werkbesprechungen);
- die Medienberichterstattung.

Auseinandersetzungen im Sinne der oben genannten dialogischen Beziehung entstehen bereits, wenn Betrachtende einem Werk gegenüberstehen. Jene Form der Rezeption ist im kunstwissenschaftlichen Feld hinlänglich beschrieben und diskutiert worden. Dieser Dialog wird um mindestens eine*n dritte Kommunikationspartner*in erweitert, wenn die Betrachtenden eine Ausstellung mit multipler Autorenschaft rezipieren, da das Werk in diesem Fall selbst bereits mindestens zwei Ansätze verkörpert. Sie begeben sich mit den beiden Positionen in einen künstlerischen Dialog. Diese reziproken Begegnungsformen werden durch professionell konzipierte Ausstellungen an anerkannten Kunstorten, durch Werkbesprechungen und Kritiken sowie den Ausbau von gut organisierten Kunstsammlungen ermöglicht bzw. gesteigert (vgl. Poppe, Schuppener 2014; vgl. Poppe 2017a).

Annika Schank und Peter Daners haben für die Tagung *Wechselwirkungen* und die damit verbundene Ausstellung *Phase Shifter* von Julius Bockelt im Museum Folkwang das Werk des Künstlers besprochen. Die inhaltliche Auseinandersetzung mit Bockelts Werk im Speziellen lässt Rückschlüsse auf *Wechselwirkungen* zu, die im

Rahmen der Rezeption von Kunstwerken im Allgemeinen häufig erkennbar sind: auf Netzstrukturen, die immer mehr an Komplexität gewinnen.²

Die Medienberichterstattung betont bei der Betrachtung von Werken, die von Künstler*innen mit einem behinderungsspezifischen Assistenzbedarf hervorgebracht wurden, dagegen oft den Sensationsaspekt. Tiedeken verweist im Zusammenhang mit der inklusionsorientierten Arbeit im musikalischen Bereich auf den hohen Stellenwert einer medialen Inszenierung von Künstleridentitäten. Der Imageaspekt ist von zentraler Bedeutung, wenn sich eine Musikgruppe aus Menschen mit und ohne Behinderung zusammensetzt. Dieser Aspekt erhöht die Chancen im Rahmen einer Medienberichterstattung wahrgenommen zu werden (vgl. Tiedeken 2018: 37).³

Teilweise könnte im rezeptiven Bereich der Fokus stärker auf besondere wahrnehmungsbedingte Zugänge oder auf den Aspekt eines leidenschaftlichen künstlerischen Arbeitens verlagert werden. Die jahre- oder gar jahrzehntelange Auseinandersetzung mit bestimmten Themen, die durch einen passionierten Zugang akribisch umgesetzt wird, erfüllt ebenfalls die Sensationslust der Betrachtenden, beschränkt sich aber nicht zwingend auf den biografischen Hintergrund der Künstler*innen. Eine besondere Wahrnehmung vermag auch bereichernde ästhetische⁴ Zugänge zu eröffnen.

Als Beispiel sei hier auf Werner Voigts Umsetzung des Hochaltars von St. Petri verwiesen (Abb. 08).

Voigt war Mitglied der Atelieregemeinschaft *Die Schlumper* (Hamburg) und erarbeitete ab 1993 auf Grundlage von Meister Bertrams Altarbildern (Abb. 07), die ihm als Postkarten vorlagen, 24 flächenhafte Illustrationen. Der Einsatz von Schrift in Anlehnung an Passagen aus der Bibel ist in der

Interpretation Voigts als markantes Stilelement zu erkennen. Erst nach Fertigstellung der Bildtafeln wurde die Hamburger Kunsthalle nach einem längeren Renovierungszeitraum wiedereröffnet. Voigt besuchte das Museum und hielt Bertrams Bilder zunächst für seine eigenen. Er echauffierte sich, dass diese ohne seine Zustimmung in der Kunsthalle ausgestellt seien und erkannte erst bei genauerer Betrachtung, dass Bertrams Bilder keine Schriftzüge enthalten. Nur durch dieses Merkmal konnte der Künstler die Werke unterscheiden, in seiner Wahrnehmung glichen sich die Werke ansonsten (vgl. Poppe 2017b).

4. Präsentation und Vermittlung

Die gemeinsame Präsentation von Künstler*innen mit und ohne Beeinträchtigung war in Deutschland viele Jahre unüblich. Eventuell ist dies auf die propagandistische Ausstellungsreihe «Entartete Kunst» der NS-Zeit zurückzuführen. Eine Kommission beschlagnahmte in den 1930er Jahren Werke namhafter Künstler*innen, die sich in den Sammlungen führender Museen befanden (z. B. Hamburger Kunsthalle, Museum Folkwang) und präsentierte diese gemeinsam mit ebenfalls beschlagnahmten Werken der seit 1919 angelegten Prinzhorn-Sammlung. Eine bewusst dichte und unvorteilhafte Präsentation, kombiniert mit abwertenden Kommentierungen, sollte dazu dienen, die gezeigten Künstler*innen und ihre Positionen zu diskreditieren. Die gemeinsame Präsentation von Künstler*innen mit und ohne psychische Krankheiten sowie Behinderungen war propagandistisch ausgerichtet und wurde von den Nationalsozialisten politisch missbraucht (vgl. Poppe 2012).

Heute werden diese Spannungsfelder als Bereicherung oder Herausforderung erkannt, und Präsentationen haben einen entgegengesetzten Fokus, der sich durch eine wertschätzende

Auseinandersetzung mit inklusionsorientierten Ansätzen deckt. Die Kennzeichnung ausgestellter Werke mit Titel, Künstler*in und den üblichen technischen Angaben sollte inzwischen eine Selbstverständlichkeit sein. Ein Hinweis auf biografische oder gar behinderungsspezifische Besonderheiten ist im allgemeinen Kunstbetrieb nicht üblich und sollte bei Präsentationen unbedingt vermieden werden.⁵

Eine inklusionsorientierte Kunstvermittlung kann in diesem Kontext einen Beitrag zur Förderung von Begegnungen und Kommunikation mit und durch die Kunst leisten. In Begleitveranstaltungen können Zugänge auf unterschiedlicher kommunikativer Ebene geschaffen werden, beispielsweise durch Führungen in verschiedenen Sprachen (einschließlich Gebärdensprache) sowie durch Begleitmaterialien in Brailleschrift oder Leichter Sprache.⁶ Auch bauliche Voraussetzungen oder Präsentationen, die eine Rezeption durch eine heterogene Besucherschaft zulassen, tragen zur Niedrigschwelligkeit in diesem Bereich bei (Abb. 10) (vgl. Poppe 2018).

Während der Ausstellung *Face to Face*, die 2014 in der Galerie im Neuen Augusteum (Leipzig) gezeigt wurde, wurden begleitende Workshops angeboten, die teilweise von Künstler*innen mit Behinderungserfahrungen geleitet wurden. Inspiriert von den Ausstellungsinhalten arbeiteten die Workshop-Teilnehmenden selbst gestalterisch. Um einen Perspektivwechsel zu ermöglichen, gab es im Rahmen der langen Nacht der Wissenschaften das Angebot, an Behinderungsselbsterfahrungen teilzunehmen und die Ausstellung beispielsweise in Alterssimulationsanzügen, im Rollstuhl oder mit einer simulierten Sehbeeinträchtigung zu besuchen (Abb. 09) (vgl. ebd.).

Fazit

Weber identifiziert einen Nachteil für manche Menschen mit Behinderung hinsichtlich des Aufbaus von kulturellem Kapital. Dieses umfasst nach Bourdieu die kulturelle Disposition eines Mikrosystems, dessen Umgangsweisen sowie den Zugang zu Kulturgütern, wie Büchern, Musik und Bildern. Bildungstitel, die im Bildungssystem erarbeitet wurden, sind ebenfalls kulturelles Kapital (vgl. Weber 2018). Reziprozität, bezogen auf die genannten Ebenen, trägt dazu bei, den Erwerb von kulturellem Kapital für alle Beteiligten zu fördern und dabei die Chancengerechtigkeit für den Personenkreis von Kulturschaffenden mit Behinderung durch eine Teilhabeorientierung zu erhöhen.

Die Diskussion zum Thema «Wechselwirkungen» im Kontext der Auseinandersetzung mit Werken von Künstler*innen mit Assistenzbedarf knüpft daran an und hat sich bereits über einige Jahre in verschiedenen Netzwerken angebahnt. Dabei kristallisiert sich eine verschränkte Betrachtung der Aspekte Produktion, Rezeption sowie Präsentation und Vermittlung heraus. Der Grundstein einer theoretischen Fundierung dieser Aspekte konnte durch das Zusammenspiel von Kunst- und Rehabilitationswissenschaftler*innen sowie von Vertreter*innen der Museen und Kunstvermittler*innen in stetiger Rückkopplung oder Kooperation mit Kulturschaffenden mit Behinderung gelegt werden. Der Bereich inklusionsorientierte Kunstvermittlung nimmt in diesem Zusammenhang einen besonderen Stellenwert ein. Diese zielt einerseits auf den Abbau von Barrieren ab, andererseits wird angestrebt, die Vermittlung durch Menschen mit Behinderung oder in Tandems auszubauen. In der Ausstellung *Touchdown* führten Tandems durch die Bundeskunsthalle Bonn, in der neuen Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK) Berlin wurde das inklusionsorientierte Kunstvermittlungsprojekt «Platz da!» initiiert.⁷

In Bereichen der Produktion herrschte viele Jahre eine Parallelität von Autodidakt*innen auf Seiten der Produzent*innen und auf Seiten der Assistenz. Eine Professionalisierung beider Bereiche ist inzwischen in Ansätzen erkennbar, sollte aber weiter ausgebaut werden.

Diese Ansätze können dazu beitragen, einerseits den Aufbau kulturellen Kapitals im Sinne Bourdieus für den Personenkreis von Menschen mit Behinderung zu fördern und andererseits eine Inklusionsorientierung im kulturellen Bereich zu verstetigen.

- 1 Siehe dazu MADER im selben Band.
- 2 Dazu vertiefend DANERS, SCHANK im selben Band.
- 3 Dazu vertiefend SNETHLAGE-LUZ im selben Band.
- 4 Im Sinne der Wort-Herleitung *aisthesis* (= sinnliche Wahrnehmung).
- 5 Siehe dazu SNETHLAGE-LUZ im selben Band.
- 6 Siehe dazu DANERS, SCHANK im selben Band.
- 7 Dazu vertiefend WIENS im selben Band.

«LA MIXITÉ»

**Durchmischung als
dritte Sprache**

↓ Abbildung 11

Nicolas Clément und Barbara Massart,
Barbara dans les bois, 2014,
Filmstill.





↑ **Abbildung 12**

Nicolas Clément und Barbara Massart,

Barbara dans les bois, 2014,

Filmstill.



↑ **Abbildung 13**

Nicolas Clément und Barbara Massart,

Barbara dans les bois, 2014.

Foto: Nicolas Clément

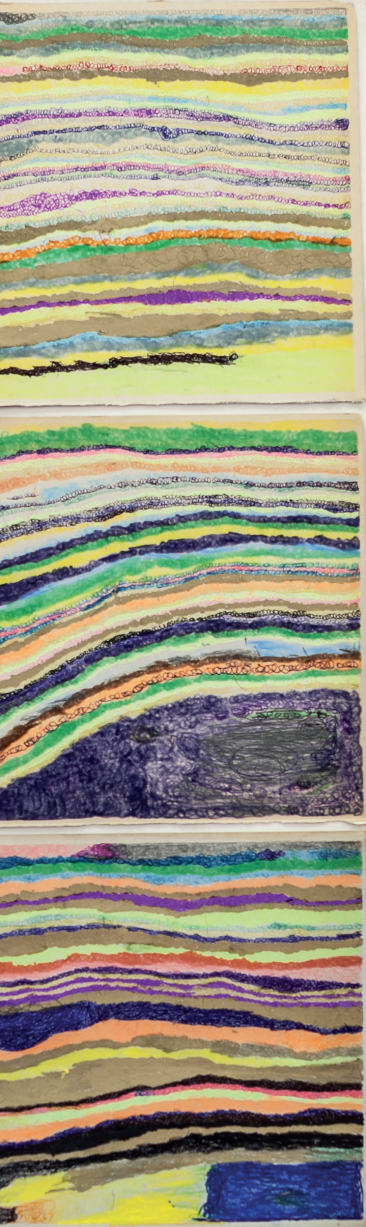
↓ Abbildung 14

Nicolas Clément und Barbara Massart,

Barbara dans les bois, 2014.

Foto: Nicolas Clément





«LA MIXITÉ»¹**Durchmischung als dritte Sprache**

La <S> Grand Atelier ist ein belgisches Kunstzentrum und Kunstlabor, das Workshopreihen in bildender und darstellender Kunst für Künstler*innen mit Beeinträchtigung anbietet. Diese Künstler*innen leiden nicht an einer Krankheit, sondern leben mit einer kognitiven Beeinträchtigung. Ihre versierte künstlerische Praxis üben sie (oft seit vielen Jahren) täglich aus.

Jeden Tag arbeiten sie in Werkstätten, die von Kunstexpert*innen begleitet werden. Die so produzierten Kunstwerke werden in verschiedenen künstlerischen Kreisen in und außerhalb Belgiens vertrieben.

La <S> ist auch aufgrund seines Residenzprogramms für zeitgenössische Künstler*innen unterschiedlichster Herkunft einmalig. Bei diesen Residenzen begegnen sich die Akteur*innen und zeitgenössische Künstler*innen, um zusammen Kunst zu schaffen.

Durchmischung als dritte Sprache

Seit 2006 hat La <S> Grand Atelier eine bewusste Inklusionspolitik (für Menschen mit und ohne Beeinträchtigung) entwickelt und umgesetzt. Damit reiht es sich nicht einfach in derzeit verbreitete, in Mode geratene Tendenzen ein, die häufig unausgereift und oberflächlich sind.

Im Gegenteil: Inklusion wird hier tatsächlich gelebt und schafft auf lange Sicht ein Beziehungsnetz, das die Beteiligten unter Rücksicht auf ihre spezifischen Fähigkeiten in einen dialogischen Prozess einbindet. Eine künstlerische Sprache trifft auf eine andere und aus dieser Begegnung entsteht eine neue, sich von den Ausgangssprachen unterscheidende Sprache – gerade darin liegt die Stärke dieser Form von Inklusion.

← **Abbildung 15**

Atelier peinture,
La <S> Grand Atelier.
Foto: Amandine Nandrin

La <S> Grand Atelier ist ein Ort des Austausches – ein Kunstlabor, das sich für eine Form von Kunstschaffen einsetzt, dessen Kern maßgeblich in der Qualität der Beziehungen besteht, die die Künstler*innen (darunter einige mit kognitiver Beeinträchtigung) miteinander eingehen. Eine der größten Herausforderungen bei diesen Residenzen liegt im kontinuierlichen Balanceakt zwischen Kunstwerk und Mensch.

Dreh- und Angelpunkt dieser Versuchsanordnung ist die Idee der Gegenseitigkeit als einer Erfahrung, von der alle Parteien profitieren. Es ist besonders spannend zu sehen, wie das individuelle Werk durch diese einzigartigen Begegnungen verfeinert, bereichert und befragt, aber niemals in seiner Autonomie in Frage gestellt wird.

Die Rolle der künstlerischen Kursleitung

La <S> Grand Atelier ist sich des indirekten Einflusses der Kursleitung (die ebenfalls von Künstler*innen ausgeübt wird) auf das Kunstschaffen von Menschen mit kognitiver Beeinträchtigung bewusst und pflegt einen transparenten Umgang damit.

Die Rolle der Kursleitung zeigt sich zunächst in ihrem individuellen Verhältnis zu den Beteiligten. Das Ziel der Workshopleiter*innen ist es, den Künstler*innen mit kognitiver Beeinträchtigung durch Begleitung, Anregung und Versuchsangebote zu einer eigenen künstlerischen Handschrift zu verhelfen und ihre künstlerische Persönlichkeit zum Vorschein kommen zu lassen. Dieser Prozess ist – ebenso wie die daraus erwachsende zunehmende Autonomie der Künstler*innen – in der Regel ein langer Weg, auf dem Momente des Neuanfangs und der Neuausrichtung nötig sind.

Abgesehen von dem einen oder anderen ganz für sich allein schaffenden Teilnehmenden, der für die Dynamik der Werkstatt nicht aufgeschlossen ist, handelt es sich um eine für das Erlangen einer neuen Perspektive entscheidende und notwendige Entwicklung. Es ist diese Entwicklung, die es anschließend einzelnen Künstler*innen erlaubt, an inklusiven und nicht-hierarchischen Prozessen teilzuhaben. Hier besteht die Rolle der Kursleitung wiederum darin, das jeweils Eigene der Teilnehmenden in einem kollektiven Projekt zu stärken oder ein Experimentierfeld anzubieten, in dem aus den individuellen Ausdrucksformen eine <dritte Sprache> entstehen kann.

Das Residenzprogramm, oder: Wie ein Inklusionskonzept entsteht

«Ein als künstlerisches Recherchelabor konzipierter Raum, dessen Fundament Erfahrung und Austausch durch wechselseitige <Kontamination> bilden sollen» (Perin 2014: 67).

Zusätzlich zum Workshopangebot hat La <S> Grand Atelier ein Residenzprogramm entwickelt, das zeitgenössische Künstler*innen unterschiedlich lange willkommen heißt (je nach Präferenz und Projekt). Während dieser Zeit begegnen sich zeitgenössische und Art Brut-Künstler*innen aus unterschiedlichen Kontexten, um <durchmischte> Werke zu schaffen oder an einem gemeinsamen Projekt teilzunehmen.

Um Experimenten und Spontaneität Raum zu lassen, wird bei den Residenzen auf eine festgelegte Vorgehensweise verzichtet. Jede Residenz hat einen «einzigartigen und nie zuvor dagewesenen Charakter. [Sie ist] das Ergebnis der Möglichkeiten oder der Notwendigkeit eines bestimmten Moments» (ebd.). Manchmal resultieren Residenzen aus der Arbeit und

Persönlichkeit von Künstler*innen mit kognitiver Beeinträchtigung (wie die erste, auf Richard Bawin fokussierte Residenz). Manchmal finden sie ihren Anfang aber auch in einem Workshopverlauf und den Workshopergebnissen und bezwecken, das bereits vorhandene Material anhand verschiedener Verfahren weiterzuentwickeln (z. B. bei *Match de Catch* in Vielsalm). Oder sie werden auf Initiative von externen Künstler*innen ins Leben gerufen (z. B. Messieurs Delmotte bei *UNDO/REDO* und Moolinex bei *Army Secrète*). Schließlich kann es auch sein, dass Künstler*innen neue Fähigkeiten erwerben, die über die Kenntnisse der Kursleitung hinausgehen (z. B. bei *Knitting Dolls*).

Wie die Residenzen (in ihrer Themensetzung, der Auswahl der künstlerischen Gattung und dem jeweiligen künstlerischen Handwerk) zustande kommen, variiert und kann ausschlaggebend für die Wahl der externen Künstler*innen sein. Sind die Grundvoraussetzungen erst einmal erfüllt, steht die Residenz im Zeichen der künstlerischen Freiheit und Experimentierfreudigkeit der Beteiligten.

In der Regel erstreckt sich eine Residenz über mehrere Tage oder Wochen oder findet über das Jahr verteilt statt. Den Gastkünstler*innen ist es freigestellt, ausschließlich mit einem oder zwei Künstler*innen mit kognitiver Beeinträchtigung zu arbeiten oder mit weiteren, zusätzlichen Gastkünstler*innen – je nach dem persönlichen und künstlerischen Interesse aller Beteiligten. Manche Künstler*innen sind aufgrund ihrer Teilnahme an mittel- und langfristigen Projekten fester Bestandteil der Residenzen. Dazu kommen jedes Jahr neue Künstler*innen, die punktuell oder immer wieder teilnehmen.

La <S> Grand Atelier setzt sich überdies dafür ein, dass die in den Residenzen produzierten Kunstwerke angemessene Anerkennung erfahren.

Die Ausstellungsräume bieten die Möglichkeit, die gelungensten Exponate unmittelbar vor Ort auszustellen.

Der Kursleitung kommt in den Residenzen eine besondere Bedeutung zu. Sie wirkt vermittelnd bei der Begegnung von Gastkünstler*innen und Künstler*innen mit kognitiver Beeinträchtigung. Zugleich stellt sie sicher, dass die Gastkünstler*innen die Personen mit kognitiver Beeinträchtigung nicht instrumentalisieren – was immer dann der Fall ist, wenn die Behinderung von den Gastkünstler*innen als Neuigkeitswert empfunden und zwecks Provokation oder Schock ausgenutzt wird. Es gilt, das richtige Maß zu finden, damit diese Vorsicht nicht in einen Mangel an Vertrauen und Risikobereitschaft mündet, der die künstlerische Freiheit bremsen würde.

Instrumentalisierungsrisiken vermeiden

Dass die Betonung ganz bewusst zunächst auf ihren Fähigkeiten liegt, soll natürlich in keiner Weise verschleiern, dass die Künstler*innen von La <S> mit einer Beeinträchtigung leben, die sie in sozialer wie intellektueller Hinsicht in eine fragile Position bringt. Es wäre geradezu absurd, diese Realität nicht anzuerkennen oder kleinreden zu wollen – eine Realität, die ja gerade die Besonderheit und Einzigartigkeit der Art Brut-Künstler*innen ausmacht. Wenn sie ein Ort künstlerischer Emanzipation sein sollen, müssen die Workshops vor allem als Aktivität verstanden werden, die Teil des Alltags ist. Was davor und danach stattfindet, ist genauso wesentlich, weil es die Workshops erst ermöglicht. Es gilt daher, die Arbeit der Teilnehmenden nie nur im Hinblick auf die künstlerische Produktivität zu evaluieren, sondern die Workshops als Raum künstlerischer Freiheit, des Lernens, der Begegnung und des Ausprobierens zu verstehen.

Für das Residenzprogramm ist die Frage der Instrumentalisierung von großer Tragweite und wird regelmäßig kritisch beleuchtet. Es versteht sich von selbst, dass La «S» Residenzen, die auf einem Kompetenzgefälle oder Machtungleichgewicht basieren würden, prinzipiell ablehnt. Die Residenz kann nur dann erfolgreich verlaufen, wenn ein gegenseitiger, mitleids- und manipulationsfreier Austausch stattfindet.

«Die Gefahr solcher Ansätze ist bekannt: Sie besteht in der Instrumentalisierung der Kunst, die zu einer Art Sozialassistentin oder, noch prestigeträchtiger, zu politischer Agitation zu werden droht. La «S» aber geht diskreter und origineller vor und hat gerade deshalb zukunftsweisendes Potenzial. Die Zusammenarbeit von Kunstschaffenden und kognitiv beeinträchtigten Personen will hier nicht das «Künstler*innensein» der Kunstschaffenden schmälern, sondern vielmehr den Beitrag der beeinträchtigten Person herausstellen und ihr Zugang zu einem authentischen künstlerischen Schaffensprozess verschaffen. Die Zusammenarbeit findet außerdem im Rahmen eindeutiger Zielsetzungen statt: Die Absicht ist, ein Werk mit eigenständiger künstlerischer Gültigkeit zu schaffen. Dass diesem Prozess auch eine soziale Dimension innewohnt, steht dem künstlerischen Vorhaben nie im Weg. Diejenigen, die es wagen, sich selbst zu hinterfragen, katapultiert dieser Schaffensprozess in neue Höhen» (Baetens 2014).

1 Übersetzung aus dem Französischen.

AUS DER SICHT

EINER KÜNSTLERIN

**Ein Interview
mit Barbara Massart**



↑ **Abbildung 16**

Nicolas Clément und Barbara Massart,

Barbara dans les bois, 2014,

Filmstill.

AUS DER SICHT EINER KÜNSTLERIN¹**Ein Interview mit Barbara Massart**

Seit wann arbeiten Sie als Künstlerin? Seit sechs Jahren. Vorher war ich nicht kreativ. Zu Anfang war es ein bisschen schwierig. Als ich zum La <S> Grand Atelier kam, wollte ich erst gar nichts machen. Ich dachte, das sei nichts für mich, das sei nur etwas für Behinderte oder so. Mit den anderen Künstler*innen wollte ich eigentlich nichts zu tun haben. Doch nach und nach wurde mir klar, dass dort mein Platz ist, also habe ich mir meine Welt eingerichtet. Ich habe meine Hütte gebaut, das war meine erste Arbeit.

Wie entstehen Ihre Arbeiten und mit welchen Materialien arbeiten Sie? Ich arbeite mit Wolle und einer Nähmaschine. Ich fange mit einer Idee im Kopf an. Wenn ich die gefunden habe, setze ich sie direkt an einer Schneiderpuppe um. Ich brauche nicht erst ein Schnittmuster.

Sie haben auch angefangen zu zeichnen... Ja, vor einem Jahr. Das ist noch ganz neu.

Welche Rolle spielt der Körper in Ihren Arbeiten? Er ist wichtig, denn ich gestalte Kleidungsstücke. Als ich klein war, hat meine Großmutter immer gestrickt. Vielleicht kommt es daher, ich weiß nicht.

Stellen Sie die Kostüme her, um sie selbst zu tragen oder haben Sie dabei andere Personen im Kopf? Ich stelle die Kleidung immer in meiner eigenen Größe her, sonst hat es keinen Sinn.

Sind die Kleider für bestimmte Charaktere, erfundene Figuren oder Rollen gedacht? Es ist ja keine Alltagskleidung, wie man sie zum Beispiel trägt, um zur Arbeit zu gehen. Sie sind stärker als das. Sie erzählen eine Geschichte...

Welche Rolle spielen Tiere und Natur für Sie? Beide kommen oft in Ihren Arbeiten vor, warum? Ich weiß nicht... Ich mag Wölfe. Ich mag Tiere und ich mag auch Wasser und Feuer.

Woher nehmen Sie die Ideen für Ihre Werke? Schauen Sie Filme, Bücher oder Ausstellungen anderer Künstler*innen an? Das geschieht einfach so und dann werde ich kreativ. [...] Ich denke viel nach, aber ich kann nicht erklären, woher zum Beispiel diese <tierische> Welt in meiner Arbeit kommt. Das ging los als ich hierher, ins Atelier, kam.

2014 haben Sie eine enge Zusammenarbeit mit dem Fotografen und Videokünstler Nicolas Clément begonnen. Wie haben Sie beide sich kennengelernt und die Zusammenarbeit beschlossen? Eines Tages war Nicolas im Atelier. Er wollte mit anderen Künstler*innen zusammenarbeiten, da hat er meine Arbeit gesehen und das war für ihn der Auslöser. Er hat mich gefragt, ob ich Interesse hätte, einen Film mit ihm zu machen. Ich habe ein bisschen gezögert. [...] Nicolas fragte mich dann, ob ich Strumpfmasken für ihn anfertigen könnte. Das habe ich gemacht, und als er zurückkam, sagte er: «Wow, Barbara, das ist toll!» Und so fing unsere Zusammenarbeit an.

In den Filmen *Barbara dans les bois* (Abb. 11-14, 16) und *Santa Barbara* treten Sie auch als Schauspielerin auf. Wie würden Sie die Zusammenarbeit mit Nicolas Clément beschreiben? Wer übernimmt welche Aufgaben, wer bringt welche Ideen ein? Wir beginnen zunächst mit einer Geschichte und dann brechen wir zum Dreh auf. Dann machen wir Fotos und zuletzt wird der Film geschnitten. Nicolas filmt, das ist schon mal gut, und ich spiele

in den Filmen mit und gestalte die Kostüme. Der Arbeitsrhythmus mit Nicolas ist sehr körperlich, das ist fast schon Sport! Ich mag das, aber da muss man erst mal mitkommen!

Ihre gemeinsame Geschichte begann in Belgien, dann haben Sie einen Film in Spanien gedreht und nun planen Sie ein Projekt in Mexiko. Wie kam es zu der Idee, an verschiedenen Orten zu arbeiten? Mein Vater war Sicherheitsbeauftragter bei der UNO und ich bin viel herumgekommen. Ich war auf fünf Kontinenten und in 14 Ländern. Ich reise sehr gern.

Unterscheiden sich die Arbeitsprozesse innerhalb der Zusammenarbeit mit Nicolas Clément von Ihrer sonstigen Arbeitsweise? Gab es innerhalb der Kooperation auch Momente des Scheiterns? Etwas, das nicht so lief wie geplant oder bei dem Sie nicht weiterwussten? Ich versuche immer, meine Kreationen rechtzeitig fertigzustellen, denn ich möchte kein Projekt verpatzen. Ich beeile mich, und wenn es klappt, umso besser, wenn nicht, dann eben nicht. [...] Wenn ich Projekte habe, motiviert mich das. Aber wenn ich keine habe, hänge ich rum und das mag ich nicht. Wenn wir mit einem Dreh fertig sind, habe ich danach erstmal nichts mehr zu tun. Ich arbeite an meinen Kreationen, aber das ist nicht das gleiche. Also warte ich, dass sich ein neues Projekt auftut und packe die Gelegenheit beim Schopf.

Hat sich Ihre künstlerische Arbeit durch die Kooperation mit Nicolas Clément verändert? Ja, vorher habe ich Pullover gemacht [...]. Dann habe ich angefangen, meine *Sirene* zu machen, die viel offener ist. Ich habe also mit klassischen Kleidungsstücken angefangen, und jetzt ist es eher <olé, olé>!

Für die Dreharbeiten nehmen Sie Ihre Arbeiten mit nach draußen: in den Wald bei Vielsalm, nach Spanien, bald nach Mexiko. Wenn Sie im Atelier Ihre Kostüme entwerfen, stellen Sie sie sich dann schon in anderen Umgebungen vor? Ja, aber das geschieht spontan. [...] Sobald ich eine Idee im Kopf habe, weiß ich schon, für welchen Ort sie passen könnte. Für die Filme denke ich mir eine Geschichte aus, bevor ich die Kostüme entwerfe. Neulich, als Nicolas ins Atelier kam, haben wir zum Beispiel über eine Geschichte gesprochen, die ich erfunden hatte, bevor es daran geht, die Kostüme zu gestalten.

Woran arbeiten Sie gerade? Ich arbeite zusammen mit einer Gruppe von Performern, Nicolas und Raphaëlle Lenseigne [einer Stylistin und Absolventin der Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers. Anmerkung der Redaktion] an einer Modenschau-Performance, die am 20. Dezember 2018 im Casino du Luxembourg stattfinden wird. Außerdem kommt noch die *Grand-messe* im La <S> Grand Atelier die wir zusammen mit Vincent Solheid [dem Bildhauer, Schauspieler, Drehbuchschreiber und Regisseur. Anmerkung der Redaktion] organisieren. Und dann ist da noch der dritte Film mit Nicolas.

Vielen Dank, Barbara Massart!

1 Das Interview führte Michiel de Jaeger vom La <S> Grand Atelier in Vielsalm am 6.9.2018.

Übersetzung aus dem Französischen: Museum Folkwang, 2019.

HAUPTSACHE

GEMEINSAM

**Zu Aktualität und
Beweggründen
kollektiver Kunstpraxis**

→ **Abbildung 17**
Group Material, Presseerklärung
anlässlich der Eröffnung des
Ausstellungsraumes im East Village
(Seite 1), 1979.

September 20, 1980

PRESS RELEASE

FOR IMMEDIATE RELEASE

INTRODUCING GROUP MATERIAL.

- WHO ? *GROUP MATERIAL* is a new collective of young artists committed to the creation and promotion of an art dedicated to social communication and political change.
- WHAT ? *GROUP MATERIAL's* project is to exhibit the art of Group members, community artists, famous artists, even non-artists. We will show work that tends to be under-represented or excluded from the official art world due to the art's sexual, political, ethnic, colloquial or unmarketable nature. Our exhibitions will not feature artists as individual personalities. Instead, every show has a distinct social theme, a context that militates artworks in order to explore and illuminate a variety of controversial cultural problems and issues. Some of our first shows concern : gender, the "aesthetics" of consumption and advertising, alienation, political art by children, the relation between the imagery of high fashion and class authority, cocking as working class art , and many more.
- WHERE ? *GROUP MATERIAL* is permanently located at 244 East 13th St. on the Lower East Side of Manhattan. We are not just dropping in for a show or two ; we are integrated and involved with the specific advantages and problems embedded in our neighborhood. That our address might seem an unlikely place for an art center only demonstrates the need to explode those assumptions that dictate what art is, who art is for and what an art exhibition can be.
- WHEN ? *GROUP MATERIAL* does not keep regular business hours because an independent art depends on its not being a business. Group Material is oriented to those who

(over.)

GROUP
East 13th Street

MATERIAL
New York, New York 10003

2.

must work during the day. Our hours are 5 P.M. to 10 P.M. weekdays, Noon to 10 P.M. on weekends and some holidays. We will have special hours for special events.

HOW ?

GROUP MATERIAL investigates problematic social issues through artistic means. The multiplicity of meanings surrounding a subject are presented so that a broad audience can be introduced to the theme, engaging in evaluations and further examinations on their own. Our work is accessible and informal without sacrificing complexity and rigor.

GROUP MATERIAL.

We invite everyone to question the entire culture we take for granted.

FOR MORE INFORMATION, PHOTOS, PRESS-KITS : Please write us at our address, or phone

(212) 689 - 3049

(212) 260 - 8721

(212) 255 - 4923

GROUP

East 13th Street

MATERIAL

New York, New York 10003

← **Abbildung 18**

Group Material, Presseerklärung
anlässlich der Eröffnung des
Ausstellungsraumes im East Village
(Seite 2), 1979.

→ **Abbildung 19**

Group Material, *The People's Choice*
(*Arroz con Mango*), Ausstellungs-
ansicht, 1981.

↓ **Abbildung 20**

CAMP, *R and R*, Colonies of Lallubhai
Compound, März 2016.





← Abbildung 21

CAMP, *R and R*, Colonies of Lallubhai
Compound, Garden Update,
20.7.2017.

HAUPTSACHE GEMEINSAM**Zu Aktualität und
Beweggründen
kollektiver Kunstpraxis**

Die Präsenz kollektiver Produktionsformen in der Kunst ist gegenwärtig reichhaltig wie nie zuvor. Es scheint sich offensichtlich um eine höchst attraktive Arbeitsform zu handeln, was in gewisser Weise auch heute noch erstaunt: gilt doch der Kunstbetrieb – nicht zu Unrecht – als Feld der «Solitären», wie es der Soziologe Hans Peter Thurn in einem Text pointiert festhält, in dem er nach typischen Eigenschaften kollektiver Arbeitsformen in der Kunst fragt (Thurn 1991). Dieses Merkmal des alleine Arbeitens erklärt er auch gleich zum grundlegenden Kriterium der Künstlerpersönlichkeit. Folgt man dieser Annahme wird aus dem kollektiven Arbeiten in der Kunst ein Paradox. Diesem Urteil, das in der Tat immer wieder zu hören ist (u. a. Janecke 1991), wird aber durch die aktuelle Vielfältigkeit gründlich widersprochen. Die Spannweite der Erscheinungsformen kollektiver Verbände von Kunstschaaffenden ist enorm, was sich schon an den unzähligen Selbstbezeichnungen zeigt. Diese sind Ausdruck der äußerst vielfältigen Modelle von Zusammenarbeit, sei dies in Bezug auf die Organisation, auf Inhalte, Verbindlichkeiten oder auch Ziele. Neben Kollektiv sind die eher traditionell anmutenden Bezeichnungen wie Gruppe oder Atelieregemeinschaft nur mehr selten zu hören. Gebräuchlicher sind dagegen Kooperation, Kollaboration, Netzwerk, in jüngster Zeit auch Cluster, Hub, Komplizenschaft oder vereinzelt auch informell anmutende Selbstbezeichnungen wie «Meute mit Querverbindungen» (Baukrowitz 1996). Diese Benennungen sind immer auch Ausdruck davon, dass die Kollektive versuchen, sich und ihre Aufgaben im gesellschaftlichen Kontext, also nicht nur in der Kunst, zu bestimmen und zu verorten. Kollektiv zu arbeiten umfasst meist nicht nur eine spezifische Form der Organisation, sondern zieht ein Selbstverständnis nach sich, wie das einer Solidargemeinschaft oder Selbsthilfegruppe; mitunter steht der gemeinsame Auftritt für ein politisches Statement, manchmal fasst er bloß eine lose Interessengemeinschaft oder eine

pragmatische Produktionstruppe, teilweise geht es lediglich um strategische und damit meist temporäre Komplizenschaften oder lose und diskursiv basierte Gemeinschaften. Die Absichten hinter der Verbandlung sind also höchst unterschiedlich. Die nachfolgenden Darstellungen fragen entlang ausgewählter Beispiele sowohl nach den Beweggründen und Zielen, als auch nach den Modalitäten der Zusammenschlüsse und bringen so auch die zeitspezifischen Eigenheiten zu Tage.

Für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts ist nicht nur eine beachtliche Zunahme von Kollektiven im Feld der Kunst festzustellen. Auch zeichnen sich diese Verbände durch eine meist strenge Handhabung der Gruppenzugehörigkeit aus, die mit großer Wahrscheinlichkeit auch für die häufig auftretenden Zerwürfnisse und anschließende Auflösung der Kollektive verantwortlich war. Exemplarisch zeigt sich dies an der Künstlergruppe *Die Brücke*, die sich 1905 in Dresden gegründet hatte und Künstler aus dem Umfeld des Expressionismus versammelte, unter anderem Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel und Max Pechstein. Ihre Bekanntschaft ging auf die gemeinsame Ausbildungszeit im Gymnasium oder an der Universität zurück. Die Gründung der *Brücke* fiel für einige von ihnen noch in die Schulzeit und war dem jugendlichen Alter entsprechend geprägt von einem Willen zum Aufbruch, der auch eine Zurückweisung der vorangehenden Generation und ihrer Werte beinhaltete. Dies wird bereits im kurz nach dem Entstehen der Gruppe ausgerufenen Manifest von 1906 deutlich, das in äußerst knapper und doch aussagekräftiger Manier die zentralen Beweggründe des Zusammenschlusses fasste:

«Mit dem Glauben an Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Genießenden rufen wir alle Jugend zusammen und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber

den wohlangesessenen älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt» (Brücke Museum 2018).

Das Manifest weist trotz der Kürze die typischen Motive von kollektiven Gründungen dieser frühen Periode auf: Es postuliert allem voran eine umfassende Abgrenzung gegenüber vorangehenden Generationen, denen künstlerischer Konservatismus vorgeworfen wurde. Es geht also um eine Zurückweisung veralteter Strukturen, gegen die mit den vereinten Kräften einer Gruppe angegangen werden soll.

Die Teilnahme in einer Gruppe biete, so Thurn, den Kunstschaffenden gerade zu Beginn ihrer Etablierung eine «berufliche Stabilisierung durch Vernetzung» (Thurn 1991: 126), auf die sie nach persönlichem Erfolg allerdings dann nicht mehr angewiesen seien. So zerbrach *Die Brücke* in der Tat aufgrund von Konkurrenz zwischen den Mitgliedern, die sich um die originäre Urheberschaft von Ideen stritten.

Zwar ging auch die Gründung des 1979 initiierten Künstlerkollektivs *Group Material* auf eine Gruppe von Abgänger*innen der School of Visual Arts in New York zurück. Ihre Auflösung, der ein fortlaufendes Ausscheiden von Mitgliedern voranging, basierte jedoch nicht auf Streit zwischen den Mitgliedern, sondern auf Ermüdungserscheinungen angesichts einer aufwändigen Arbeitsweise, die sich finanziell kaum auszahlte. In der Presseerklärung (Abb. 17, 18), die *Group Material* anlässlich ihrer Gründung veröffentlichte, beschrieb die Gruppe nicht nur, wer sie ist, nämlich «a new collective of young artists committed to the creation and promotion of an art dedicated to social communication and political change», sondern auch was sie vorhat: «We will show work that tends to be underrepresented or excluded from the official art world due to the art's sexual, poli-

tical, ethnic, colloquial or unmarketable nature.» Und sie schlossen die Erklärung mit einer pointierten Gesellschaftskritik: «We invite everyone to question the whole culture we take for granted.» Die darin geäußerte Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen, die sie mit ihren Aktivitäten zu befragen vorhatten, fiel noch weit grundsätzlicher aus, als dies bei der *Brücke* der Fall war. Am 20. September desselben Jahres eröffnete die Gruppe ihren eigenen Raum im, zu der Zeit stark verwahrlosten, East Village und gab an, im Gegensatz zu ähnlichen in New York basierten «alternative galleries» nicht nur von den billigen Räumlichkeiten profitieren zu wollen: «We are not just dropping in for a show or two; we are integrated and involved with the specific advantages and problems embedded in our neighborhood.» Die Umsetzung dieses Vorsatzes zeigte sich in der Folge zum einen an den Themen der Ausstellungen, in denen alltagspolitische Aktualitäten wie Wahlen oder Kriminalität genauso aufgegriffen wurden wie allgemeine kulturkritische Fragen (u. a. zu Geschlecht oder Massenkonsum) oder politisch-kultureller Aktivismus [Ault 2010]. Zum anderen war *Group Material* die konsequente Einbindung von Arbeiten nicht-professioneller Kunstschaffender, meist Personen aus der Nachbarschaft, das Veranstalten niederschwelliger Angebote wie Partys, Spiel- und Filmabende oder auch die der arbeitenden Bevölkerung angepassten Öffnungszeiten wichtig. All dies war Ausdruck der Absicht, einen ernsthaften Austausch mit den Anwohner*innen anzustoßen. Eine der konsequentesten Umsetzungen dieses Vorsatzes zeigt sich in der Ausstellung *The People's Choice* oder *Arroz con Mango*, wie die Show später aufgrund der Vielzahl daran partizipierender hispanischer Nachbar*innen umbenannt wurde. In Flugblättern, die an die einzelnen Haushalte verteilt wurden, forderte *Group Material* die Anwohner*innen auf, mit Objekten, die als schön und wichtig empfunden wurden, und einem erläuternden Text an der Ausstellung teilzunehmen. Aus Angst um die wertvollen

Gegenstände war die Beteiligung erst zögerlich, schließlich wurde die Show aber gerade auch aufgrund der regen Mitwirkung aus der Nachbarschaft zu einem großen Erfolg (Abb. 19). *Group Material* ging es mit dieser Ausstellung genauso um eine Kritik am eng gefassten Verständnis von Kunstobjekten, wie darum zu hinterfragen, wer die Qualitätskriterien üblicherweise bestimmte. Diese Expertise gaben sie im Rahmen dieser Ausstellung an die Anwohner*innen im Viertel ab.

Die skizzierten Charakteristika und inhaltlichen Schwerpunkte der Arbeitsweise von *Group Material* weisen grundlegende Differenzen zu den Absichten und Vorgehensweisen der *Brücke* auf, benennen aber zugleich Merkmale, die für kollektive Formationen bis heute von grundlegender Bedeutung sind. Neben thematisch umfassenden und über den engen künstlerischen Rahmen hinausreichenden Interessen, ist dies ein Gruppenverständnis, das nicht auf Exklusivität beruhte, sondern transparent und auch für ein Laienpublikum auf Augenhöhe zugänglich sein sollte. Genau diese Offenheit haben Kunstkollektive im 21. Jahrhundert zu einem zentralen Pfeiler ihres Selbstverständnisses etabliert und dabei insbesondere den Austausch mit den unterschiedlichsten Bevölkerungsgruppen differenziert und ausgebaut. Dieses neue «Wir» zielt auf eine möglichst weitreichende Inklusion von Menschen, die bislang nicht Teil des Kunstbetriebes waren, darunter etwa auch Personen mit Behinderungen.¹ Nicht nur soll der enge Kreis des Kunstpublikums erweitert und punktuell zum Mitmachen eingeladen werden, wie dies bei *The People's Show* der Fall war. Das Gegenüber – der Begriff Publikum scheint schon gar nicht mehr zu passen – wird als gleichberechtigt begriffen, dessen Haltung und Mittun beim auf längere Sicht angelegten Aufbau von Begegnung und Austausch als konstitutiv. «Initiieren» ist konsequenterweise eine der häufigsten Bezeichnungen, mit welchen die Kollektive ihre Aktivitäten charakterisieren.

Überaus verbindlich werden auch die Überzeugung und Absicht formuliert, dass mit dem Tun andere Realitäten, wenn auch nur auf einer Mikroebene, hergestellt werden können. Damit wird die Rahmung von Kunst potenziell verlassen, ein Begehren das *Group Material* zwar als Postulat formulierte, aber nur sehr punktuell umsetzte, etwa mit teilweise auch illegalen Kunstaktionen im Außenraum.

Diese erneute Öffnung der kollektiven Konstellationen bei gleichzeitig steigender Verbindlichkeit zeigt sich beim 2006 gegründeten und in London basierten Cluster *Critical Practice* und zwar sowohl bei der professionellen Vielfältigkeit der Mitglieder,² wie auch an der offensiven, auf der Website platzierten Einladung zur Teilnahme potenziell Interessierter. Der übergeordnete thematische Rahmen schlägt dagegen einen entschlossenen und grundsätzlichen Tonfall an:

«Critical Practice seeks to avoid the passive reproduction of art, and uncritical cultural production. Our research, projects, exhibitions, publications and funding, our very constitution and administration are legitimate subjects of critical enquiry. [...] We will explore new models for creative practice, and engage those models in appropriate public forums, both nationally and internationally; we envisage participation in exhibitions and the institutions of exhibition, seminar and unconferences, film, concert and other event programmes. We will work with archives and collections, publication, broadcast and other distributive media; while actively seeking to collaborate» (Critical Practice 2018).

Das <Wir> von *Critical Practice* ist nicht nur interdisziplinär und mit der Wendung «other researchers» potenziell offen gegenüber möglicherweise gar nicht über bekannte professionelle Kategorien fassbaren Interessent*innen. Es zielt auf eine ste-te personelle Erweiterung, wird aber strikt, wenn

es um die Charakterisierung einer Haltung geht, die allen Mitgliedern eigen zu sein scheint, und entschieden in der Absicht, sich in ihrem Tun mit anderen zu verbünden. In durchaus vergleichbarer Weise lassen sich die zentralen Merkmale des russischen Kollektives *Chto Delat* fassen, wenn auch der kulturelle Kontext und die gesellschaftspolitische Dringlichkeit unterschiedlicher fast nicht sein könnten. Der Name der Gruppe bedeutet übersetzt <Was tun?>³ und weist auf die Absicht, mit vereinten Kräften aktiv für bessere Verhältnisse im aktuellen Russland einzutreten. So versteht sich *Chto Delat* nicht nur als «artistic cell», sondern auch als «community organizer», also als Gruppe, die zwar mit den Mitteln der Kunst arbeitet, aber durchaus in die weitere Gesellschaft hinauswirken will. Dabei verbinden *Chto Delat* politische Theorie, Kunst und Aktivismus, und konsequenterweise stammen die Mitglieder auch aus durchaus unterschiedlichen Berufsfeldern.⁴ Mit der Gründung von *Rosa's House of Culture* reagierte das Kollektiv auf die wachsende Zensur in Russland und beabsichtigte damit einen Ort gegenkultureller Öffentlichkeit herzustellen. Zur Mitarbeit eingeladen wurden folgerichtig all jene Gruppierungen, die sich unter den aktuellen politischen Bedingungen nicht mehr für ihre Interessen einsetzen oder ihre aktivistischen und/oder kulturellen Aktivitäten nicht mehr durchführen konnten. Bereits nach wenigen Monaten des Veranstaltens in den Räumlichkeiten der Galerie ArtMuza in St. Petersburg wurde *Chto Delat* der Mietvertrag aufgekündigt, weil der Direktor des kommerziellen Kunstraumes angesichts von Drohungen seitens staatlicher Organe um sein Geschäft fürchtete.⁵ Das Beharren auf konkreten Räumlichkeiten unterscheidet *Chto Delat* nicht nur von einem Großteil aktueller Kollektive, sondern ebenso von den historischen Vorläufern, die kaum je über fixe Räumlichkeiten verfügten. Für *Chto Delat* übernimmt der reale Raum die Funktion einer Bastion der Solidarität innerhalb einer äußerst unwirtschaftlichen kulturellen Sphäre, der, unterstützt durch inhaltlich-programmatische Voten, immer

wieder aufs Neue behauptet und verteidigt werden muss. Die Veröffentlichung der Grundsätze des Kollektivs, benannt als «Declaration on Politics, Knowledge and Art» (*Chito Delat* 2018) und die manifestartig formulierten Statements sind dagegen wenig typisch für aktuelle Kollektive. Sie schließen in Tonfall und Argumentationsweise eher an Gruppen des frühen 20. Jahrhunderts an, deren Zusammenhalt auch durch die Abgrenzung gegenüber einem als feindlich eingestuften Außen konstituiert wurde (Thurn 1991).

Die Wichtigkeit konkreter Räumlichkeiten zeigt sich ebenfalls beim im Jahr 2016 umgesetzten Projekt *R and R* des in Mumbai ansässigen Kollektivs *CAMP*. Das dabei eingerichtete «centre for artistic and cultural activity» befindet sich genau auf der Grenze zwischen einer neuen staatlich initiierten Sozialbausiedlung und einem Slum. Die wenigen Quadratmeter, auf denen *R and R* nun steht, waren eine nirgends eingeplante Fläche, auf der sich bereits eine Art Schuppen befand. *CAMP* baute darauf eine architektonische Struktur, die maximal veränderbar und wenig präventios sein sollte (Abb. 20). Denn dieser Raum, der vorher nicht als nutzbarer wahrgenommen wurde, sollte von den Anwohner*innen nicht nur besucht, sondern auch mitgestaltet werden. Das lösten die Initiant*innen ein, indem sie die neu eingerichtete Bibliothek auch durch die Besucher*innen selbst bestücken ließen und zugleich als Ort konzipierten, den die Nachbarschaft auch für ihre Anlässe nutzen konnte. Dies etwa dann, wenn auf deren Anregung hin ein Workshop zu Gardening veranstaltet wurde, bei dem der schmale Grasstreifen vor dem Gebäude begrünt werden sollte (Abb. 21). Die Schwierigkeit, sich aus einer künstlerischen Perspektive in nachhaltiger Weise in solche Kontexte einzubringen, zeigt der Umstand, dass es – dies suggeriert zumindest die Dokumentation des Projekts auf der Website – seit der Errichtung des Schuppens nur mehr sehr vereinzelt zu Veranstaltungen kam (vgl. *R and R* 2018).

Die von Hans Peter Thurn für die Künstlerkollektive des frühen 20. Jahrhunderts konstatierte Unmöglichkeit «Ichverwirklichung und Sozialbindung dauerhaft aufeinander» (Thurn 1991: 119) abzustimmen, ist ein Jahrhundert später in den unterschiedlichen Modellen nicht nur widerlegt.⁶ Vielmehr wird genau dieses Verhältnis in die Organisation und die programmatischen Setzungen in einer Weise eingeschlossen, die von einer gegenseitigen Bedingtheit dieser beiden sozialen Existenzweisen ausgeht. Das zeigt sich häufig auch dann, wenn Rollen und Funktionen innerhalb der Gruppe neu diskutiert und verteilt werden, sodass mitunter Verhältnisse entstehen, die von außen betrachtet ausgesprochen schwierig zu durchschauen sind. Und obwohl auch heute noch viele kollektive Formationen während oder kurz nach dem Studium der beteiligten Künstler*innen beginnen, lösen sich diese keineswegs mit derselben Regelmäßigkeit beim persönlichen Erfolg einzelner Mitglieder auf, wie dies Thurn für das frühe 20. Jahrhundert festgestellt hat. Häufig dauern die Kooperationen sogar trotz mitunter starker Veränderungen über Jahre hinweg an. Dabei ist ein gemeinsames und verpflichtendes Programm von grundlegender Bedeutung, selbst wenn es gleichberechtigt neben einer pragmatischen Handhabung der kollektiven Strukturen im Alltag besteht. Es ist daher auch nicht erstaunlich, dass die Personen aktueller kollektiver Formationen ihre Gruppenaktivitäten häufig nicht in Konkurrenz zu einer persönlichen Karriere sehen.

- 1 Siehe dazu PÖSTGES im selben Band.
- 2 Die Aufzählung der momentanen Mitglieder auf der Website umfasst nebst Künstler*innen auch Designer*innen, Kurator*innen und andere Forscher*innen und zeigt mit der letzten Wendung an, dass die Bezeichnungen flexibel zu gestalten sind.
- 3 Mit der Wendung *Chto Delat* schließt die Künstlergruppe sowohl an Nikolai Chernyshevskys gleichnamigen Roman aus dem Jahr 1863 an, als auch an Lenins Schrift mit demselben Titel von 1902. Sowohl Chernyshevsky als auch Lenin behandeln in ihren Texten die Bedeutung und Möglichkeiten der Organisation von Arbeiter*innen im damaligen Russland und machen Vorschläge, wie sich diese emanzipieren und von der Abhängigkeit befreien könnten.
- 4 Vgl. dazu die Texte auf der Website des Kollektivs: <https://chtodelat.org/> (zuletzt aufgerufen am 31.8.2018).
- 5 Details zu Geschichte und Aktivitäten von *Rosa's House of Culture* vgl. die Kurzbeschreibung auf der Website von *Chto Delat*: <https://chtodelat.org/category/c215-embodied-projects/> (zuletzt aufgerufen 31.8.2018) sowie die darauf verlinkte Facebook-Seite des Projektes, auf der sämtliche Projekte dokumentiert werden. Darauf wird auch ersichtlich, dass im letzten Jahr neue Räume gefunden wurden, in denen bis heute Veranstaltungen durchgeführt werden.
- 6 Siehe dazu PÖSTGES im selben Band.

MARIEN KIRCHE

**Neugestaltung der
Zisterzienserinnenkirche
durch das Atelier
Goldstein**

→ **Abbildung 22**
Marien Kirche, Ansicht nach Osten.
Foto: Norbert Miguletz





← **Abbildung 23**

Markus Schmitz, *Schutzmantelmadonna*,
2013–2015, Relief, Muschelkalkstein,
245 × 150 cm,
Foto: Norbert Miguletz

↓ **Abbildung 24**

Schutzmantelmadonna,
Einbauarbeiten durch die Firma Sauer GmbH
Natursteinarbeiten, 2015.
Foto: Elena Osmann





↑ **Abbildung 25**

Markus Schmitz im Arbeitsprozess zum
Fenster *Göttliche Vergebung*, 2015.

Foto: Elena Osmann



↑ **Abbildung 26**

Ansicht Andreas Skorupa Fensterzyklus *Unbegreiflichkeit Gottes* während der Einbauarbeiten 2014.
Foto: Elena Osmann

→ **Abbildung 27**

Julius Bockelt, Christusfigur, 2010–2015, Eichenholz und Wachs, 310 × 260 × 50 cm,
Foto: Norbert Miguletz



→ **Abbildung 28**
Julius Bockelt und Ernst Stark
während des Entstehungsprozesses
der Christusfigur 2013.
Foto: Elena Osmann





↑ **Abbildung 29**

Julius Bockelt während des
Entstehungsprozesses der
Christusfigur 2013.

Foto: Elena Osmann

AKTEURE

AUFTRAG-
GEBER

SANKT
VINCENTSTIFT
(Stiftung, Kirche)

THEOLOGEN

FINANZIERUNG

THEMEN

NUTZUNG

THEOLOGISCHES
PROGRAMM

KIRCHE
(ORT, RAUM)

ARCHITEKTUR

HISTORIE

ZISTERZIENSER

RAUMKONZEPT

AUFTRAG-
NEHMER

PROJEKT-
LEITUNG

KÜNSTLERISCHE
LEITUNG

FINANZEN

AUTORENSCHAFT
& ORDNUNG

KOLLEKTIVE
ARBEITSTEILN

ORGA

AUFGABEN

THEMA/
RECHERCHE

KOORDINATION

ERMITTELN

IDEEN

ENTWICKELN

PR

QUALIFIKATION

VERKNÜPFEN

PROFESSORIN

VERMITTELN

KOOPERATION
ARBEIT-
SCHAFT

GESAMT
(RAUM)

GESTALTUNGS
KONZEPT

HANDWERKER
(architektonische Fertigkeit)

TECHNIK

MATERIAL

REALISIERUNG



MARIEN KIRCHE**Neugestaltung der
Zisterzienserinnenkirche
durch das Atelier Goldstein**

Die Marien Kirche liegt, vom Rheintourismus kaum berührt, in einem kleinen Tal nahe Rüdesheim am Rhein. Die Zisterzienserinnenkirche stammt aus dem 13. Jahrhundert und gehört zu einem der ältesten und am besten erhaltenen Frauenklöster im Rheingau, dem ehemaligen Kloster Marienhausen. 2008 wurde das Kloster als Kulturgut nach den Haager Konventionen anerkannt. Die Sankt Vincenzstift gGmbH hat hier ihren Sitz und ist Auftraggeberin der Neugestaltung der Marien Kirche durch das Atelier Goldstein der Lebenshilfe Frankfurt am Main e. V.

Nachdem 2010 der Auftrag zur Neugestaltung des Kircheninnenraums an das Atelier Goldstein ergangen war, wurde die Marien Kirche zunächst grundlegend saniert. Die vom Architekturbüro Stephan Dreier verantwortete Maßnahme machte den Innenraum nach Jahrhunderten baulicher Veränderungen in seiner Klarheit und damit im Sinne der Zisterzienserinnen wieder erlebbar.

Bis 2016 wurde die künstlerische Raumgestaltung von einem inklusiven Künstlerteam aus dem Atelier Goldstein realisiert. Sie umfasst eine Christusfigur, siebzehn Fenster, eine große Bodenarbeit, einen Altartisch, einen Ambo, einen Marienaltar, ein Mellotron und eine Textilarbeit als Abtrennung einer Seitenkapelle (Abb. 22, 23, 26, 27).

Der Prozess der Neugestaltung wurde 2016 durch die Ausstellung *Von der Unbegreiflichkeit Gottes* in Kooperation mit der Akademie Rabanus Maurus des Bistums Limburg und dem Dom-museum Frankfurt am Main dokumentiert und reflektiert. Begleitet wurde die Ausstellung im Zollamtssaal des Museums für Moderne Kunst und im Kreuzgang des Frankfurter Doms von der Publikation *Von der Unbegreiflichkeit Gottes. Atelier Goldstein in der Marien Kirche Aulhausen* (Söling, Cuticchio 2016).

← **Abbildung 30**

Julius Bockelt berichtet bei der
Tagung *Wechselwirkungen* vom
Entstehungsprozess der Christusfigur.
Foto: Florian Wagner

Die alte Zisterzienserinnenkirche wurde durch das Gestaltungskonzept aus dem Atelier Goldstein formal und inhaltlich entsprechend ihrer ursprünglichen Bestimmung wiederbelebt. Regelmäßig finden Gottesdienste, Führungen und Veranstaltungen statt. Die alte Zisterzienserinnenkirche liegt zudem an der Wanderroute «Rheingauer Klostersteig».

Entstehungsprozesse

Mit der Neugestaltung der Marien Kirche wurde ein bis dahin einmaliger Weg beschritten: Niemals zuvor wurden Künstler*innen mit Beeinträchtigung mit einer derartig großen Aufgabe betraut. Die Gesamtgestaltung für die Marien Kirche zu entwerfen und den historischen Raum mit Positionen aus dem Atelier Goldstein neu zu formen, bedeutete für alle Beteiligten aus dem Atelier Goldstein absolutes Neuland.

Während im Atelier Goldstein das individuelle Schaffen der Künstler*innen im Mittelpunkt steht, erforderte die Aufgabe zur Gestaltung eines Kirchenraums zunächst die Überprüfung der bisherigen Arbeitsweisen und die Bereitschaft, neue Methoden der Zusammenarbeit zu entwickeln. Der Kirchenraum wurde also 2010 zunächst als temporäres Atelier genutzt. In dieser ersten Projektphase wurde der Raum mit künstlerischen Mitteln hinterfragt und die ersten Ansätze für die Neugestaltung geprüft. Auch die Bereitschaft und Disposition verschiedener Künstler*innen aus dem Atelier Goldstein, den christlichen Gedanken zu fassen und ihn sich soweit anzueignen, dass er in einer innenarchitektonischen Gestaltung zum Ausdruck kommen und für künftige Betrachter*innen erfahrbar werden würde, war Thema bei der praktischen Arbeit vor Ort. Im Prozess der ersten Ideenfindung verbanden sich die künstlerischen Aktivitäten immer stärker mit den Anforderungen des Kirchenraumes und seiner Vergangenheit und Zukunft.

Mit dem Beginn der Kirchensanierung verstärkte sich nach und nach die Erarbeitung der Grundkonzeption. Ein Kernteam, bestehend aus sieben Künstler*innen mit und vier ohne Beeinträchtigung, übernahm den Auftrag zur Neugestaltung der Marien Kirche. Von nun an wurde am Modell, mit Skizzen und digitalen Visualisierungen innerhalb von Workshops oder kleinen Teams in den Frankfurter Atelierräumen gearbeitet. Mit dem Pastoralteam des Sankt Vincenzstifts unter Leitung des Bischof emer. Kamphaus wurden theologische Leitgedanken erörtert. Es entstand das theologische Programm. In dieser intensiven Auseinandersetzung warteten einige Goldstein-Künstler*innen mit ungewöhnlichen Überlegungen auf. Es wurden Ideen und Fragen entwickelt, die gleichermaßen das formale wie das inhaltliche Programm und seine Realisierung beeinflussten und damit den Weg der künftigen Neugestaltung ebneten.

Im Zentrum des sechs Jahre dauernden Projekts standen stets die Themen, Techniken und individuellen Arbeitsweisen der einzelnen Künstler*innen. Obwohl es einen inhaltlich definierten Auftrag zur Neugestaltung gemeinsam zu bewerkstelligen galt, kristallisierte sich das eigenständige Schaffen der beteiligten Goldstein-Künstler*innen als wichtigstes Momentum für die Neukonzeption heraus. Ausgangspunkt waren somit sieben Künstler*innen, deren starke künstlerische Bildsprache in die Raumgestaltung zu integrieren war. Ihre Arbeitsformen galt es – darüber hinaus – in den kollaborativen Entstehungsprozess zu verankern sowie in den Umsetzungsprozess zu transformieren. Mit der Konkretisierung der Gesamtkonzeption rückte die Auseinandersetzung über Methoden und Arbeitsweisen und die Notwendigkeit von produktiven Verbindungen und Wechselwirkungen zwischen den unterschiedlichen Künstler*innen, den Mitarbeiter*innen und allen weiteren Akteur*innen zunehmend in den Fokus. Entlang der künstlerischen Einzelpositionen wurden in der Folge nicht nur die raumgestaltenden Elemente, sondern

auch die Werkzeuge für das gemeinsame Entwerfen und Erarbeiten entwickelt. Es entstanden Arbeitsmethoden, die sich für individuelle und für kollaborative Entstehungsprozesse innerhalb der beteiligten Künstlergruppe eigneten, ebenso wie für Kooperationen mit externen Akteur*innen.

Prozesse der Produktion und Realisierung

Die Realisierung des Gestaltungskonzepts erfolgte bis zur Fertigstellung der Kirche auf allen Ebenen in einem additiven Prozedere. Formale und inhaltliche Fragestellungen griffen stets ineinander. Die Gestaltung wurde von Objekt zu Objekt in enger Zusammenarbeit von Künstler*innen und künstlerischen Mitarbeiter*innen in Absprache mit dem Auftraggeber entwickelt und realisiert. Auf Ideen folgten Zeichnungen, Entwürfe, Farbkonzepte und Materialproben. Für die Umsetzung jedes einzelnen Kunstwerkes wurden die für die jeweiligen Künstler*innen charakteristischen Techniken ermittelt und geeignete Handwerker*innen beauftragt.

An zwei Künstlerpositionen wird im Folgenden exemplarisch das Verhältnis von Einzelkünstlern, künstlerischen Mitarbeiter*innen und externen Akteur*innen sowie deren Formen der Zusammenarbeit aufgezeigt.

Julius Bockelt

Zentraler Wegbereiter für die Neugestaltung der Marien Kirche wurde Julius Bockelt. Unter seiner Autorenschaft entstanden die Christusfigur, das klanglich modifizierte Mellotron als Kircheninstrument sowie drei Seitenfenster. In seiner künstlerischen Arbeit behandelt Bockelt

von jeher optische, akustische sowie metaphysische Phänomene und berührt damit zentrale spirituelle und theologische Fragen. Ausgehend von seinen zeichnerischen und fotografischen Arbeiten entstanden drei Fenster für das Mittelschiff. Das Fenster *Zeit* geht auf frühe Papierarbeiten zurück, in denen er sich mit dem digitalen Zeitraster beschäftigt. Das Fenster *Harmonie im Kosmos I* bildet ein zentrales Motiv aus Bockelts grafischem Werk ab, in dem er durch lineare Wiederholungen und mehrfache Überlagerungen vielschichtige Kompositionen schafft. Das Fenster *Harmonie im Kosmos II* zeigt eine sogenannte Nebensonne, eine fotografische Arbeit aus der von Bockelt über Jahre hinweg angelegten Sammlung von Naturerscheinungen und Wolken.

Mit der überlebensgroßen Christusfigur lieferte Bockelt den bedeutendsten Beitrag zur Gesamtgestaltung des Kirchenraums. Ausgangspunkt für den komplexen Entstehungsprozess der Christusfigur waren Bockelts kleinformatige bildhauerische Körperfragmente aus Holz oder Kunststoff. Einen klassischen, leidenden Christus am Kreuz schloss der Künstler von Anfang an aus. Seine Figur sollte aufrecht stehen und die Arme nach außen strecken. Ihr Körper selbst sollte das Kreuz formen. Vorbild für die Christusfigur war der Künstler selbst. Obgleich sich Julius Bockelt der Gesamtfigur stets gewiss war, waren die künstlerischen, technischen und logistischen Herausforderungen zur Umsetzung dieser Skulptur von Beginn an für alle Beteiligten groß und nur durch die Zusammenarbeit von Julius Bockelt mit dem Holzbildhauer Ernst Stark (Abb. 28) und dem Goldstein-Mitarbeiter für Bildhauerei, Lutz Pillong, zu bewältigen. Die Christusfigur entstand in einem wechselseitigen Prozess der künstlerischen Auseinandersetzung und gegenseitigen Beratung. Die beiden künstlerischen Assistenten Stark und Pillong wurden zu Koautoren. Nach zwei Jahren intensiver Arbeit wurde die 2,80 Meter hohe Holzskulptur im Chorraum der Marien Kirche

aufgestellt. In ihrer Form einfach und differenziert zugleich, mit ausgebreiteten Armen, geschlossenen Augen, ohne Mund.

Markus Schmitz

Das künstlerische Werk von Markus Schmitz umfasst neben Zeichnungen und Collagen im Wesentlichen Messerschnitte auf Papier. Seine Zeichnungen verwandeln sich beim Schneiden in komplizierte Gebilde und Kompositionen. Als Künstler hinterfragt er inhaltliche Aufträge stets kritisch bevor er sie annimmt. In seinen Arbeiten bleiben die gegebenen Themen trotz der besonderen Form der Abstraktion sichtbar. Für das Kirchenschiff der Marien Kirche entwarf Schmitz drei Fenster: Entsprechend dem theologischen Programm bezog sich der Künstler im Fenster *Unterscheidung der Geister* in seinem Entwurf auf das Buch Genesis aus dem Alten Testament. Schmitz' Version der Opferung Isaaks wurde in enger Zusammenarbeit mit dem Derix Glasstudio aus Taunusstein durch eine Mischtechnik aus Antikglas, Malerei, Glasguss und Sandstrahlung umgesetzt. Im Fenster *Leid* nahm Schmitz Bezug auf das Buch Hiob und im Fenster *Göttliche Vergeltung* (Abb. 25) auf das Gleichnis vom verlorenen Sohn. Die beiden letzteren Fenster wurden von Markus Schmitz mittels seiner Messerschnitttechnik gestaltet. Er fertigte Zeichnungen für die beiden Fenster und entwickelte die Ergebnisse unmittelbar auf den Glasscheiben. Die Fenster wurden im Derix Glasstudio final mittels Sandstrahlung weiterbearbeitet.

Für die Mariennische, ein Rückzugsort in dem sonst offenen Kirchenraum, entwarf Schmitz ein eindringliches Werk: die *Schutzmantelmadonna* (Abb. 23, 24). Der Verlauf vom Entwurf zur Umsetzung war für alle Beteiligten – den Künstler, die künstlerischen Leitungen sowie weitere Berater*innen und die mit der Realisierung beauftragten Handwerker*innen – ein langer Weg, auf dem Vorstellungen und Ideen immer wieder revidiert und neue Lösungen entwickelt wurden. Am Anfang stand als Entwurf eine großformatige und detailreiche Zeichnung von Markus Schmitz. In einer ersten Version legte er eine sehr eigene Form des Mosaiks über den Entwurf, die jedoch wegen der Kleinteiligkeit der filigranen Zeichnung technisch nicht umgesetzt werden konnte. Das Team verwarf also jeglichen Gedanken an Flächengestaltung und ging zurück auf die den Künstler kennzeichnende Technik, den Messerschnitt. In Anlehnung an Schmitz' künstlerische Arbeitsweise wurde fortan eine Technik entwickelt, die die Entwurfszeichnung in der Nische in ihrer grafischen Stärke sichtbar machen sollte. Der erste Ansatz ging von einem Relief aus, in dem die Binnenformen als einzelne Teile hervortreten sollten und durch dessen Fugen die Zeichnung bewahrt bleiben würde. Nach etlichen Versuchen mit Ton, der sich insgesamt als ungeeignet herausstellte, wurde die Firma Sauer GmbH mit ihren Natursteinarbeiten hinzugezogen. Gemeinsam mit den Steinmetz*innen und Bildhauer*innen entwickelten die beiden künstlerischen Leitungen die Umsetzung von Schmitz' *Schutzmantelmadonna*. Es entstand ein Steinrelief aus etwa 600 Teilen, die in einem aufwendigen Verfahren per Wasserstrahlschnitt aus Muschelkalkstein ausgeschnitten wurden. Die Installation der filigranen Einzelteile in der Nische der Marien Kirche erfolgte durch einen Bildhauer der Firma Sauer (Abb. 24). Die Steinlegung in unterschiedlichen Höhen und Tiefen lässt die monochrome Marienfigur in den Raum treten, während die virtuose Zeichnung von Markus Schmitz (Abb. 25) durch die dunklen Fugen klar zu sehen ist.

Schlussbetrachtung

Der Auftrag zur Neugestaltung der Marien Kirche stellte das Team des Atelier Goldstein vor viele unterschiedliche Herausforderungen und bot ihm zugleich einmalige Chancen: Er versetzte die Künstler*innen und Mitarbeiter*innen in die Situation, sich mit einem Ort, dessen Geschichte und mit neuen Themen zu befassen. Ebenso bot er ihnen die Gelegenheit, sich auf neue Weise in Format, Größe und Material zu erproben. Neben dem künstlerischen Werkprozess mussten sich alle Beteiligten zudem erstmalig mit den Regeln und Rahmenbedingungen, die einem solchen Auftrag inhärent sind, auseinandersetzen.

Der Rahmen dieses Auftrags und die damit verbundene intensive Auseinandersetzung erforderten ein dialogisches, kollaboratives Schaffen. Nach dem Selbstverständnis des Atelier Goldstein bildeten die individuellen Positionen der Künstler*innen die Grundlage der umfassenden Gesamtgestaltung. Doch erst das komplexe Zusammenwirken der verschiedenen Akteur*innen mit ihren jeweiligen Aufgaben, Kompetenzen und Fragestellungen führte zu den Ergebnissen, welche im Gesamtkunstwerk Marien Kirche sichtbar werden. Die Goldstein-Künstler*innen vollzogen einen Rollenwechsel von allein zu kooperativ Schaffenden, die in Professionalität und Intensität gemeinsam einen Auftrag erfüllten. Dies führte zu einem bei allen Beteiligten aus dem Atelier Goldstein zu einem neuen Erfahrungslevel hinsichtlich großer Auftragsarbeiten, deren erfolgreiche Bewältigung auf kollaborativen Methoden basiert. Zum anderen führten die Erfahrungen aus diesen Arbeitsprozessen nachhaltig zur Erweiterung der individuellen Arbeit der beteiligten Künstler*innen.

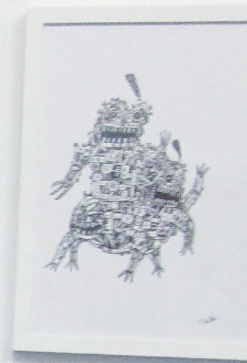
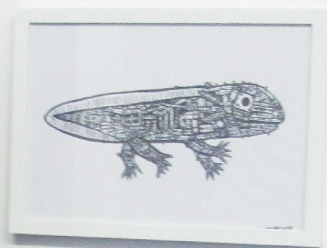
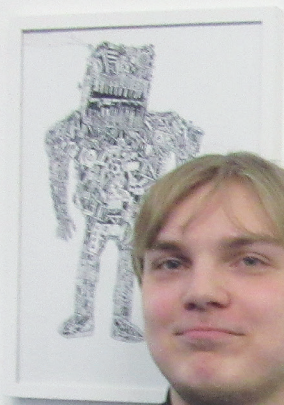
———— KÜNSTLER*INNEN ————
———— MIT BEHINDERUNG
SICHTBAR MACHEN ————

**Diversität im
Kunst- und Kulturbetrieb
in Deutschland**

→ **Abbildung 31**

Matti Wustmann, Gasthörer an
der Hochschule für Kunst im Sozialen
Ottersberg.

Foto: Angela Müller-Giannetti





KÜNSTLER*INNEN MIT BEHINDERUNG SICHTBAR MACHEN

Diversität im Kunst- und Kulturbetrieb in Deutschland

EUCREA, Verband Kunst und Behinderung e. V., hat im Sommer 2018 ein Positionspapier für mehr Diversität im Kunst- und Kulturbetrieb – speziell auf die Situation von Künstler*innen mit Behinderung bezogen – veröffentlicht. Darin hat der Verein seine 30-jährigen Erfahrungen als Verband, dem an die 100 Künstler*innen und Künstlergruppen angehören, mit einer Beschreibung des Status quo, der Einordnung der Dimension Behinderung in die aktuell geführte Diversitätsdebatte und einem Vergleich des englischen Modells des «Creative Case for Diversity» mit der Situation in Deutschland dargestellt. Darüber hinaus wurden kulturpolitische Forderungen aufgestellt, die sich auf eine Öffnung von Ausbildungs- und Arbeitsangeboten für Künstler*innen mit Behinderung, auf eine Verbesserung der Förderbedingungen und der Wahrnehmung ihrer Werke in der Öffentlichkeit beziehen.

Die Ausgangslage

Die Situation von professionellen Künstler*innen mit einer geistigen Beeinträchtigung in Deutschland ist in vielen Fällen mit einem Künstlerarbeitsplatz in einer Werkstatt für behinderte Menschen (WfbM) verbunden. Diese in den 90er Jahren entwickelte Möglichkeit, Künstler*innen mit einer Beeinträchtigung feste Strukturen, Arbeitsplätze und künstlerische Entwicklungschancen zu bieten, hat sich lange Zeit bewährt, ist aber heute im Zeichen der Diversitäts- und Inklusionsdebatte neu zu betrachten. Aus den Werkstätten heraus entstanden und entstehen zwar Ausstellungen, wurden Galerien und Arbeitsplätze zum Teil räumlich ausgelagert, aber häufig behielten die Ateliers ihren Standort in den Räumen der WfbM. Diese Situation schafft sowohl im Kontakt zu Kultur- und Ausbildungsinstitutionen als auch in der künstlerischen Auseinandersetzung eine Parallelwelt, in der die Künstler*innen häufig unter sich bleiben. In den letzten Jahren entwickelten sich

← Abbildung 32

Dennis Seidel, Regie-Hospitant beim
Deutschen Schauspielhaus Hamburg.
Foto: Anne Garthe

zwar Kooperationen zwischen Künstler*innen mit und ohne Behinderung und dadurch auch Ausstellungsmöglichkeiten in Museen und Galerien, aber nach wie vor mangelt es an Arbeits- und Ausbildungsmöglichkeiten außerhalb einer WfbM. Hinzu kommt, dass Künstler*innen mit Behinderung in der Öffentlichkeit häufig immer noch als Ausnahmen, als Outsider*innen empfunden werden.¹ Das verhindert oftmals, dass sie im zeitgenössischen Kunstdiskurs jenseits des romantischen, verklärten Labels des «Authentischen» wahrgenommen werden. Auch für die Kulturpolitik ist dieses Thema zurzeit nur eine Randerscheinung.

Die Kategorisierung der Werke von Künstler*innen mit Behinderung in Begriffe wie «Outsider Art» oder «Kunst von Außenseitern» trägt dazu bei, dass ihre Werke oftmals als etwas Besonderes – außerhalb der Kunstwelt Stehendes – empfunden werden. Dabei gab und gibt es durchaus vereinzelt eine Beteiligung an großen Ausstellungen, wie z. B. der Kunstbiennale in Venedig oder der documenta in Kassel, die die Werke von sogenannten «Outsidern» in den Mittelpunkt stellten. Manche Galerist*innen würden das Label «Outsider-Kunst» gern ganz weglassen (Monopol, dpa 2018):

«Am besten keine Stempel aufdrücken – das wünscht sich auch Susanne Zander aus Köln. Die Galeristin zeigt Künstler wie Oswald Tschirtner, der wegen seiner Schizophrenie im Landeskrankenhaus Maria Gugging in Österreich lebte. «Man muss Kunst über die Qualität der Arbeit vermitteln und nicht über die Biografie der Künstler», findet Zander. «Deshalb stört mich der Begriff «Outsider», weil er sofort impliziert, da gibt es ein Schicksal und deshalb müssen wir alle ganz lieb hingucken.»»

Die Werke von Künstler*innen mit Beeinträchtigung könnten in einer diversitätsorientierten Gesellschaft als Stärkung der künstlerischen Vielfalt empfunden werden. Und dabei geht es

nicht nur um Barrierefreiheit, neue Akteur*innen im künstlerischen Betrieb, Personalstrukturen, um Ausbildungs- und Arbeitsmöglichkeiten oder ein anderes Publikum, sondern auch um neue und andere künstlerische Inhalte und Formen. Zusammen mit nicht behinderten Künstler*innen oder Museen entstehen in letzter Zeit Tandems oder Kooperationen² und damit oftmals die Möglichkeit für die Künstler*innen mit Behinderung, in diesem Kontext auszustellen.

Ausbildungs- und Arbeitsmöglichkeiten für Künstler*innen mit einer Beeinträchtigung

Auf der einen Seite wird das «Authentische, Unmittelbare, Ursprüngliche» der Kunst von Menschen mit einer Beeinträchtigung gefeiert. Denn oftmals haben diese ohne jeglichen Anspruch auf Wahrnehmung in der Kunstwelt oder auf Ausstellungsmöglichkeiten ihre künstlerische Tätigkeit begonnen. Auf der anderen Seite würden künstlerische Ausbildungs- und Arbeitsmöglichkeiten außerhalb einer WfbM-Gruppe ein enormes Potenzial fördern und auch einzelne Künstler*innen sichtbarer machen. Eine Ausbildung ist jedoch den Werkstattmitarbeiter*innen bis heute verwehrt, weil sie nicht mit deren Status vereinbar wäre. Hinzu kommt, dass sich Kunsthochschulen erst öffnen müssen, um Menschen mit einer geistigen Beeinträchtigung eine Ausbildung zu ermöglichen. Theoretisch ist dies aber schon länger möglich: Auch ohne Hochschulzulassung ist bei einigen Kunsthochschulen eine Bewerbung mittels einer Arbeitsmappe möglich und bei Erfolg das Absolvieren eines Studiums. Darüber hinaus bieten sich zahlreiche Möglichkeiten, eine Ausbildung an einer Kunsthochschule anders zu gestalten: z. B. mit temporären Gasthörerschaften, Teilnahme an Workshops oder praxisbezogenen Kursen zusammen mit anderen Studierenden

in verschiedenen Sparten der bildenden Kunst. Auch für die Öffnung neuer Aktionsfelder außerhalb des Genres Malerei, welches in WfbM-Ateliers dominiert, wäre ein Input durch die Zusammenarbeit mit Kunsthochschulen hilfreich. Videokunst, Installation, Performance, ja selbst Bildhauerei bilden im Werkstattkontext noch immer die Ausnahme.

Dabei müsste die Förderung von künstlerisch talentierten Jugendlichen mit einer Behinderung schon wesentlich früher beginnen. Schulische und außerschulische Bildung im kreativen Bereich kann durch verstärkte Heranführung von Kindern und Jugendlichen mit Beeinträchtigung an künstlerische Lehrinhalte verbessert werden. Informationen über Talentförderung müssten für Lehrer*innen bereitgestellt und vermittelt werden.

Was können wir von England lernen?

Der Arts Council in England hat mit dem «Creative Case for Diversity» ein auf zehn Jahre angelegtes Strukturprogramm finanziell sehr gut ausgestattet, welches zum Ziel hat, spezifische Gruppen zu fördern, die bislang im Kultursektor unterrepräsentiert sind (u. a. auch Künstler*innen mit Behinderung). Der «Creative Case for Diversity» hat darüber hinaus die künstlerisch-kreative Dimension zum Thema gemacht, die eine Diversität im Kunst- und Kulturbetrieb hervorruft. Mittelvergabe und Förderentscheidungen sind an den Nachweis gebunden, unterrepräsentierten Gruppen Zugänge zu geplanten Angeboten zu verschaffen. Besonders große Kulturinstitutionen, die staatlich gefördert werden, müssen diese Nachweise erbringen. Grundsätzlich werden alle Daten veröffentlicht, die die Förderungen und damit alle Erhebungen darüber betreffen. Die Presse kann negative Daten veröffentlichen und damit das Renommee eines Hauses verschlechtern.

Diversität wird in diesem Programm als großer Vorteil erkannt: Künstlerische Qualitäten werden erweitert, mehr Zielgruppen erreicht und neue Arbeitsformen durch mehr Experimentierfreude entwickelt.

Für die Umsetzung hat das Arts Council mehrere Instrumentarien entwickelt (vgl. Arts Council England 2018):

- «Druck» von oben auf die öffentlich geförderten Einrichtungen und Projekte (Barrierefreiheit, Diversität im Programm, Publikum und Personal);
- mehr internationale Kooperationen und mehr Wettbewerb in diesem Bereich;
- Veröffentlichung von Kennzahlen, wie hoch der Anteil an Diversität in jedem Bereich einer Kulturinstitution ist;
- Sensibilisierung und Weiterbildung des Personals.

Hier wäre die Übertragbarkeit des englischen Modells auf die Verhältnisse in Deutschland zu prüfen.

Das Strukturprogramm ARTplus für Künstler*innen mit einer Behinderung

In Deutschland sind wir jedoch noch weit entfernt von solchen Steuerungsmaßnahmen und ihrer finanziellen Ausstattung. Barrierefreiheit bezieht sich häufig auf die Zugänglichkeit von räumlichen Gegebenheiten und nicht auf die Förderung des künstlerischen Potenzials von Künstler*innen mit Behinderung. Erste strukturelle Maßnahmen wurden in Hamburg in dem von EUCREA durchgeführten Modellprojekt ARTplus (2015–2017) erprobt. Dieses zielte darauf ab, die Arbeits- und Ausbildungssituation von Künstler*innen mit Behinderung zu verbessern. EUCREA ging in

diesem Programm Kooperationen mit Kultur- und künstlerischen Ausbildungsinstitutionen ein, die Qualifizierungs- und temporäre Arbeitsmöglichkeiten für Künstler*innen mit Behinderung anbieten sollten. Hiermit sollten beispielhaft Wege aufgezeigt werden, wie Inklusion im Kulturbetrieb stattfinden kann.

Acht Modellvorhaben wurden in einem Zeitraum von zwei Jahren mit unterschiedlichen Kulturinstitutionen und Künstler*innen mit Beeinträchtigung realisiert. Dazu arbeitete EUCREA unter der Prämisse, möglichst viele Kunstsparten abzudecken, mit unterschiedlichen Kooperationspartnern zusammen und entwickelte aus den einzelnen Modellen Handlungsempfehlungen, die in einer Publikation veröffentlicht wurden. Hier ein Beispiel aus der bildenden Kunst und eins aus der darstellenden Kunst:

Regie-Hospitanzen am Deutschen Schauspielhaus, beim Ernst-Deutsch-Theater und beim Jungen Schauspielhaus Hamburg

An Regie interessierte Ensemblemitglieder der Gruppen MEINE DAMEN UND HERREN und Theater Klabauter, die schon seit vielen Jahren in Hamburg arbeiten, erhielten die Möglichkeit, Einblick in die Entstehung von Produktionen zu bekommen (Abb. 32). Im Fokus standen das Kennenlernen von Arbeitsweisen des Regieführens und die Kommunikation mit dem Ensemble. Hierzu wurden Probetagebücher geführt, in denen die eigenen Eindrücke geschildert wurden und die auch als Grundlage für die Reflexion über die Hospitanz eine wichtige Rolle spielten. Die Ausweitung der Regie-Hospitanzen in andere Tätigkeitsbereiche am Theater ist in der Planung. Ein Schauspieler der Gruppe MEINE DAMEN UND HERREN konnte nach seiner Hospitanz bereits eigene Regiearbeiten auf die Bühne bringen und auf mehreren Festivals zeigen.

Gasthörerschaften im Fachbereich bildende Kunst an der Hochschule für Kunst im Sozialen Ottersberg

Von 2016 bis 2017 waren drei Künstler*innen der *Schlumper* und des Künstlerkollektivs *barner16* an der HKS Ottersberg als Gasthörer*innen im Studiengang freie bildende Kunst eingeschrieben (Abb. 31). Neben ihrer Teilnahme am wöchentlichen Theorie-Praxis-Seminar stellten sie ihre eigenen Arbeiten vor, hielten Referate zu verschiedenen Themen, beteiligten sich an Werkgesprächen und an Ausstellungen der Studierenden der Hochschule. Die Hochschule bot nach dieser Erfahrung reguläre Studiengänge für die Künstler*innen an. Wie dieses Angebot umsetzbar sein könnte, wird von EUCREA und den beteiligten Künstler*innen weiter erarbeitet.

Zusammenarbeit mit der Künstlergemeinschaft Gängeviertel

Ziel der Initiative «Komm in die Gänge» war 2009, das historische Gängeviertel vor Verfall und Abriss zu retten und in der Hamburger Innenstadt einen Raum zu schaffen, in dem durch Kunst, Kultur und Gespräche in Ateliers, Wohnungen und sozialen Projekten Neues entstehen kann. Inzwischen gibt es im Gängeviertel neben vielen anderen Angeboten zahlreiche Künstler-Ateliers. In einer mehrwöchigen Testphase arbeiteten drei Künstler*innen aus dem Atelier Freistil der Elbe-Werkstätten mit der Künstlergemeinschaft Gängeviertel im Bereich Siebdruck zusammen. Die Künstler*innen lernten verschiedene Drucktechniken kennen, nahmen mit ihren Werken an einer Ausstellung der gesamten Künstlergemeinschaft des Gängeviertels und externen Künstler*innen teil. Längerfristig plant EUCREA feste bzw. temporäre Atelierplätze in den Räumen des Gängeviertels und anderen Künstler-Ateliers in Hamburg.

Neben diesen – hier nur kurz angerissenen – Modellprojekten gab es weitere im Bereich Musik (mit dem Hamburger Konservatorium und den Musikern von barner16), Design (mehrere Werkstätten aus der Umgebung von Hamburg und der Hochschule für bildende Künste Hamburg) sowie eine Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik und Theater und der Hip-Hop Academy.

In ihrem Resümee schrieb die wissenschaftliche Begleitung Lis Marie Diehl:

«Als positive Folge planen alle beteiligten Institutionen, die Kooperationen auch in Zukunft fortzusetzen und teilweise sogar auszuweiten. So konnten durch ARTplus Partnerschaften angestoßen werden, die über den Zeitraum hinaus neue Vernetzungen im Hamburger Kulturleben etablieren. Und die sich nun eigenständig weiterentwickeln können. [...] Aber auch die inhaltliche Ebene bietet viele Anlässe für spannende und wichtige Diskussionen: Welche neuen künstlerischen Arbeitsweisen und Formen können zukünftig in inklusiven Arbeitszusammenhängen geschaffen werden? Wie kann das Thema Inklusion weniger als Verpflichtung, sondern vielmehr als kreative Gestaltungsaufgabe betrachtet werden?» (EUCREA Verband Kunst und Behinderung e. V. 2016: 132, 138.).

Ausblick ARTplus

EUCREA plant, das Programm ARTplus in andere Bundesländer zu übertragen. Unter dem Arbeitstitel «Tandem» beginnen im Herbst 2018 neue zweijährige Kooperationen zwischen Künstlergruppen mit Behinderung und Kultur- und Ausbildungsinstitutionen in Hamburg, Sachsen und Niedersachsen. Ab Herbst 2019 ist ein bundesweites Programm geplant, das sich der längerfristigen Entwicklung der Qualifizierung und Ausbildung von Künstler*innen mit Behinderung widmen wird.

Die Möglichkeiten, Künstler*innen mit Behinderung und Kultur- und Ausbildungsinstitutionen zusammenzubringen sind vielfältig: Auch hier können wir viel von England lernen. Neben regulären Ausbildungen an Kunst- und Schauspielschulen können temporäre Kooperationen zwischen Ausbildungsinstituten und Künstler*innen mit Behinderung eingegangen werden. So arbeitet z. B. das Trinity Laban Conservatoire of Music & Dance in London mit der mix-abled Tanzkompanie Candoco zusammen, bietet gemeinsame Workshops unter inklusiver Leitung an und entwickelt Module für eine Tanzausbildung (Trinity Laban Conservatoire of Music & Dance 2018). Nicht alle Künstler*innen sind an einer langfristigen Ausbildung interessiert, hier könnten aber zusammen mit den Kunsthochschulen unterschiedliche Modelle entwickelt werden, die passgerecht auf die jeweiligen Situationen zugeschnitten sind und die nicht das Besondere betonen.

Handlungsfelder zur Diversifizierung des Kunst- und Kulturbetriebes zugunsten von Künstler*innen mit einer Beeinträchtigung

Für das Positionspapier zu mehr Diversität im Kunst- und Kulturbetrieb hat EUCREA Handlungsfelder, die sich auf verschiedenen Ebenen bewegen, entwickelt. So steht die **kulturelle schulische und außerschulische Bildung** – wie schon oben erwähnt – ganz am Anfang der Entwicklungsmöglichkeiten künstlerisch begabter Talente. Dies erfordert eine verstärkte Heranführung von Kindern und Jugendlichen mit einer Beeinträchtigung an künstlerische Formen und Inhalte und intensive Kooperationen zwischen Schulen und Kulturinstitutionen.

In der **akademischen – und nichtakademischen – Ausbildung und Qualifizierung** sind seitens der Ausbildungsinstitutionen verbesserte Zugänge zu Informationen und Ansprechbarkeit

sowie die Flexibilisierung von Zulassungen notwendig. Auch sind viele Hochschulen bis heute nicht barrierefrei und halten keine Informationen für Studieninteressierte mit einer Behinderung bereit. Auf Seiten der Behindertenhilfe (viele Künstler*innen haben – wie schon oben beschrieben – Künstlerarbeitsplätze im Rahmen einer WfbM) erfordert dies die Ermöglichung von berufsbezogener Qualifizierung mit externen Kulturpartner*innen.

Die **Weiterentwicklung beruflicher Tätigkeitsfelder** für Künstler*innen mit einer Behinderung muss neue Berufsfelder (z. B. in der künstlerischen Vermittlung) eröffnen und die Teilhabe am Kunstmarkt ermöglichen. Dazu gehören ausgelagerte Arbeitsplätze, Zuverdienstmöglichkeiten und die Teilnahme an beruflicher Weiterbildung.

Seitens der **Kulturämter und -behörden muss die Umsetzung des Inklusionsauftrages in Bezug auf Programm, Personal, Publikum und Zugang verbessert und diese dazu stärker verpflichtet werden**. Dazu gehört neben der Förderung von Projekten von Künstler*innen mit Behinderung auch ein Verständnis dafür als Querschnittsaufgabe, d. h. keine Gelder aus Sondertöpfen für diesen Bereich, sondern aus den für die Kunstsparten zuständigen Referaten.

Für die **Barrierefreiheit von Kulturangeboten und Kulturinstitutionen** müssen z. B. bauliche Barrieren beseitigt und neben Audiodeskription der Einsatz von Gebärdendolmetscher*innen angeboten werden, um auf den spezifischen Bedarf von Menschen mit unterschiedlichen Behinderungen einzugehen.

Ganz entscheidend ist die **Veränderung der öffentlichen Wahrnehmung von Künstler*innen mit Beeinträchtigung**. Die Forderung nach Abbildung von Diversität bezieht sich auf alle Bereiche: Präsenz in Film, Fernsehen und in den Medien sind

hier zu nennen sowie die Forderung nach einer nicht gesonderten Bewertung von künstlerischen Produktionen von Künstler*innen mit einer Beeinträchtigung in der Berichterstattung (vgl. EUCREA 2018).³

1 Siehe dazu SNETHLAGE-LUZ im selben Band.

2 Siehe dazu MADER im selben Band.

3 Das Positionspapier kann auf der EUCREA Website heruntergeladen werden www.eucra.de/index.php/kulturpolitik.

— BÜRO FÜR AUGEN, —
— NASE, ZUNGE, MUND, HERZ, —
— HAND UND MASKE —
(DIE ALLES ÜBERDECKT) —

Eine Zusammenarbeit von
Kunsthhaus KAT18 mit Eva Kot'átková
und Kolumba Kunstmuseum

→ **Abbildung 33**

Büro für Augen, Nase, Zunge,
Mund, Herz, Hand und Maske (die alles
überdeckt) 2017, Installationsansicht.

Foto: Lothar Schnepf / © Kolumba



ALLES WAS DU
SIEHST, WAS DU
HÖRST, WAS DU
FÜHLEST, WAS DU
DENKST, DAS
SIND DIE
EINZIGEN
SACHEN, DIE
DIR
RECHNEN.

ALLES WAS DU
SIEHST, WAS DU
HÖRST, WAS DU
FÜHLEST, WAS DU
DENKST, DAS
SIND DIE
EINZIGEN
SACHEN, DIE
DIR
RECHNEN.

ALLES WAS DU
SIEHST, WAS DU
HÖRST, WAS DU
FÜHLEST, WAS DU
DENKST, DAS
SIND DIE
EINZIGEN
SACHEN, DIE
DIR
RECHNEN.

ALLES WAS DU
SIEHST, WAS DU
HÖRST, WAS DU
FÜHLEST, WAS DU
DENKST, DAS
SIND DIE
EINZIGEN
SACHEN, DIE
DIR
RECHNEN.



Alle Individuen
die ihre Sinne
fühlend, riechend, vom
Boden mit Mund,
und Stimme!
Die Dinge sind
persönlicher, ihr
Spiel mit
der Hand,
und mit der
Stimme der Dinge!

Ich habe
fühlend,
riechend, vom
Boden mit
Mund,
und Stimme!

Fangen in
die Zellen
und
in der
Hand!





← **Abbildung 34**

Büro für Augen, Nase, Zunge, Mund,
Herz, Hand und Maske (die alles
überdeckt) 2017, Ausstellungsansicht.
Foto: Lothar Schnepf / © Kolumba



↑ **Abbildung 35**

Büro für Augen, Nase, Zunge, Mund,
Herz, Hand und Maske (die alles
überdeckt) 2017, Andreas Maus, Masken-
chef. Foto: Britt Schilling / © KAT18



← **Abbildung 36**

Büro für Augen, Nase, Zunge, Mund,
Herz, Hand und Maske (die alles
überdeckt) 2017, Susanne Kümpel, Herz.
Foto: Britt Schilling / © KAT18



**BÜRO FÜR AUGEN, NASE, ZUNGE,
MUND, HERZ, HAND UND MASKE
(DIE ALLES ÜBERDECKT)**

**Eine Zusammenarbeit von
Kunsthhaus KAT18 mit Eva Kot'átková
und Kolumba Kunstmuseum**

Das Projekt

Im Herbst 2016 verbrachte die tschechische Künstlerin Eva Kot'átková zwei Wochen im Kölner Kunsthaus KAT18, in dem Künstler*innen mit Lernschwierigkeiten¹ arbeiten. Hier ist sie mit Nicole Baginski, Tanja Geiß, Patrick Henkel, Susanne Kümpel, Andreas Maus, Michael Müller und Anna Rossa zusammengekommen, die in ihren Werken und Handlungen Vorlieben für bestimmte Körperteile zeigen. Gemeinsam mit ihnen entwickelte sie die Idee, an einem kollektiven Körper zu arbeiten und später daraus ein *Büro für Augen, Nase, Zunge, Mund, Herz, Hand und Maske (die alles überdeckt)* im Kolumba Museum einzurichten. Noemi Smolik hat das Projekt kuratorisch betreut.

**Die Künstler*innen und ihre Arbeit
am kollektiven Körper**

«Die **Augen** sehen nicht nur, sie dokumentieren und archivieren sorgfältig die Augen derjenigen, die zum Schauen gekommen sind» (Kot'átková 2017a: 1). – Für Nicole Baginski drückt sich das Wesen einer Person in den Augen aus. Mit Augenpaaren aus weißem Wollfilz variiert die Künstlerin den menschlichen Blick und Ausdruck. Im *Büro* stellt sie Besucherausweise aus. Dazu wählen Besucher*innen ein passendes Augenpaar und wechseln für die Dauer eines Fotos den Blick.

«Die **Nase**, die sich danach sehnt, andere Nasen zu berühren» (ebd.). – Michael Müller spricht wenig und sehr leise. Als kontaktfreudiger Mensch besitzt er ein persönliches Begrüßungsritual und berührt sanft die Nase seines Gegenübers. Im *Büro* trägt er eine Nasenmaske und kommuniziert weiter über eine selbst gebaute Puppe.

← **Abbildung 37**

Büro für Augen, Nase, Zunge, Mund, Herz, Hand und Maske (die alles überdeckt) 2017, Tanja Geiß, Brustkorb.
Foto: Britt Schilling / © KAT18

«Die **Zunge** (dehnt sich) zu eindrucksvoller, schlangengleicher Länge aus, um den Besucher ganz aus der Nähe <ansprechen> zu können» (ebd.). – Patrick Henkel bittet einzelne Besucher*innen, am Schreibtisch Platz zu nehmen und fordert sein Gegenüber auf, die Zunge weit herauszustrecken. Mit Papier und Stift zeichnet er ein Zungenporträt und überreicht es anschließend als Geschenk.

«Der **Mund** singt, wenn er nicht gerade isst» (ebd.). – Anna Rossa als Mund sucht für unterschiedliche Handlungen und Gefühlsqualitäten passende formale Entsprechungen. Im *Büro* zeichnet sie Münder auf Din-A4-Blätter, ihre Lippen haben kraftvolle Schraffuren. In einer Performance singt der Mund den Wetterbericht.

«Die **Hände** unterwerfen sich der Aufführung eines Puppenspiels und werden so Schauspieler und Regisseure zugleich» (ebd.). – Monsterhand und Streichelhand, gezeichnet und geformt von Tanja Geiß, werden im *Büro* lebendig. Beide tauchen auf ihrem Schreibtisch als Akteure ein in ein Puppenspiel und ängstigen bzw. trösten ein kleines Mädchen, das nachts nicht schlafen kann.

«Das **Herz** tippt (oder spielt) auf einer Schreibmaschine, die zum Instrument wird, das den eigenen Herzschlag imitiert (oder vortäuscht)» (ebd.). – Die KAT18-Künstlerin Susanne Kümpel ist, wie viele Menschen mit dem Down-Syndrom, mit einem Herzfehler auf die Welt gekommen. Das Herz im *Büro* ist Organ mit Operationsnarbe und zugleich Speicher sentimentaler Erinnerungen an die Kindheit.

«Und die **Maske** neigt dazu, zu beobachten, Befehle, Anordnungen und Regeln zu erteilen, auch wenn sie ihren Träger in verdächtige Anonymität hüllt» (ebd.). – Die Maskengestalt zeigt ein vom Krieg versehrtes Gesicht. Andreas Maus als Maskenchef übernimmt im *Büro* die Rolle des

strengen Aufpassers, schreibt die Büroregeln für alle sichtbar an eine Tafel. Darüber hinaus dokumentiert Maus in seinen Zeichnungen und Texten wichtige Ereignisse aus der Laufzeit der Ausstellung.

«Das Büro für Augen, Nase, Zunge, Mund, Herz, Hand und Maske (die alles überdeckt) bildet einen temporären kollektiven Körper, der einen Arbeitsplatz bewohnt. [...] [U]nd der zu unregelmäßigen Zeiten von den beteiligten Künstler*innen bespielt wird» (ebd.). – Eva Kot'átková, die nicht mit eigenen Arbeiten vertreten ist, hat die Künstler*innen von KAT18 zu Denkprozessen angeregt und zu dieser gemeinsamen Arbeit am kollektiven Körper angestiftet. Sie hat den Aufbau der Installation geplant und entsprechend ist sie Regisseurin und Architektin des *Büros*.

Das Büro in Kolumba – Ausstellung und Aktionen

Über ein Vorzimmer gelangt man in das *Büro*, das in einem angrenzenden, sakral anmutenden Saal installiert ist (Abb. 33). Als bühnenartiger Aufbau sind auf einem schwarzen Podest antiquarische Möbel, Bürozubehör, Körperkostüme aus Filz und Stoff, ein Puppenspiel und keramische Objekte so angeordnet, dass sieben individuelle Arbeitsplätze entstehen. Großformatige Cut-Outs hängen aus zwölf Metern Höhe von der Decke und markieren Zuständigkeitsbereiche. An den Turmwänden zeigen sparsam platzierte Fotografien die Künstler*innen in ihren Körperkostümen. Während der Laufzeit der Ausstellung vom 2. Juni bis zum 14. August sowie vom 19. bis 21. August 2017 arbeiteten die Künstler*innen hier über elf Wochen regelmäßig und führten sporadisch besondere Aktionen auf.

«So verwandelt sich die Büroanordnung in eine Theaterbühne. Während die Künstler*innen die Plattform – eine Bühne in ständiger Wandlung – bewohnen, als wäre sie ihr persönlicher Arbeitsplatz, werden die Besucher zu Zuschauern dieser inszenierten Situation. Sie betreten ein Büro, das seine eigenen Arbeitszeiten festsetzt und ungewöhnliche Rituale und Aktionen ausführt, die allen Beteiligten erlauben, Identitäten zu wechseln. Es ist ein Büro, das keine anderen Ansprüche als künstlerische Verwirklichungen und Performances hat, die ohne Vorwarnung geschehen» (ebd.).

Arbeitsweisen und Methoden

Im Atelier im Kunsthaus stellte Eva Kot'átková einfürend eigene Werke vor, die häufig von einengenden Systemen handeln. Sie nannte den Surrealismus als wichtigen Einflussgeber, vermittelte spielerisch dessen Methoden, ebenso die eigenen Arbeitsweisen. Das Prinzip der Collage blieb auch später in der Installation erkennbar. In unterschiedlichen künstlerischen Medien arbeiteten alle gemeinsam und jede*r für sich an einem Konvolut, das einen kollektiven Körper behandelte. Eva Kot'átková öffnete neue Räume, in denen die KAT18-Künstler*innen individuelle Erfahrungen ausdrücken konnten. Auf Fotos von Britt Schilling inszenierten sie sich in ihren Körperkostümen (Abb. 35-37) und blieben in der Ausstellung als Personen sichtbar, auch wenn das *Büro* nicht besetzt war.

In der darauffolgenden Phase wurden die Installation und das *Büro* als surrealer Raum entwickelt. Eva Kot'átková leitete über spezifische Fragen durch den schöpferischen Prozess. Für die Körperteile wurden Rollen und Handlungen weiter ausdifferenziert, individuelle Büroregeln formuliert. Wie in Kot'átkovás Arbeit üblich,

erweiterte sich die Installation ins Theatrale. Anna Rossa und Tanja Geiß erarbeiteten eine ortsspezifische Performance als eigenen künstlerischen Beitrag.

Zusammenarbeit mit Kolumba

Kolumba, das Kunstmuseum des Erzbistums Köln, bezeichnet sich als Museum der Nachdenklichkeit und ist ein Haus, das sich der «Subjektivität und eine[r] Ästhetik des Humanen» (Kraus 2017) verpflichtet fühlt. Das Kuratorenteam um Stefan Kraus bezieht ganz selbstverständlich Werke von so genannten Außenseiterkünstler*innen, aber auch Kindern in seine Ausstellungskonzepte ein.

Nicht das einmalige, außergewöhnliche Ereignis steht bei der Zusammenarbeit zwischen Kolumba und KAT18 im Fokus, sondern eine dauerhafte Verbindung, welche auch im Alltag gelebt wird. Die Kooperation begann 2015 mit zwei Ausstellungsbeteiligungen, gemeinsamen Veranstaltungen und Werkankäufen. 2017 folgten das Ausstellungsprojekt *Büro für...*, die Jahresausstellung *Über das Individuum* und in der Jubiläumsaktion *Zehn Jahre Kolumba: Das (fast) leere Haus!*. Dazu wurden zwei Publikationen durch das Museum herausgegeben, ein Ankauf der Installation folgte. Die Kooperation wird durch die geplante Aufnahme ausgewählter Schlüsselwerke von KAT18-Künstler*innen in die Museumssammlung weiter vertieft. Dieser Schritt verdeutlicht, dass kein pädagogisches Experiment angestrebt wird, sondern vielmehr der Künstlerstatus nachhaltig untermauert wird. Besonders hervorzuheben ist, dass Kolumba Formate ermöglicht, die für alle passen. Weder Quotenaspekt noch Rangordnung sind erkennbar, sondern eine Begegnung auf Augenhöhe mittels Kunst.

Reflexion

Ein zentrales Thema in Eva Kot'átková's künstlerischem Werk ist die Beschäftigung mit Macht- und Kontrollmechanismen, wie beispielsweise repressiven Erziehungssystemen, denen das Individuum unterworfen ist. Eva Kot'átková und Kolumba arbeiten aus einer humanistischen Haltung, die Respekt und Anerkennung maximal zum Ausdruck bringt. Dazu passt, dass in der Ausstellung und in allen Medien alle acht Künstler*innen gleichberechtigt als Urheber*innen des Werkes genannt sind.

Mit dem *Büro* ist ein Denkraum entstanden, der zu einer Auseinandersetzung mit dem Menschsein anregt. Den Künstler*innen gehörte hier die Bühne, sie bestimmten das Geschehen. Vorstellungen von Normalität wurden spielerisch hinterfragt. Bei Patrick Henkels Zungenporträts wechselten die Akteur*innen, zunächst unbemerkt, ihre Rollen. Aus distanzierter Besucher*innen und Zuschauer*innen, die Künstler*innen mit Behinderung bei der Arbeit beobachten, wurden schamhafte Akteur*innen, die sich ertappt fühlen beim Ausüben einer sanktionierten Handlung, wie das Zeigen der Zunge in der Öffentlichkeit.

Das Ausstellungsprojekt thematisierte Selbstermächtigung durch Kunst sowie das Überwinden von Machtstrukturen und Ungleichheit mittels kreativer Ideen.

Thomas Röske, Leiter der Prinzornsammlung, benennt das Recht kognitiv beeinträchtigter Menschen als Berufskünstler*innen anerkannt zu werden und die Notwendigkeit der Selbstermächtigung. Hierbei geht es auch um die Wirksamkeit von Kunst als Medium in der Inklusionsdebatte.

«Installation und Performances gehen nicht, wie Kunst heute so oft, von relevant erscheinenden gesellschaftlichen oder philosophischen Fragestellungen aus. Die benannten Körperteile verweisen auf elementare Erfahrungen des Menschen mit sich und der Umwelt. Diese allgemein menschliche Ebene verspricht einen unmittelbaren Einstieg der Künstler, die scheinbar von Ebenen des aktuellen gesellschaftlichen Diskurses ausgeschlossen sind, in die Kommunikation mit anderen. Der Ausgang von einer grundlegenden Beschäftigung mit Körperteilen und dem Phänomen der Maske hilft aber gerade auch dem Betrachter, sich auf einen Austausch mit den mental behinderten Menschen einzulassen – um zu bemerken, dass die Künstler mit den selbstgewählten Perspektiven auf recht komplexe Themen zusteuern und etwa von den Händen zum Puppenspiel und vom Herz zur Schreibmaschine gelangen. So werden Erwartungshaltungen und Vorurteile aufgebrochen» (Röske o. J.).

Resümee

Durch den kollektiven künstlerischen Prozess wird ein intensives Nachdenken über Werte, Ziele und Visionen angeregt. Die Zusammenarbeit mit Eva Kot'átková und mit Kolumba ist ein bedeutender Meilenstein, ebenso eine prägende Erfahrung für die Entwicklung und Ausrichtung des 2014 eröffneten Kunsthaus KAT18.

1 Nach People First die selbst gewählte Bezeichnung anstatt der Zuschreibung einer geistigen Behinderung.

DIE POLITIK DES ——— ——— «KREATIVEN ZUGANGS»

**Ein Leitfaden zur kuratorischen Praxis
im Kontext von Critical Dis/ability**



↓ Abbildung 38

Screenshot von Amanda Cachia während einer Kuratorinnenführung durch die Ausstellung *LOUD silence*, begleitet von einer Gebärdensprachdolmetscherin.



DIE POLITIK DES «KREATIVEN ZUGANGS»¹**Ein Leitfaden zur kuratorischen Praxis im Kontext von Critical Dis/ability**

Die Kunsthistorikerin und Aktivistin Amanda Cachia betrachtet Barrierefreiheit als kreative Aufgabe und politisches Programm. Aus der Perspektive einer Kuratorin, die sich selbst als körperlich behindert versteht, gestaltet sie seit 2011 Ausstellungen, die Behinderung zum Thema machen, um so den Blick darauf zu verändern und eine alternative Ästhetik zu entwickeln. Dabei arbeitete sie mit kleinwüchsigen, gehörlosen und schwerhörigen sowie blinden und sehbehinderten Menschen zusammen.

Neben den üblichen und wichtigen Möglichkeiten, eine Ausstellung für ein breites Publikum zugänglich zu machen, wie Übertitel und Übersetzungen in Gebärdensprache, setzt Cachia auf ein Konzept des «kreativen Zugangs». Darunter zählt sie zum Beispiel Audiodeskriptionen, die von Studierenden eingesprochen wurden und so die kuratorische Perspektive auf ein Werk um andere Blickwinkel ergänzen. Ebenso werden taktile Elemente oder Klänge einbezogen, die die Kunstwerke um zusätzliche sinnliche Erfahrungen bereichern. Besonders interessiert ist Cachia an Künstler*innen, für die Barrierefreiheit den konzeptuellen Rahmen ihrer Praxis bildet. Ihr Ziel ist es, Zugänglichkeit in den «materiellen, strukturellen und konzeptuellen Aspekten einer Ausstellung» stets mitzudenken. Indem Künstler*innen und Kurator*innen zusammenarbeiten, hofft Cachia, die starre Vorstellung von Barrierefreiheit als Standardisierung zu überwinden und sie als neuen Zugang zur Kunstproduktion und neuen Denkansatz zu verstehen.

Cachia kritisiert die fehlende Auseinandersetzung mit Barrierefreiheit in der kuratorischen Praxis, die Fragen der Zugänglichkeit oft ignoriere. Zugänglichkeit werde in Museen häufig als rechtliche Vorgabe und als Aufgabe der Bildung und Vermittlung angesehen und bliebe auf räumliche Barrierefreiheit beschränkt. Im Sinne eines Manifests, wie sie in der Kunstgeschichte häufig

▮ Abbildung 39

Ausstellungsansicht von *Composing Dwarfism: Reframing Short Stature in Contemporary Photography*, Space4Art, San Diego, 2014.
Foto: Michael Hansel

▮ Abbildung 40

Brian Goeltzenleuchter & Anna van Suchtelen, *Let's call it grass. A poetry olfaction in 3 parts*, 2015, in der Ausstellung *Sweet Gongs Vibrating* im San Diego Art Institute.
Foto: Emily Corkery

verfasst wurden, um «revolutionäre Absichten» zu verkünden, formuliert Cachia einen Leitfaden für die barrierefreie Gestaltung von Ausstellungen. Darin beschreibt sie Ansätze und Methoden «kreativen Zugangs» und veranschaulicht diese durch ihre Erfahrungen als Ausstellungsmacherin. Sie versteht «kreativen Zugang» als fortlaufenden Prozess mit experimentellem Charakter, dessen Möglichkeiten noch lange nicht ausgeschöpft seien. «Eines ist sicher», schreibt Cachia: «Zugänglichkeit muss stets offen für Veränderungen bleiben, denn sie ist individuell und kann niemals für ein sogenanntes <allgemeines> Subjekt im Museum gelten.»

Leitfaden für barrierefreie Kunstausstellungen

1. Kurator*innen, Künstler*innen und Verantwortliche für einen Ausstellungsort sollten gemeinsam an allen Aspekten der Zugänglichkeit arbeiten.
2. Betrachten Sie die Bedürfnisse des Publikums sorgfältig, denn sie unterscheiden sich von Ort zu Ort. Denken Sie jedoch daran, dass Zugänglichkeit auch eine symbolische, politische Geste ist, die als Mittel eingesetzt werden sollte, die Museumspraxis im Allgemeinen zu transformieren. Mit anderen Worten: Zugänglichkeit sollte gegeben sein, unabhängig davon, ob ein «behindertes» Publikum anwesend sein wird.
3. Kurator*innen sollten in Betracht ziehen, Arbeiten von Künstler*innen mit Behinderung in die Ausstellung einzubeziehen, um auf diese Weise in den Werken selbst eine «Behinderungs-»Perspektive zu eröffnen, insbesondere durch Werke, die sich konzeptuell mit Zugänglichkeit auseinandersetzen. Darüber hinaus können Kurator*innen auch bei Künstler*innen, die sich nicht als behindert identifizieren, neue Produktionsweisen von Kunstwerken anregen.
4. Nutzung des Rollstuhl-Symbols: Der Einsatz dieses Symbols auf Ausstellungsschildern und anderen Informationsträgern sollte in Betracht gezogen werden, um mit der Community von Menschen mit Behinderungen in Verbindung zu treten, und damit Besucher*innen verstehen, dass die Institution ebenso wie die Kurator*innen und Künstler*innen verständnisvoll und aufmerksam mit ihrem behinderten Publikum umgehen.
5. Eine barrierefreie Website begleitend zur Ausstellung ist ideal, wenn sie so gestaltet werden kann, dass sie für Screenreader geeignet ist. Es ist außerdem wünschenswert, die Website

für Menschen mit Sehbeeinträchtigungen und Farbenblindheit zugänglich zu gestalten, indem Schriftart, Schriftgröße und andere Bildschirm-Einstellungen leicht angepasst werden können.

6. Zeitplanung: Bringen Sie alle barrierefreien Komponenten lange genug vor der Ausstellungseröffnung auf den Weg – mindestens drei Monate im Voraus.

7. Budget: Planen Sie ausreichend Mittel im Budget für angemessene Barrierefreiheit als festen Bestandteil des ganzen Vorhabens ein.

8. Wenn die Gestaltung der barrierefreien Angebote zusätzliche Arbeit wie zum Beispiel das Verfassen von Audiodeskriptionen oder die Entwicklung einer barrierefreien Website erfordert, planen Sie ein zusätzliches Honorar für Künstler*in und Kurator*in ein.

9. Sorgen Sie für Beschriftungen in Brailleschrift.

10. Textlastige Beschreibungen sollten in Schriftgröße 18 und einer Schriftart ohne Serifen gestaltet sein. Für Menschen mit Sehbehinderungen sind größere Schriftarten leichter zu lesen. Schriftarten ohne Serifen sind zugänglicher für Menschen mit Sehbehinderungen, da die ausgreifenden Züge am Ende eines Buchstabenstrichs verwirren können und es schwierig machen, den Buchstaben zu erkennen.

11. Für jedes Werk sollten Audiodeskriptionen zur Verfügung stehen. Diese Audiodateien können auf der Website des Ausstellungsortes (oder den Websites von Künstler*innen oder Kurator*innen) hochgeladen werden, sodass Besucher*innen sie herunterladen und auf ihren Smartphones oder anderen Abspielgeräten anhören können. Idealerweise stellt das Museum ein Abspielgerät zur Verfügung, das gegen Diebstahl abgesichert ist.

Beispiele bieten die Ausstellungen *What Can a Body Do?* im Haverford College in Pennsylvania 2012 sowie *Marking Blind*, wo es mehrere Audiodeskriptionen für jedes Objekt gab. In letzterer kamen zusätzlich schriftliche Transkriptionen der Audiodateien (mit einem irischen Akzent!) zum Einsatz.

12. Kunstwerke sollten auf einer Höhe von etwa 1,20 bis 1,50 Meter hängen. Falls ein Werk nicht tiefer gehängt werden kann, bringen Sie ein Schild an, das den Besucher*innen die Möglichkeit gibt, das Werk in einem alternativen Format zu sehen. Dieses Format kann die Form eines Buches mit Abbildungen oder einer Online-Quelle mit Abbildungen haben. Ich habe diese Strategie angewendet, als ich *Composing Dwarfism: Reframing Short Stature in Contemporary Photography* im Space4Art in San Diego kuratiert habe, da ich sichergehen wollte, dass kleinwüchsige Besucher*innen tatsächlich Zugang zu den Werken im Ausstellungsraum hatten.

13. Ermutigen Sie Künstler*innen, Kunstwerke zu machen, die, wenn möglich, berührt werden können, idealerweise jederzeit als Teil einer Strategie des haptischen Aktivismus. Wenn die Berührungen in einer Ausstellung nicht ausreichend beaufsichtigt werden können, ist es wichtig, regelmäßige «Fühl-Führungen» anzubieten. Ich habe beispielsweise 2016 im San Diego Art Institute eine multimediale und multisensorische Ausstellung mit dem Titel *Sweet Gongs Vibrating* kuratiert, die mit dem Primat des Visuellen brach, indem sie eine Vielzahl verschiedener Weisen der Wahrnehmung einschloss. Dieses Projekt strebte an, die sensorischen Qualitäten der Objekte zu aktivieren, um zugunsten eines diverseren Publikums und insbesondere für Blinde und Sehbehinderte, alternative Narrative in Bezug auf Zugänglichkeit, Räume und Orte aufzuzeigen. Ich war besonders daran interessiert, die augenzentrierte Weise des

Kuratierens und die Konvention zu hinterfragen, dass Objekte einzig durch den Sehsinn erfahren werden müssen. Es war mein Versuch von kuratorischem haptischem Aktivismus, als einem Ableger von «kreativem Zugang», insofern ich es darauf anlegte, die Besucher*innen alle Werke der Ausstellung so viel wie möglich direkt anfassen zu lassen. Dies erwies sich wegen unzureichender Ressourcen des Ausstellungsraumes als schwierig, doch ich trat mit vielen Künstler*innen im Projekt in Kontakt, um Arbeiten für die Ausstellung anzufordern, die auf Haptik basieren. Ein Beispiel war eine Videoinstallation der kanadischen Künstlerin Raphaëlle de Groot mit dem Titel *Study 5: A New Place* (2015). Um dem Publikum den haptischen Zugang zu ermöglichen, den ich in de Groots Werk suchte, fragte ich sie, ob ich die originalen Fundstücke verwenden dürfe, die sie nutzt, um ihre behelfsmäßige Maske herzustellen, die im Video zu sehen ist. Die Künstlerin gestattete mir, die Arbeit als unordentliches Bündel auf einem Sockel vor der Projektion des dazugehörigen Videos zu platzieren. Das projizierte Video durchbrach wortwörtlich die zweidimensionale visuelle Repräsentation an der Wand, sodass man den materiellen Abfall dessen, womit die Künstlerin in ihrem Gesicht und auf ihrem Kopf experimentiert hatte, nicht nur sehen konnte; vielmehr konnten die Betrachter*innen ihn auch anfassen. Indem Ausstellungsbesucher*innen das Bündel von Schutt berührten, wollte ich sie die unterschiedlichen Oberflächen von de Groots Papieren, Seilen, grob geformten Kohlestücken, Plastik und anderen Materialien erfahren lassen. Wer hören und sehen konnte, konnte visuell beobachten, wie die eigenen Berührungen die Berührungen der gleichen Materialien durch die Künstlerin im Video spiegelten, während sie ihren Kopf damit bedeckte, oder man konnte hören, wie das Knistern und Rascheln, das Hände im Kontakt mit zerknülltem Papier erzeugen, in den Geräuschen ein Echo fanden, die von de Groots gleichen Berührungen ausgingen. De Groots Werk auf diese Weise zu

erweitern, war ein Angebot, um ein erhöhtes Level taktiler Auseinandersetzung zu erreichen. Ich bin der Meinung, dass man solche Interventionen für «kreativen Zugang» fördern muss, wenn wir die Ausweitung von sensorischem und haptischem Aktivismus in unseren Museen und Galerien in den Blick nehmen. Auch mit einem weiteren Künstler der Ausstellung verhandelte ich die gleiche Methode «kreativen Zugangs»: Darrin Martin aus San Francisco war mit dem Video *Objects Unknown: Sounds Familiar* (2016) vertreten, in dem fragmentierte, überlagerte abstrakte Formen auf eine Wand projiziert wurden. Sie bewegten sich auf und ab, bildeten lange, schmale und vertikale Streifen, die in Form und Funktion einem Filmstreifen ähnelten. Ich bat den Künstler, eine dreidimensionale Version dieser abstrakten Formen zu erstellen, sodass sie dem Tastsinn zugänglich gemacht werden konnten. Der Künstler entschied sich, 3D-Drucker einzusetzen und Scans der Objekte aus collagierten Schaumstoff-Verpackungen herzustellen. Es sind also die gleichen Objekte, die digital animiert und dann mittels analoger Videotechnik zusammengefügt wurden. Durch die Bearbeitung mittels elektronischer Frequenzen erzeugten sie Sound. Montiert auf Sockel, die zugleich als Lautsprecher fungierten, vibrierten die gedruckten Objekte in demselben Sound, der von ihren projizierten Gegenständen ausging.

14. Ein*e Gebärdensprach-Dolmetscher*in sollte alle Vorträge begleiten. Es ist außerdem ideal, sicherzustellen, dass eine Kuratoren-Führung über verschiedene technische Geräte dauerhaft in Gebärdensprache zur Verfügung steht und außerdem jederzeit online abrufbar ist. Als ich *LOUD silence* im Grand Central Art Center der California State University und später in der gallery@Calit2 an der University of California San Diego kuratiert habe, nutzte ich als Formatvorlage den Video-Blog des Whitney Museum of American Art, um sowohl selbst erstellte als auch professionelle Videos aufzunehmen, die für die Dauer der Ausstellung auf

iPads und online verfügbar waren. Ein Video war mit einem iPhone gefilmt und zu Hause am Laptop geschnitten worden, das andere stammte aus einem professionellen Fernsehstudio am Campus einer Universität. Während die Qualität auf die verfügbaren Ressourcen der jeweiligen Projekte verweist, ist die Zielsetzung die gleiche: gehörlosen oder schwerhörigen Besucher*innen Zugang zu ermöglichen, besonders, da sich die Ausstellung selbst auf die Erfahrung von Klang und Stille aus einer gehörlosen und schwerhörigen Perspektive konzentrierte.

15. Alle Videos mit Ton sollten Untertitelt sein. Wenn ein Video (oder jedes andere Objekt, das Geräusche macht) nicht Untertitelt werden kann, kann eine Auflistung der Klänge auf dem Ausstellungsschild erscheinen.

16. Gleichermaßen kann bei geruchsbasierten Arbeiten in einer Ausstellung eine Beschreibung der Gerüche bereitgestellt werden. Dies habe ich auch für mein Projekt *Sweet Gongs Vibrating* im San Diego Art Institute gemacht – zusätzlich zu Beschriftungen und Anleitungen in Brailleschrift, die erläuterten, wie man mit dem Kunstwerk interagieren konnte.

1 Zusammenfassung des englischen Beitrags im selben Band.
Übersetzung: Museum Folkwang, 2019.

THE POLITICS OF «CREATIVE ACCESS»¹**Guidelines for a Critical Dis/ability
Curatorial Practice****Introduction:****Curators' Accessing Access Creatively**

In this chapter, I offer guidelines or instructions accompanied by examples for a critical dis/ability curatorial practice, which involves an application of «creative access». «Creative access» extends from the generally understood meaning of «access», which is the ability to approach and use something. Access typically encompasses qualities of ease, according to Elizabeth Ellcessor, which might involve, for example, «user-friendliness of a system, or financial affordability» (Ellcessor 2016: 6). In the context of a critical curatorial practice, where curators are understood to provide «access» to an audience in terms of an exhibition's content through objects, ideas and text, adding the word «creative» to curatorial «access» has a political agenda. First, the idea of «creative access» is manifold: on the one hand, the goal of «creative access» is to advance a more complex curatorial model for contemporary art exhibitions that can be made accessible to an array of complex embodiments, where, for example, American Sign Language, captioning, and written and audio translations of sound and image are embedded into the material, structural and conceptual aspects of an exhibition. On the other hand, «creative access» also means an active curatorial engagement with artists who use «access» as a conceptual framework in their practice, so that a curator's notion of access and an artists' interpretation of access are conflated and juxtaposed in an exhibition, providing a dynamic dialogic exchange between the physical and the conceptual, or the praxis and the theory.

My stake in the work of «creative access» is from the perspective of a curator who identifies as physically disabled and who has been deploying «creative access» in all my exhibitions since 2011. Not only has my curatorial work engaged in «creative access», but my exhibitions have

also engaged in social justice themes focused on disability and the disabled body. I have curated these exhibitions with the ambition of transforming reductive associations of the disabled body at large, in tandem with introducing audiences to Tobin Siebers' idea of «disability aesthetics», illustrating his concepts through the art objects on display and providing alternative definitions of aesthetics (Siebers 2010). My projects have also explored activist positions within specific disabled community groups, including people with dwarfism, people who are deaf and/or hearing impaired, and people who are blind and/or visually impaired. My commitment to these themes called for an equal but also robust commitment to access, given that projects focused on disability must also surely consider the audience member who identifies as disabled. Therefore I found myself not only paying attention to the artist and their work as part of conventional curatorial labor, but I also had to focus new energy into considering access in creative and conceptual ways that could be enlivened both practically and conceptually.

Some of the earlier examples of my projects engaging with «creative access» is when I started with *Medusa's Mirror* at ProArts Gallery in Oakland (2011), where I decided to record audio descriptions of the artwork on an old iPod. I left my iPod at the Front Desk so that the audience could listen to these at their leisure, and to open the idea that the curator can provide information about an artwork that is less interpretative and more descriptive, on both subjective and objective terms. For *What Can A Body Do?* at Haverford College in Pennsylvania (2012), I continued to extend the idea that audio descriptions could be more creative by allowing students from the college to participate in the recordings. I had at least three descriptions per object, so that audio descriptions were offering numerous channels of information from multiple and, ostensibly amateur, perspectives, debunking

the idea that audio description must be left solely to the professionals.

I argue that «creative access» is an important tool to deploy within a critical dis/ability curatorial practice because it elevates and complicates our rudimentary, although no less important, understanding of access in the museum. «Creative access» then calls for curators to weave in a new aspect to their practice that demands a consideration for a greater diversity of bodies, represented both in the complex embodiment and consequently the objects by artists with whom they work, and also the audience themselves that visit the museum and consume their ideas. What I am suggesting is that «creative access» perhaps offers a more compelling intellectual engagement with typical notions of access: through its regular and consistent deployment, the curator, artist, and audience member will enhance their knowledge of standard conventions such as captioning, whilst also enjoying how artists engage with such conventions creatively. Perhaps this will motivate curators to take on the work of access in more meaningful, concentrated ways. This is not to water down the significance of providing conventional physical access, and those professionals who execute such work, such as captionists and sign language interpreters. Rather, «creative access» can be both practical and creative at once.

Offering «creative access» in the form of guidelines is important, because it acknowledges a significant absence in curatorial practice that has long ignored the work of access. The work of access is most often conducted by education staff in museums, as it is seen as a physical consideration and indeed, a legal stipulation, that must be executed in a usually non-creative, logical manner. «Creative access» instead suggests that there is much conceptual material to be found in the ideology of access, through a collaborative

curatorial and artistic engagement. I offer my guidelines, beginning with the strategic and concluding with the tactical, with the same spirit of revolutionary intent that an artist has historically developed through the manifesto. The manifesto has an important place in art history, with significant contributions by artists within various art movements that proved pivotal to transforming art movements that came before their time, while shaping the movement they envisioned for their contemporary moment that would speak to their current political beliefs and ideologies. Landmark manifestos include F. T. Marinetti's *Manifesto on Futurism* (1909), *The First Manifesto of Surrealism* (1924) by André Breton, Allan Kaprow's manifesto on the «blurring of art and life» (1966) and the Guerilla Girls feminist slogan artworks (1985-90). I am inspired by the legacy of the manifesto as a tool that represents disruption, a call for change, and a signpost, notice, and semiotic for «alertness.» I am also inspired by the work of non-visual learner Carmen Papalia, who developed a similar list of playful, if ambiguous, suggestions for museum access from his perspective as a person who is blind for an issue of *Disability Studies Quarterly* (Papalia 2013). While Papalia's work is important, it doesn't necessarily account for the diversity of all bodies. For example, he calls for a viewership of an object that demands an audience member to crawl along the ground. While I appreciate Papalia's antagonistic take towards a «reversal» of access that involves making physical space more uncomfortable for the able-bodied viewer, he doesn't necessarily consider what this means for other disabled users. For instance, crawling might prove difficult for someone who is a wheelchair user, or was born without a certain number of limbs. So within the chapter, I offer my guidelines as a list of to-do items, or a template for how one might enact this critical dis/ability curatorial practice for the benefit of a wide range of users. It is a work in progress, mostly because it is unfinished, but also

because I have not yet exhausted of all the list's possibilities, and because each item assumes an atmosphere of experimentation. One thing that is certain is that access must constantly be open to revision, as access is individual and cannot ever speak to a so-called «universal» subject in a museum, according to Danielle Linzer and Cindy Vanden Bosch, which is quite the antithesis to the societal constructs that we currently operate under (see Linzer and Vanden Bosch 2013).

Guidelines For Accessible Art Exhibitions

1. Curator, artist(s) and venue should work collaboratively on all access components.
2. Carefully consider the needs of the audience, as this differs from venue to venue, but remember that access is also a symbolic political gesture that should be provided as a means to transform museum practice in general. In other words, access should be implemented, regardless on if a guaranteed «disabled» audience will be present (see Sandals 2016).
3. The curator should consider incorporating work by disabled artists in the exhibition as a means to offer a «disability» perspective in the work itself, especially in ways that artworks engage conceptually with access. Beyond this, curators can also encourage new modalities for the production of works of art by artists who do not identify as disabled.
4. Use of the wheelchair symbol: the usage of this symbol in labels and other informational formats should be considered in order to make connections with the disability community and so that audiences understand that an institution and curators/artists are sympathetic and mindful of their disabled audiences.
5. An accessible website as an accompaniment to an exhibition is ideal, where it can be designed so that it is screen-reader friendly. It is also ideal to design the website for low-vision and colorblind accessibility, where the font, size, and other settings on the screen can easily be adjusted.
6. Timing: Implement all accessible components well in advance of an exhibition opening – 3 months is ideal.
7. Budget: Incorporate sufficient funds in the budget for all appropriate access components as a critical part of the overall enterprise.
8. An honorarium should be incorporated into the artist and curator fees if there is specific labor attached to creating accessible components, such as asking either party to develop the audio descriptions, and/or an accessible website.
9. Arrange for Braille label copy.
10. Text-based label copy to be in 18 point, sans-serif font. This is because a larger font size is easier to read for people with vision impairments. Sans-serif fonts are also known to be more accessible for people with vision impairments as the extending features of the «serifs» at the end of a stroke in a word can be confusing and distracting for the task of identifying the letter.
11. Audio descriptions to be made available for each work. These audio files can be uploaded on the venue's website (or the artist and/or curator's websites) in order for people to download and listen to the files using their phones or another device. Ideally, there is a device that is already provided by the gallery that is made secure to prevent theft. For examples on how I have implemented «creative» audio descriptions into my own work, see *What Can a Body Do?* at Haverford College in Pennsylvania in 2012 (Cachia 2012), where there are multiple audio descriptions for each object, or in the case of *Marking Blind*, (Cachia 2015) there are also written transcripts of the audio files (with an Irish accent!), which offers more access to access.
12. Artwork hung at a level between 4–5 feet; in the event that the work cannot be hung lower, display a sign that offers the viewer the opportunity to see the work in an alternative format. This format may take the form of a book with images, or an online resource of images. I implemented

this strategy when I curated *Composing Dwarfism: Reframing Short Stature in Contemporary Photography* at Space4Art in San Diego as I wanted to be sure that people of short stature could effectively access the work in the gallery space.

13. Encourage artists to make art that can be touched where possible, and ideally, touched at all times as part of a strategy towards haptic activism. However, if touching in the gallery cannot be supervised sufficiently, then it is important to develop regular touch tours etc. For example, I curated an exhibition at the San Diego Art Institute in 2016 entitled *Sweet Gongs Vibrating*, which was a multimedia, multisensory exhibition that broke with the ocularcentric by embracing myriad modes of perception. This project aspired to activate the sensorial qualities of objects to illustrate alternative narratives regarding access, place and space for the benefit of a more diverse audience, especially for people with visual impairments and/or blindness. I was especially interested in challenging the ocularcentric modality of curating exhibitions, and the tendency to rely on the convention that objects must be experienced through vision alone. It was my attempt at curatorial haptic activism as an off-shoot to «creative access», as I aimed to have the visitor directly touch all works in the exhibition as much as possible. This proved difficult owing to insufficient resources of the gallery, however, I did engage with many of the artists in the project to request haptic-based pieces for the exhibition. One example was a video installation by Canadian artist Raphaëlle de Groot entitled *Study 5: A New Place* (2015). In order to achieve the activation of the modality of touch for the audience member that I was seeking in de Groot's work, I asked her if I could include the original found materials that she used to create her make-shift head-mask seen in the video. The artist then allowed me to place the work as a disorderly bundle on top of a pedestal in front of a projection of the accompanying video. The projected video

literally broke through the flat two-dimensional visual representation on the wall so that we could not only see the physical detritus of what the artist was experimenting with on her face and head, but the viewer could, importantly, touch it. As a gallery visitor engaged with touching the bundle of scraps, I wanted them to explore the varied surfaces of de Groot's papers, ropes, roughly-formed pieces of charcoal, plastic and other materials. If one was hearing and seeing, then one could visually observe how their touching actions mirrored the touching of the same materials taking place by de Groot in the video as she covered her head, and/or one could hear the crinkle, crinkle, crunch, crunch noise emerging as a result of hands making impact with crumpled paper echoed in the sounds emanated from de Groot's same haptics. Extending de Groot's work in this way was a bid to achieve a heightened level of tactile engagement, and I argue that it is these types of «creative access» interventions that need to be encouraged as we consider the expansion of the sensorial and haptic activism within our museums and galleries. I also negotiated for the same method of «creative access» with another artist in the exhibition. San Francisco-based artist Darrin Martin included a video entitled *Objects Unknown: Sounds Familiar* (2016), where fragmented, layered abstract forms were projected onto a wall, moving up and down in a long, thin, vertical strip similar in shape and function to a film strip. I had asked the artist to produce a three-dimensional version of these abstract shapes, so that they could be accessible to the touch. The artist decided to use 3D printing technology to create scans of the objects from collaged foam packing material. It is thus these same objects that have been animated digitally and then merged via analog video tools that further abstract the image and produce sound through the manipulation of electronic frequencies. Mounted on pedestals that also serve as speakers, the printed objects vibrated with the same sounds emanating from their projected counterparts.

14. An American Sign Language (ASL) interpreter should be arranged to accompany all speaking engagements. It is also ideal to ensure that a permanent curator's talk/tour in ASL can be made available through various technology devices and also permanently online. When I curated *LOUD silence* at the Grand Central Art Center at California State University and then later on, at gallery@Calit2 at the University of California San Diego, I used this Whitney template to create both DIY and professional videos that were made available on iPads and online during the run of the exhibition. One was filmed on an iPhone and edited using software on a laptop at home, while the other was created in a professional television studio on a university campus. While the quality is indicative of the resources available for each project, the objective is the same: to provide access to a deaf and/or hearing impaired audience, especially given that the exhibition itself focused on the experiences of sound and silence from a deaf and hearing impaired perspective.

15. All videos with sound should be captioned. If a video cannot be captioned (or any other object that makes sound), then a listing of the sounds can be included on the label.

16. Similarly, if there are scent-based works in an exhibition, a description of the odors can also be provided. This is what I did for my *Sweet Gongs Vibrating* project at the San Diego Art Institute (along with Braille labels and instructions for how to «participate» in the work).

Conclusion:

Material and Ideological Access in the Museum

In this chapter, I have attempted to build a constellation of approaches to the methodology of «creative access» within my guidelines and some curatorial examples in order to illustrate

its conceptual and physical possibilities for the artist, curator, and ultimately, the audience member who engages with the object and/or work. «Creative access» has both material and ideological components that are meant to stimulate physical, cognitive and sensorial functions of the human body. Access is not as one-dimensional as people might think because it can incorporate other sensorial experiences into the work that include tactile elements, sound, captions, audio description, and more. In the execution of this work, I have found both artists to be responsive and receptive to my ideas, as much as I have been inspired by theirs. Therefore the spirit of «creative access» suggests that it is a fluid process that takes place between the curator and artist(s) so that each party reaches consensus on what «creative access» should mean in a particular time and place for a particular exhibition and audience. In part, this also means that «creative access» is advocating for a politics within the ordinary curator-artist dialogical exchange, where each party might consider it a necessity to discuss how «creative access» will be seen, felt, and heard for the benefit of a complex embodied audience. Each instance in this essay where «creative access» has been deployed has also attempted to indicate how the artist/curator exchange on its critical import has evolved. In other words, «creative access» is not monolithic, nor uniform, much like the general definition of access itself, which is always going to be variable and dependent on a number of conditions. If the artist and curator are prepared to imaginatively engage with the work of «creative access,» then conditions of narrow standardization will eventually not only be disrupted as they transform curatorial practice and the museum and gallery experience for the visitor, but vital new approaches to art-making and thinking will thrive.

1 Der Artikel ist erstmals erschienen in: Ellis, Katie u. a. (Hg.) (2018): *Interdisciplinary Approaches to Disability: Looking Towards the Future: Volume 2* (Interdisciplinary Disability Studies). Abingdon/New York: Routledge, S. 99–108.

———— KÜNSTLER*INNEN ————
- MIT ASSISTENZBEDARF ————
———— PRÄSENTIEREN ————

Die Perspektive eines Museums



↑ **Abbildung 41**

Besucher vor Julius Bockelts Wolkenarchiv
in der Ausstellung *Phase Shifter* 2018.

Foto: Tanja Lamers

↓ **Abbildung 42**

Video in der Ausstellung *Phase Shifter*.

Foto: Tanja Lamers



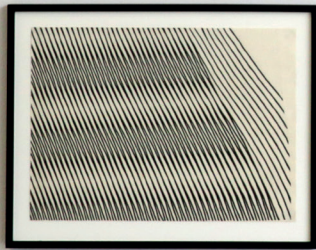
JULIUS BOCKELT

PHASE
SHIFTER

6½ WOCHEN 22.3. – 6.5 2018

Gefördert von

Stiftung der
Sparda-Bank West



↑ Abbildung 43

Eingang zur Ausstellung *Phase Shifter*.

Foto: Jens Nober

**KÜNSTLER*INNEN
MIT ASSISTENZBEDARF
PRÄSENTIEREN****Die Perspektive eines Museums**

Die Ausstellungsreihe *6 ½ Wochen* des Museum Folkwang versteht sich als experimentelles Format, in dem junge Künstler*innen am Beginn ihrer Karriere ihre erste Ausstellung in einem größeren Museum ausrichten können. Sehr präsent im Foyer des Hauses werden eine Wand und der dahinterliegende Raum wechselweise von unterschiedlichen Kurator*innen und Abteilungen bespielt. Die Ausstellung *Phase Shifter* im März und April 2018 vereinte Grafiken, Fotografien, eine Videoarbeit und eine Sound-Installation des Künstlers Julius Bockelt.

Julius Bockelt wurde 1986 geboren und arbeitet im Atelier Goldstein der Lebenshilfe e. V. in Frankfurt am Main. Als erste Einzelausstellung eines Künstlers mit Assistenzbedarf im Museum Folkwang bot *Phase Shifter* zugleich die Gelegenheit, mit einem interessanten jungen Künstler zusammenzuarbeiten und einen Anlass, über das Selbstverständnis des Museums nachzudenken.

Die Rezeption der Kunstwerke von Künstler*innen mit Behinderung ist meist stark biografisch ausgerichtet. Die Arbeiten werden interpretiert mit Blick auf die persönliche Geschichte, die Arbeits- und Lebensbedingungen der Künstler*innen und fokussieren auf körperliche oder mentale Einschränkungen oder Abweichungen von einer gesetzten Norm. Personen mit geistiger Behinderung werden häufig ein defizitärer Zugriff auf komplexe Zusammenhänge, fehlendes Verständnis und mangelnde Artikulationsmöglichkeiten unterstellt. Künstler*innen mit psychischen Erkrankungen oder Lernschwierigkeiten wird eine selbstbestimmte Wahl ihrer Bildinhalte oft ebenso abgesprochen wie bewusste gestalterische Entscheidungen.

In der Kunstgeschichte verlief die Rezeption ihrer Arbeiten häufig in den Kategorien von «Outsider Art» oder «Art Brut».¹ Das Aufkommen dieser Begriffe bedeutete zunächst eine Aufwertung

von Werken, die außerhalb des Kunstbetriebs von Personen geschaffen wurden, die keine akademische Ausbildung hatten und oft sozial marginalisiert waren. Ihnen wurde eine unverstellte Weltsicht zugesprochen, ihren Werken darum eine besondere Authentizität unterstellt. Die Kunstwerke wurden gedeutet als Ergebnisse besonderer psychischer Zustände und mentaler Verfasstheiten der dadurch zugleich romantisch verklärten und pathologisierten Kunstschaffenden.

Die Ausstellung *Der Schatten der Avantgarde*, die von Oktober 2015 bis Januar 2016 im Museum Folkwang gezeigt wurde, unternahm einen Versuch, die Arbeiten von Autodidakt*innen, sogenannten self-taught artists, etablierten Werken der Klassischen Moderne als deren vergessene Gegenstücke gegenüberzustellen. In 13 kleinen Retrospektiven präsentierte die Ausstellung Künstler*innen wie Séraphine Louis, Bill Traylor, William Edmondson und Martín Ramírez und wollte so den Kanon um «alternative Lesarten der Moderne» erweitern (König, Wolf 2015: 12). Dabei unterschied sie nicht zwischen Künstler*innen mit psychischen Erkrankungen, solchen, die von rassistischer Diskriminierung betroffen waren, und anderen, die aus unterschiedlichen Gründen ebenfalls keine Kunstakademie besucht hatten. «Die Hauptwerke [...], die heutigen Stars der Sammlung des Museum Folkwang, stammen von Autodidakten. Cézanne, van Gogh, Gauguin hatten alle nicht nur keine zünftige akademische Ausbildung, sie entwickelten ihre idiosynkratischen, technisch-stilistischen Idiome in Abgrenzung von und jenseits der professionell-gekonnten und gepflegten Malerei ihrer Zeit», begründete der damalige Direktor des Museums, Tobia Bezzola, die Ausrichtung der Ausstellung im Museum Folkwang (ebd.: 10). Die Ausstellungsmacher Kasper König und Falk Wolf vertraten die These, dass Erscheinungsformen der Moderne weit vielfältiger seien als ihr herkömmliches Verständnis suggeriert, das in einer Geschichte von Meisterwerken

erzählt wird. In diesem neuen Fokus erschienen die weitgehend unbekanntenen Künstler*innen als das Andere der Moderne, ihr Unbewusstes und Verdrängtes, eben als «Schatten».

Während die Ausstellung für die Werke marginalisierter Künstler*innen bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts eine neue Lesart eröffnete, stellte sich für uns in der Zusammenarbeit mit einem gegenwärtig aktiven Künstler die Frage anders. Das Stichwort der Outsider Art erschien – auch positiv gewendet – nicht als zeitgemäße Herangehensweise, da es zum einen auf ein veraltetes Bild künstlerischer Produktion zurückgreift: das einsam aus sich heraus schaffende Genie, rätselhaft inspiriert und unbeeinflusst von der Außenwelt. Dabei arbeiten Künstler*innen mit und ohne Behinderung heute oft in Kollektiven und Kooperationen, greifen auch Künstler*innen ohne Behinderung für die Ausführung ihrer Arbeiten auf Assistent*innen und spezialisierte Fachkräfte und Firmen zurück. Die Konstruktion des Künstlers als Außenseiter ist heute überholt, sollte sie jemals zugetroffen haben. «Die Tatsache, dass die Isolation der Künstler allüberall in den biografischen Berichten auftaucht, lässt darauf schließen, dass es sich eher um einen kunsthistorischen Topos, denn um eine biografische Tatsache handelt», konstatieren Falk Wolf und Kasper König in ihrem Katalogtext zur Ausstellung *Der Schatten der Avantgarde* schon für die autodidaktischen Künstler*innen des frühen 20. Jahrhunderts (ebd.: 15). Heute haben Künstler*innen mit Behinderungen sich weitreichende Netzwerkstrukturen geschaffen und werden von Galerien vertreten.² Außerhalb einer gemeinsamen Lebenswelt befinden sie sich sicher nicht. Personen mit Behinderungen machen ebenso Erfahrungen mit der Gegenwart, mit Urbanität, Popkultur, Medien, Arbeitsalltag und Beziehungen wie solche ohne Behinderungen. Wie diese Erfahrungen strukturiert sind, wie handlungsfähig sich eine Person in diesen Situationen und Kontexten erlebt, hat neben ihrer

(Nicht-)Behinderung auch zu tun mit ihrem Geschlecht, ihrer Ethnizität, ihrer Sprache, ihrer Bildung beziehungsweise mit der Frage, wie diese Markierungen gelesen und bewertet werden. Wo Erfahrungen auf Grund von Behinderungen abweichen, wird es politisch interessant, denn dort werden Ausschlussmechanismen sichtbar. Einige Künstler*innen greifen solche persönlichen Erfahrungen im Sinne eines künstlerisch-politischen Aktivismus direkt auf. Die eigene Behinderung zum Thema zu machen, kann eine politische Entscheidung der Künstler*innen sein, wenn es darum geht, Sichtbarkeit herzustellen und Repräsentation zu erreichen. Künstler*innen können aber selbstverständlich ebenso entscheiden, dass ihre Kunst von diesen Alltagserfahrungen unbeeinflusst bleiben soll. Beide Herangehensweisen haben nichts mit der unterstellten Unkenntnis oder Alternativlosigkeit der Outsider Art zu tun.

Zugleich erweist sich auf der Seite der Betrachtenden die Vorstellung eines souveränen Subjekts, das sich völlig autonom durch die Welt bewegt, als eine Illusion der Moderne. <Der Betrachter> wird imaginiert als idealtypische Person, vermutlich männlich, weiß, mittleren Alters und ohne Behinderungen – vermeintlich neutral also, ohne Merkmale, die als Markierungen wahrgenommen werden – am besten jedoch sogar körperlos, nur Auge und Geist, wie der Künstler und Kunsttheoretiker Brian O’Doherty den idealen Besucher des White Cube beschreibt.³ Dabei wird übersehen, dass dieses Konstrukt in der Realität nicht existiert: Niemand kann diese scheinbar objektive Perspektive auf die Welt und auf Kunst verkörpern. Wir alle bewegen uns körperlich durch den Ausstellungsraum und nehmen Kunstwerke beeinflusst durch unsere individuellen Erfahrungen, Kenntnisse und Erwartungen wahr, die sie für uns anschlussfähig machen. Bei den Betrachtenden sind die Grenzen zwischen Menschen mit und solchen ohne Behinderung ebenso fließend und wenig trennscharf wie auf der Seite

der Künstler*innen. Ist es relevant, ob eine erfolgreiche Künstlerin Phasen der Depression erlebt? Gilt ein Betrachter, der eine starke Brille trägt, als behindert? Warum sollte eine nicht-behinderte Sicht auf die Welt durch eine*n Künstler*in interessanter sein als eine andere? Warum sollte eine nicht-behinderte Sicht auf ein Kunstwerk durch ein*e Betrachter*in gültiger sein als eine andere?

Während der Konzeption und Vorbereitung der Ausstellung *Phase Shifter* ergaben sich schnell grundsätzliche Fragen, die vor allem die Haltung des Museums zum Thema Inklusion betrafen. Zeigen wir die Arbeiten, weil der Künstler behindert ist? Obwohl er behindert ist? Um was für eine Behinderung handelt es sich eigentlich? Und macht es einen Unterschied für die Rezeption der Werke, ob ihr*e Autor*in nun einen Rollstuhl nutzt, sehbehindert ist oder sich im Autismus-Spektrum verortet? Geht man im Begleitheft zur Ausstellung auf eine mögliche Behinderung des Künstlers ein? Wird sie im Wandtext zum Ausstellungsraum erwähnt? Schnell wurde klar, dass es bei diesen Fragen mehr um uns als Institution ging als um Julius Bockelt und seine Kunst, und wir wurden auf die weiterführende Frage gestoßen, wie es abgesehen von dem Faszinosum der Outsider Art als einem kunstwissenschaftlichen Spezialgebiet eigentlich im Mainstream des Kunstbetriebs um Inklusivität oder Ableismus bestellt ist.

Die Öffnung der Institution ist ein erklärtes Ziel nahezu aller Museen. Die Inklusion von Menschen mit Behinderungen zielt hier jedoch meist auf ihre Rolle als Rezipient*innen, Besucher*innen von Ausstellungen und Teilnehmer*innen an Veranstaltungen. Hier gilt es, wichtige Fragen der Zugänglichkeit zu verhandeln: Seien es barrierearme Räumlichkeiten, Leitsysteme, Führungen in Gebärdensprache, Führungen, Beschilderungen oder Katalogtexte in Leichter Sprache. Doch allzu oft werden auf diese Weise Menschen mit Behinderungen nur als eine Zielgruppe mit spe-

zifischen Bedürfnissen adressiert und weniger als aktiv Handelnde und Mitgestaltende.

Argumentationslinien in der Rezeption der Werke von Künstler*innen mit Behinderungen sind hingegen oft, das therapeutische Moment des Kunstschaffens zu betonen oder die individuelle Leistung der Künstler*innen eher im Bereich der Bewältigung lebenspraktischer Schwierigkeiten zu sehen als im künstlerischen Produkt. Aus Sicht der Institution Museum sind es jedoch stets ästhetische Fragen, die im Vordergrund stehen müssen. Es kann zwar im Einzelfall interessant sein, ob die Themen, die die Künstler*innen bearbeiten, geprägt sind von Diskriminierungserfahrungen, die sie als Menschen mit Behinderung machen, ob sie spezielle künstlerische Techniken entwickelt haben, die ihren körperlichen Voraussetzungen entgegenkommen, ob ihre Bildsprache bestimmte Lebenserfahrungen reflektiert. Es kann eine Rolle spielen, ob sie Zugang zu einer Kunsthochschule oder überhaupt Zugang zu formaler Bildung hatten, welche Gelegenheiten zum Austausch mit anderen Künstler*innen und zur Professionalisierung der eigenen Arbeit bestanden; und die Methoden und Materialien, derer sie sich bedienen, können etwas aussagen über die Professionalität des Arbeitsumfeldes, das ihnen zur Verfügung steht. Doch die Erschließung der Werke und das Interesse an ihnen endet nicht mit einem medizinischen Befund, und eine diagnostizierte Behinderung oder psychische Erkrankung der Künstler*innen ist keinesfalls eine erschöpfende Erklärung für ihre Bildfindungen und in der Regel auch nicht das Interessanteste an den Werken oder den Personen.

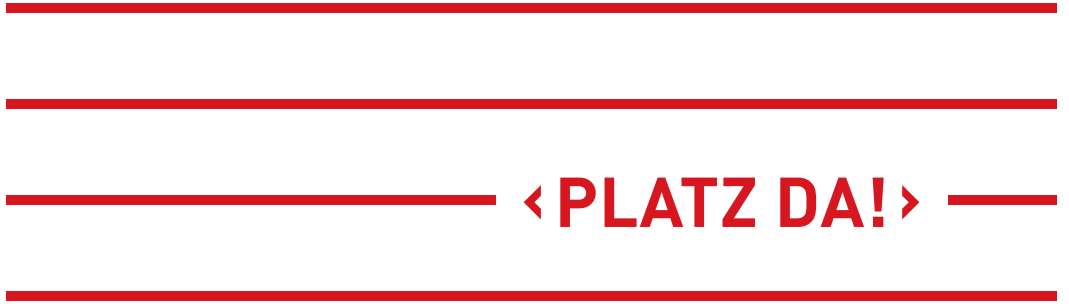
Die Wahl von Julius Bockelt als Künstler für das Ausstellungsformat *6 ½ Wochen* erfolgte daher ebenso wie die Auswahl der ausgestellten Arbeiten nach ästhetischen Kriterien, in enger Abstimmung mit den Kurator*innen für Grafik und für zeitgenössische Kunst sowie mit dem Künst-

lerischen Koordinator. Uns überzeugte die Vielfalt seiner Arbeitsweisen: Bockelt zeichnet mit Tusche und Fineliner, er fotografiert Wolkenformationen, er experimentiert mit Keyboard-Klängen und mit Seifenblasen. Wir schätzten die Konzentration und Präzision in der Ausführung der Arbeiten und die kontinuierliche Auseinandersetzung des Künstlers mit Themen in Serien: Bockelts Wolkenarchiv umfasst 27.000 Fotografien, seine Zeichnungen entwickeln sich seit 2010 stetig weiter, und auch die Rezeptur der Seifenblasen wurde so sehr verfeinert, dass die Blasen nun eine erstaunliche Haltbarkeit aufweisen. Zentral für das Gelingen der Ausstellung war jedoch vor allem der innere Zusammenhang aller seiner Werkgruppen. Sie alle beschäftigen sich mit Schwingungen und Interferenzen: Lichtbrechungen am Wolkenhimmel oder in den Seifenblasen, Phasenverschiebungen und andere komplexe Klangphänomene in der Musik. Die Zusammenarbeit mit Julius Bockelt war unkompliziert und professionell. Wir besuchten den Künstler in seinem Frankfurter Atelier, klickten uns gemeinsam mit ihm durch sein enormes Wolkenarchiv und wählten einzelne Fotografien für die Präsentation aus. In zwei Tagen entstand eine Videoarbeit, die seine Experimente mit Seifenblasen dokumentiert und zugleich als performative Arbeit im Raum wirkte. Die Zusammenarbeit zwischen Julius Bockelt und seinem Assistenten Sven Fritz während der Dreharbeiten erinnerte an die Zusammenarbeit eines Schauspielers mit einem Regisseur. Beide brachten Ideen ein, machten Vorschläge zur Umsetzung, stimmten sich untereinander und mit uns als Kuratorenteam ab. Wir entschieden uns für eine Projektion des Videos in Bodenhöhe (Abb. 42), die visuell den Raum, in dem der Film entstanden war, in den Ausstellungsraum verlängerte. Die Wolkenbilder hingegen breiteten sich als Wandtapete in die Höhe aus (Abb. 41), und die Zeichnungen wurden entsprechend ihrer geometrischen Anlage in strengen Rastern, aber ohne begrenzende Rahmen, hinter leichtem Plexiglas

gezeigt. In einer Soundinstallation verdichteten sich mit dem Keyboard erzeugte Tonfolgen zu Klangwolken. Den Besucher*innen sollte so ermöglicht werden, Beziehungen wahrzunehmen zwischen dem Rhythmus der Klänge und dem Rhythmus der Linien, der Flüchtigkeit der Seifenblasen und der Wolkenformationen, dem Spiel mit Berechnung und Zufall in allen gezeigten Arbeiten.

Über das sichtbare Ergebnis der Ausstellung hinaus war die Zusammenarbeit mit Julius Bockelt eine wichtige Erfahrung und ein wesentlicher erster Schritt für uns als Mitarbeiter*innen einer Institution, die sich ihrer Diskursmacht bewusst sein und verantwortungsvoll damit umgehen möchte, und hatte im Sinne einer Wechselwirkung für das Museum mindestens so viel Bedeutung wie für den Künstler.

- 1 Während der Begriff Art Brut 1947 von dem französischen Maler Jean Dubuffet eingeführt wurde, um künstlerische Arbeiten von Autodidakt*innen ohne akademische Ausbildung zu beschreiben, setzte sich ab 1972 im englischen Sprachraum die Bezeichnung Outsider Art durch. Für eine ausführlichere Analyse der Begriffe und ihrer Implikationen vgl. Viola Luz: *Wenn Kunst behindert wird*. S. 45 ff.
- 2 Siehe dazu SNETHLAGE-LUZ und PÖSTGES in diesem Band.
- 3 «Der Galerie-Raum legt den Gedanken nahe, daß Augen und Geist willkommen sind, raumgreifende Körper dagegen nicht» (O'Doherty 1996: 11).



**Vom inklusiven
Kunstvermittlungsprojekt
zum Unternehmen**



↑ **Abbildung 44**
Hildegard Wittur erfindet
ihre Geschichte neu.
Foto: Stefanie Wiens

↗ **Abbildung 45**
Hildegard Wittur häkelt
mit einer Besucherin.
Foto: Sandra Merseburger

↘ **Abbildung 46**
Katrin Dinges diskutiert
mit einer Besucherin.
Foto: Anna Nike Sohrauer



nGbK-Projektgruppe | nGbK Project group
Anna Bromley, Kaja Gliwa, Agnieszka K
Alicja Rogalska, Jaro Varga





↑ **Abbildung 47**
Silja Korn führt durch
die Ausstellung.
Foto: Regina Friedrich

◀ PLATZ DA! ▶

Vom inklusiven Kunstvermittlungsprojekt zum Unternehmen

Initiiert von Stefanie Wiens mit Katrin Dinges, Patricia Carl, Charlotte Röttger, Silja Korn und Hildegard Wittur mit David Permantier

Vom künstlerisch-aktivistischen Projekt zum Unternehmen

Der Titel des einstigen Pilotprojektes <Platz da!> ist Programm. Es geht um Platz für neue Perspektiven auf Kunst durch Vermittler*innen mit «Behinderung»¹ (vgl. Palmowski, Heuwinkel 2000). Neben neuen Perspektiven entstehen durch einen blinden Guide oder eine Workshopleiterin mit Lernschwierigkeiten auch barrierefreie, innovative Vermittlungsformate. Initialzündung hierfür war die Masterarbeit *Menschen mit «Behinderung» in Museen. Ein Pilotprojekt im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart in Berlin* von Stefanie Wiens (vgl. Wiens 2014). In dieser Forschung stellten sich die Rahmenbedingungen in den Museen als maßgeblich für die Realisierung einer inklusiven Einrichtung, also eines offenen Ortes für möglichst viele verschiedene Besucher*innen, heraus. Wichtige Voraussetzung ist eine vielfältige Belegschaft. Eine Forderung, die nicht neu ist, kaum aber von öffentlich geförderten Kulturinstitutionen in Berlin realisiert wird (vgl. Freudenberg 2009). Insbesondere in den Führungsebenen arbeiten überwiegend weiße, deutsche, verheiratete Männer zwischen 40 und 55 Jahren ohne sichtbare «Behinderung». Diese Entscheidungsträger sind verantwortlich für die Einstellung neuer Mitarbeiter*innen, weichen jedoch selten von den Normen ab, die in ihrem Arbeitsumfeld etabliert sind (vgl. ebd.). Wie lässt sich dieses oft unbewusste Verhalten auflösen? Alle Menschen, nicht nur die erwähnten Entscheidungsträger, sind aufgefordert eigene Macht und Privilegien zu reflektieren. Das tat auch Stefanie Wiens und gab im Januar 2017 ihr Kunstvermittlungsstipendium an fünf Frauen mit unterschiedlichen «Behinderungen» weiter. In der Praxis hieß das, dass eine blinde, eine kleinwüchsige, eine taube, eine schwerhörig-blinde sowie eine Frau mit Lernschwierigkeiten Vermittlungsformate im Kunstverein neue Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK) in Berlin durchführten. Dieser

aktivistische Ansatz beim Personal änderte nachhaltig auch das Programm und das Publikum des Kunstvereins. Dies überzeugte so sehr, dass das inzwischen erweiterte Team aus Kulturmanager*innen, Künstler*innen, Lyriker*innen und Erzieher*innen das Projekt nicht nur verstetigt. Das Beratungsunternehmen ◁Platz da!▷ *Barrierefreie Kulturvermittlung und Prozessbegleitung für Inklusion* wurde aus genau dieser Situation heraus gegründet.

Mensch vor Format

2017 führten die Kunstvermittler*innen mit «Behinderung» gemeinsam mit Stefanie Wiens 13 Kunstvermittlungsaktionen durch. Dabei gab es offene und geschlossene Formate. Besucher*innen konnten dementsprechend spontan teilnehmen oder mussten sich anmelden. In den offenen Formaten wurde zusammen mit den Besucher*innen der Ausstellung *Dreams and Dramas. Law as Literature* das Bundesteilhabegesetz diskutiert und von verschiedensten Blickwinkeln aus beleuchtet.

Weiterhin wurde eine sensibilisierende Führung zu Porträtzeichnungen gegeben und ein Kurator*innengespräch initiiert (Abb. 47). Schnell wurde deutlich, dass sich geschlossene Formate eher für diejenigen Kunstvermittler*innen eignen, deren Kommunikationsform eine Barriere für Besucher*innen darstellen kann. So entstand unter anderem das Sign Dating, ein Vermittlungsformat für eine gleiche Anzahl tauber und hörender Besucher*innen, bei dem nur non-verbal und schriftlich kommuniziert werden darf. Das Prinzip, dass der Mensch über das Format bestimmt und nicht umgekehrt, zeigte sich insbesondere in den künstlerischen Kunstvermittlungsformaten, die gemeinsam mit der Kunstvermittlerin mit Lernschwierigkeiten, ihrem Assistenten David

Permantier und Stefanie Wiens entwickelt wurden. Die Vermittlerin adaptierte künstlerische Strategien und entwickelte als Reaktion auf die Auseinandersetzung mit den Kunstwerken eigene Performances. Vielen dieser Formate wohnte ein interventionistischer und aktivistischer Charakter inne. So griff das Team auch öfter direkt in die Ausstellungen ein. Die Ausstellung *Queerhana* wurde zum Beispiel von der Vermittlerin via Video kommentiert. Das kommentierende Video wurde allen Besucher*innen gleich zu Beginn der Ausstellung zugänglich gemacht. Damit wurde das Thema der Diskursivität von Kunst aufgegriffen, zu der Carmen Mörsch sich einmal so äußerte: «Der Respekt vor ihrer Diskursivität zwingt die Betrachter*innen – schon aus schierer Höflichkeit der Kunst gegenüber – die Verehrung in Form von schweigendem Anstarren zu beenden und stattdessen zu antworten, in den Diskurs einzutreten. Kunstvermittlung gelingt demnach auch dann, wenn sie einen Raum für – möglicherweise nicht vom Kunstsystem vorgesehene – Kommentare öffnet» (Mörsch 2002).

Dieses Zitat stand unter dem Video im Ausstellungsraum. Weitere Eingriffe in den Raum waren das gemeinsame Häkeln mit den Besucher*innen (Abb. 45) und der Austausch mit der ausstellenden Künstlerin Nina Lundström zum Thema Grenzen. Des Weiteren eine Pflanz-Aktion zur Ausstellung von Lois Weinberger, das Mitsingen in der *Swan Song Operetta* und die Neu-Erfindung der eigenen Lebensgeschichte auf einer Postkarte – letzteres angelehnt an das Kunstwerk *Woman to go* von Mathilde ter Heijne (Abb. 44). Anders als bei der traditionellen Überblicksführung in Kunstaussstellungen, stand bei den ◁Platz da!▷-Veranstaltungen meist nur ein Kunstwerk im Fokus. Hier wird deutlich, dass das Format einer allumfassenden Führung häufig nicht zu einem inklusiven Ansatz passt. Dieser beginnt bereits bei der Zugänglichkeit der einzelnen Kunstwerke. Dazu gehören insbesondere die Informationen,

die von Künstler*innen und Kurator*innen zu den Werken zur Verfügung gestellt werden. Kunstvermittler*innen mit und ohne «Behinderung» brauchen detaillierte Informationen, um gute Vermittlungsformate entwickeln zu können. Oft sind diese jedoch eher kurz gehalten, in schwieriger Sprache geschrieben oder vom Screenreader nicht lesbar. Solche Barrieren ließen sich durch das Recherchieren zusätzlicher Quellen, das Übersetzen in Leichte Sprache und die Umwandlung in Screenreader-taugliche Formate durch die Projektleiterin überwinden. Trotzdem wurden auch Grenzen deutlich: Insbesondere zeitgenössische Kunst ist häufig sehr konzeptuell; manche dieser sehr komplexen Zusammenhänge lassen sich nicht ohne Informationsverlust in Leichter Sprache erklären. Für eine Vermittlung durch die Kunstvermittlerin mit Lernschwierigkeiten kamen solche Werke nicht in Frage. Genauso ging es teilweise den blinden Vermittlerinnen, die Formate zu einer rein visuellen Ausstellung entwickeln wollten, dabei jedoch immer auf Beschreibungen der Projektleiterin angewiesen waren. Wenn erschwerend hinzukam, dass die Kunstwerke nicht angefasst werden konnten, sei es weil sie zu fragil waren oder keinen haptischen Mehrwert boten, wurden solche Kunstwerke nicht für Vermittlungsformate ausgewählt. So war es oft nur ein geeignetes, zugängliches Kunstwerk, welches im Fokus von <Platz da!>-Workshops und Interventionen stand.

In sensibilisierenden Formaten ging das Team mit den beschriebenen Informationslücken zu den Kunstwerken offensiv um. So erlebten die Besucher*innen die Ausstellung mit Augenmasken zunächst auch «nicht sehend» und übernahmen im weiteren Verlauf die Rolle der Beschreibenden. Schlussendlich lässt sich feststellen, dass besonders gute Kunstvermittlungsformate aus einer engen Zusammenarbeit zwischen Künstler*innen, Kurator*innen und Vermittler*innen mit «Behinderung» entstanden – doch diese Erfahrung unter-

scheidet sich nicht von der von Vermittler*innen ohne «Behinderung». Anders, beziehungsweise angepasst, ist einzig die Arbeitsweise des diversen <Platz da!>-Teams. In internen Treffen sowie in öffentlichen Kunstvermittlungsformaten wird ein Raum für die Begegnung auf Augenhöhe geschaffen. Hierbei hilft eine generelle Verlangsamung gewohnter Abläufe, der Einsatz von Stopp-Karten und das Vorgeben klarer Regeln. Zudem arbeitet das Team immer nach dem Mehr-Sinne- und Mehrsprachigkeitsprinzip. Inhalte werden also immer auf verschiedenen sinnlichen Kanälen vermittelt, beispielsweise visualisiert und verbalisiert. Außerdem wird in Leichte Sprache oder Deutsche Gebärdensprache übersetzt. Dies ist kein Extra, sondern eine Notwendigkeit, und es verbessert die Kommunikation und das Verständnis *aller Menschen*.

Gefordert sind Reflexion, Mut und Neugier

Seit einiger Zeit und in einer wachsenden Anzahl an Museen gibt es Bemühungen, sich als Einrichtung für heterogene Besucher*innengruppen, explizit auch für Besucher*innen mit «Behinderung» zu öffnen (vgl. Wiens 2014). Trotzdem sind Museumsmitarbeiter*innen mit «Behinderung» immer noch eine Seltenheit bzw. existieren auch keine Daten in Form von Erhebungen von Personalzahlen dazu. Insbesondere die exponierte Position der Vermittler*innen wird kaum bis gar nicht von Menschen mit unterschiedlichen «Behinderungen» besetzt. Obwohl dieser Ansatz – wie oben dargestellt – nachhaltig zur erwünschten Öffnung der Museen führt, schrecken viele Museumsmitarbeiter*innen vor diesem «radikalen Schritt»² noch zurück. Die wenigen existierenden Pilotprojekte, darunter auch einst <Platz da!> selbst, zeigen jedoch den Erfolg dieser Bemühungen. Diese gilt es auszubauen und zu intensivieren.

Bei der Zusammenarbeit mit Vermittler*innen mit «Behinderung» müssen jedoch zwei maßgebliche Aspekte beachtet werden. Es soll in den Vermittlungsformaten um Inhalte gehen, also um die zu vermittelnde Kunst oder Kultur und nicht in erster Linie um die «Behinderungen» der Vermittler*innen. Es mutet fast seltsam an, diese Selbstverständlichkeit, die in anderen Führungen, Workshops etc. Normalität ist, hier einzufordern. Allerdings entspricht es den Erfahrungen des «Platz da!»-Teams, dass viele Besucher*innen vor allem von ihnen unbekanntem Kommunikationsformen fasziniert sind.

Deshalb muss sicherlich Zeit und Platz für Sensibilisierung und Fragen gegeben werden, dennoch muss klar sein, worum es hauptsächlich geht: Um das Kunstwerk. Ein Balance-Akt zwischen dem Abbau von Berührungängsten und der Einladung zum Fragen einerseits und der Fokussierung auf das eigentliche Thema der Veranstaltung andererseits. Keine oder wenig Aufklärung führen dazu, dass Formate nicht stattfinden können, da die Besucher*innen aus Unsicherheit nicht in den Dialog mit den Vermittler*innen selbst kommen, sondern nur mit ihren Assistent*innen. Eine zu offene Einladung, Fragen zu stellen, führt jedoch häufig dazu, dass zu intime, grenzüberschreitende Fragen gestellt werden. Hier sind Besucher*innen gefordert sich immer selbst zu fragen: Würde ich eine solche Frage gestellt bekommen wollen? Und würde ich sie auch einer*in Vermittler*in ohne «Behinderung» stellen?

Ein zweiter wichtiger Aspekt der Zusammenarbeit ist die Bezahlung. Auch hier ist ein direkter Abgleich mit sich selbst, aber auch mit der Situation von Vermittler*innen ohne «Behinderung» hilfreich: Möchten Sie für Ihre Arbeit bezahlt werden? Und werden andere Vermittler*innen für ihre Arbeit bezahlt? Die Antworten machen eine weitere Ausführung an dieser Stelle überflüssig. Museumsmitarbeiter*innen, die mit Vermittler*innen

mit «Behinderung» zusammen arbeiten, erleben spannende Wechselwirkungen und gewinnen neue Perspektiven und Kompetenzen. Das bedeutet jedoch nicht, dass alle Museumsmitarbeiter*innen diese Bemühungen befürworten. Deshalb braucht es, um langfristig inklusiv arbeiten zu können, auch eine professionelle Begleitung hinter den Kulissen. Das Ziel der Öffnung muss von der Führungsebene getragen und im Leitbild festgehalten werden. Alle Mitarbeiter*innen müssen in Schulungen und Seminaren mitgenommen werden, um den Bildungsauftrag des Museums erfüllen zu können (vgl. z. B. Ethische Richtlinien für Museen von ICOM). Es gilt, die Strukturen in der eigenen Einrichtung kritisch zu analysieren. Das ist für alle Menschen herausfordernd und kann nur mit externer Beratung gelingen, denn wie Pius Knüsel einst feststellte:

«Ich vermute, wir, die Kulturverwalter, Kulturförderer, Akteure der Soziokultur, wir wollen vor allem, dass sich nichts ändert. Wir sind Teil der gesellschaftlichen Elite; wir bestimmen den Kulturbegriff, an dem Gelder hängen» (Knüsel 2010).

Sie, ich, wir alle sind aufgerufen diesen Kulturbegriff zu erweitern und Macht zu teilen!

- 1 Die Anführungszeichen verweisen auf die Meinung der Verfasserin, es hier mit einem willkürlichen Konstrukt zu tun zu haben.
- 2 Zitiert nach einer Teilnehmerin einer Tagung, auf der Stefanie Wiens einen Vortrag hielt.

INKLUSIVE METHODEN — — IN DER KUNSTVERMITTLUNG

**Praxisbeispiele aus
dem Museum Folkwang**



↑ **Abbildung 48**

Workshop-Teilnehmerin bei
der Tagung *Wechselwirkungen*.

Foto: Tanja Lamers



← ↑ ↓ Abbildung 49-51

Zeichenübung in der Ausstellung
Hans Josephsohn. Existenzielle Plastik
während der Tagung *Wechselwirkungen* 2018.
Foto: Florian Wagner





↑ **Abbildung 52**

Elemente aus Theater- und Tanzpädagogik in der Kunstvermittlung.

Foto: Florian Wagner



← **Abbildung 53**

Taktile Erkundung der ausgestellten Plastiken.

Foto: Florian Wagner



INKLUSIVE METHODEN IN DER KUNSTVERMITTLUNG

Praxisbeispiele aus dem Museum Folkwang

Neben der räumlichen Barrierefreiheit gehört zur inklusiven Ausrichtung eines Museums auch, Vermittlungsangebote zu machen, die für alle Besuchergruppen nutzbar sind und individuelle Zugänge zur Kunst ermöglichen. Inklusion verstehen wir dabei in einem weiten Sinn: Schüler*innen, die Deutsch als Zweitsprache sprechen, sollen von den Angeboten ebenso profitieren können wie Personen mit Behinderungen oder ältere Menschen, die von Demenz betroffen sind. Dabei verfolgen wir nicht den Ansatz, spezielle Herangehensweisen für definierte Zielgruppen zu deklarieren. Wir gehen nicht von einzelnen Beeinträchtigungen oder Förderschwerpunkten aus, sondern möchten langfristig ein Methodenrepertoire erarbeiten, das uns erlaubt, mit Vielfalt besser umzugehen und das letztlich allen Besucher*innen zugutekommt.

Sprechen über Kunst ist immer eine Übersetzung. In unserer Führungsreihe *Kunst als Fremdsprache* bieten wir neben Führungen in Sprachen wie beispielsweise Englisch, Französisch, Türkisch oder Arabisch regelmäßig auch Führungen in Leichter Sprache und in Deutscher Gebärdensprache an. In unseren Workshops und Ausstellungsgesprächen kommen bevorzugt solche Methoden zum Einsatz, die versuchen, die visuelle Wahrnehmung von Kunstwerken in andere Sinneserfahrungen und Handlungsweisen zu übersetzen. So sollen die Werke nicht nur kognitiv und verbal erfasst, sondern als Anlässe für ästhetische Erfahrungen ernstgenommen werden.

Im Rahmen verschiedener Ausstellungen und langfristiger Projekte für Schulklassen, wie *Sprache durch Kunst*, bei dem es um das Sprachenlernen im Museum geht, oder *SCHÖN FÜR MICH*, das sich an Jugendliche aus Förderschulen im Bereich Lernen und Emotionale und Soziale Entwicklung richtete, wurden unterschiedliche Methoden und didaktische Materialien für heterogene Gruppen entwickelt. Unser Ziel war es dabei, das ästhetische Urteilsvermögen der

← Abbildung 54

Elemente aus Theater- und Tanzpädagogik in der Kunstvermittlung.
Foto: Florian Wagner

Schüler*innen zu schärfen, ihr Vertrauen in ihre eigene Wahrnehmung und Sichtweise zu fördern und ihnen ein eigenes breites Repertoire an Ausdrucksmöglichkeiten an die Hand zu geben.

Während der Tagung *Wechselwirkungen*, die im Frühjahr 2018 im Museum Folkwang stattfand, stellten wir diese Vermittlungsmethoden zur Diskussion. In der zeitgleich stattfindenden Ausstellung *Existenzielle Plastik* des Schweizer Bildhauers Hans Josephsohn (1920–2012) hatten die Teilnehmer*innen der Tagung die Gelegenheit, unterschiedliche Methoden, die im Folgenden dargestellt werden, zu erproben und zu reflektieren.

Körper von Gewicht – Heranführungen an Hans Josephsohn

Im Mittelpunkt von Hans Josephsohns Arbeiten steht die menschliche Figur. Sie begegnet als monumentale Liegende, als schmal aufragende Stehende oder in Reliefs mit unterschiedlichen Personenkonstellationen. Die großformatigen Messinggüsse und Gipsformen haben eine besondere körperliche Präsenz, sie wirken kraftvoll und lebendig. Auch die Positionierung der massiven Körper im Raum und die Abstände zwischen ihnen spielen eine große Rolle für ihre Wahrnehmung. Die Ausstellung eignete sich daher gut für multisensorische Zugänge. Wie fühlt es sich an, sich in die Posen der Figuren zu begeben? Welche Haltungen könnte man selbst einnehmen, um darauf zu antworten? Ein Tanzboden bildete die ganze Ausstellungsdauer hindurch eine definierte Fläche im Ausstellungsraum und stand für unterschiedliche Aktionen zur Verfügung: Inmitten der Figuren konnten Performances stattfinden, Rezeptionshaltungen erprobt oder der Raumbezug der Figuren am eigenen Körper nachvollzogen werden. In Ausstellungsgesprächen setzten

die Kunstvermittler*innen theaterpädagogische Übungen ein, bei denen es um das Verhältnis von Körper und Raum und das Zusammenspiel von Körpern ging.

Hans Josephsohn ging von der Anschauung lebender Modelle aus. An Kopfplastiken sowie liegenden und stehenden Figuren erprobte er, wie wenige Eingriffe ausreichen, um menschliche Körperformen anzudeuten oder zeigte, wie viel Material man wegnehmen kann, sodass das Bestehende dennoch als Körper erkennbar bleibt.

In Workshops mit Kindern und Jugendlichen experimentierten wir zur Formfindung mit Körpererfahrungen von Enge und Begrenztheit, Schwere und Leichtigkeit und übersetzten sie in plastische Figuren. Mit Hilfe von Tanzsäcken verfremdeten und vereinfachten wir die menschliche Figur (Abb. 52, 54). Dazu schlüpfte ein*e Teilnehmer*in in den Tanzsack und stellte durch die Körperhaltung eine Emotion dar. Die anderen machten davon mit Ölkreiden eine schnelle, lebensgroße Skizze. Durch den Tanzsack wurde die Körperhaltung auf das Wesentliche reduziert, und die Zeichnenden wurden nicht durch die Kleidung oder die Mimik der Person im Tanzsack abgelenkt. Auch vergleichende Zeichnungen der gleichen Körperhaltung mit und ohne Tanzsack wurden angefertigt. Dabei wurden die Rollen gewechselt und verschiedene Haltungen ausprobiert. Die Tanzsäcke wurden auch genutzt, um paarweise bestimmte abstrakte Formqualitäten darzustellen. Hierfür zogen die Teilnehmenden Begriffskarten, auf denen auf Vorder- und Rückseite ein Begriff und sein Gegenteil notiert waren (dick und dünn, gerade und verdreht, stabil und wackelig, spitz und rund, aufrecht und gekrümmt...). Zwei Personen schlüpfen gleichzeitig in je einen Tanzsack und nahmen konträre Körperhaltungen ein. Auch bei der praktischen Arbeit im Werkraum wurden verschiedene Hilfsmittel eingesetzt, die die Körperwahrnehmung bewusstmachen oder

verändern sollten: Die Tanssäcke wurden mit in den Werkraum genommen, um beim Modellieren oder beim Modellstehen die Körperhaltung, den Bewegungsablauf und die Arbeitsergebnisse zu verändern.

Im Werkraum standen außerdem schwere Decken aus der Körpertherapie zur Verfügung, unter denen man den eigenen Körper anders wahrnimmt. Die Kinder schlüpfen einzeln darunter und versuchten anschließend, ihre Erfahrung in einem Bild oder in einer Tonskizze wiederzugeben. In kleinen Gruppen streckten alle Kinder gleichzeitig ihre Füße und Beine unter die Decke und zeichneten oder modellierten auf dem Bauch liegend, wie sich ihr Körper unter dem Gewicht anfühlte. Der modellierte Körper wurde so verfremdet: Die Darstellung orientierte sich nicht mehr an der äußeren Erscheinung, sondern am Körpergefühl. Zum Beispiel konnten so Schwerpunkte, Anspannungen oder Druckstellen in Größe oder Masse hervorgehoben, andere Körperteile verkleinert werden.

Für den regelmäßigen Kinder-Workshop *Bildschöner Samstag* standen im Werkraum vier mit Ton gefüllte Wannen zur Verfügung, an denen die Kinder gemeinsam arbeiteten. Jede*r formte eine Figur aus der Masse, die sich immer wieder verändern oder die Position auf dem Spielfeld wechseln konnte. Am Ende des Workshops konnten die Kinder die Figuren entweder <abpflücken> und mit nach Hause nehmen, sie wieder in die Masse ein-kneten oder aber stehen lassen, sodass die nächste Gruppe darauf reagieren konnte.

Materialproben und Mustergüsse aus dem Atelier des Bildhauers veranschaulichten seinen Arbeitsprozess und boten Besucher*innen während Führungen einen haptischen Zugang.

An ausgewählten Terminen, wie dem Sehbehindertentag im Juni 2018, zwei weiteren öffentlichen Terminen sowie der Tagung *Wechselwirkungen*,

durften auch die relativ robusten Messing-Figuren in der Ausstellung selbst berührt werden (Abb. 53).

Ausgestattet mit Schlafbrillen machten die Teilnehmenden folgende Zeichenübung: Sie legten sich ein Blatt Papier auf das eigene Gesicht und zeichneten, ohne sehen zu können, mit einem Stück Kohle oder Grafit durch Ertasten ihre Gesichtszüge auf die Vorderseite (Abb. 49-51). Die Ergebnisse bewegten sich an der Grenze zwischen erkennbarem Porträt und abstrakter Zeichnung und zugleich an der Grenze zwischen Grafik und Plastik, denn die Linien auf dem Papier waren durch ein sehr sinnliches Abtasten und Nachziehen der eigenen Gesichtszüge entstanden. Visuell wiesen die Arbeitsergebnisse der Teilnehmer*innen eine große Nähe zu Hans Josephsohns rauen und zugleich sehr lebendigen Kopfplastiken auf.

Diese Zeichenübung wurde anlässlich einer Maria Lassnig-Ausstellung von einer freien Mitarbeiterin der Kunstvermittlung entwickelt und von uns für die Josephsohn-Ausstellung adaptiert. Auch andere Methoden, die zwischen unterschiedlichen Sinneswahrnehmungen übersetzen, erprobten wir erstmals anlässlich der Ausstellung der österreichischen Malerin (1919–2014), die im Frühjahr 2017 im Museum Folkwang gezeigt wurde.

Schmerzfarben, Angstfarben, Wärmefarben – Heranführungen an Maria Lassnig

Der Körper war das bevorzugte Motiv der Malerin Maria Lassnig. In der Darstellung von Körpern verhandelte sie Gefühle und Beziehungen, Alterungsprozesse und Geschlechterrollen. Meist war es ihr eigener Körper, den sie malte, und auch im hohen Alter stellte sie sich noch nackt in oft lebensgroßen Aktbildern dar. Der Körper erscheint in ihren Gemälden kraftvoll oder verletzlich, in einzelne Organe zerlegt oder mit roboterhaften

Ergänzungen versehen. In ihren «Körpererfahrungsbildern» lotete die Malerin ihre Sinneswahrnehmungen aus und setzte sie in großformatige Selbstporträts um.

In Workshops für Kinder und Jugendliche zu der Ausstellung versuchten wir in ähnlicher Weise unterschiedliche Sinne anzusprechen. Wir experimentierten mit Wärme und Kälte, Gewicht und Berührung: Wie fühlt es sich an, barfuß durchs Museum zu laufen oder in eine enge Stoffhülle zu schlüpfen? Und wie lassen sich Körperempfindungen in Bilder übersetzen?

Um den eigenen Körper unmittelbar in den Zeichenprozess einzubeziehen, stellten wir Gewichtsmanschetten zur Verfügung, die man sich beim Zeichnen um die Handgelenke legen konnte, um den Bewegungsablauf und damit auch die Bild-Ergebnisse zu verändern.

Ein weiteres Hilfsmittel waren Kühlkompressen aus dem Tiefkühlfach. Aufgabe war es, ein großformatiges Bild des eigenen Körpers oder eines Körperteils mit Temperafarbe zu malen. Dazu wurde zunächst nur eine Farbe ausgewählt. Nachdem das Bild begonnen war, legten sich die Workshop-Teilnehmer*innen eine Kühlkomresse auf den Körper und beobachteten die Wirkung, während sie weitermalten: Wie verändert sich die Körperwahrnehmung durch die Kälte? Welche Farbe kann gewählt werden, um diese Temperaturempfindung im Bild auszudrücken? Wie weit strahlt die «kältere» Farbe aus? Verändert sich dadurch nur eine Körperstelle oder das ganze Bild? Die Kompressen konnten alternativ auch auf die Heizung gelegt und aufgewärmt werden.

Auch verschiedene Geruchs- und Geschmacksproben wurden eingesetzt, um möglichst viele Sinne anzusprechen: Die Kinder schmeckten zum Beispiel Salz, Zucker, Zitronensaft, Zahnpasta oder Kakaopulver oder rochen an unter-

schiedlichen Gewürzen und Ölen. Je nach Alter hielten sie ihre Eindrücke in abstrakten Farb- und Formskizzen fest oder stellten die Auswirkung des Eindrucks auf ihren Körper mit passenden Bewegungen und Körperhaltungen im Bild dar, zum Beispiel als Entspannung, Erschrecken, Zusammenziehen, Zurückweichen, Ekel oder Genießen.

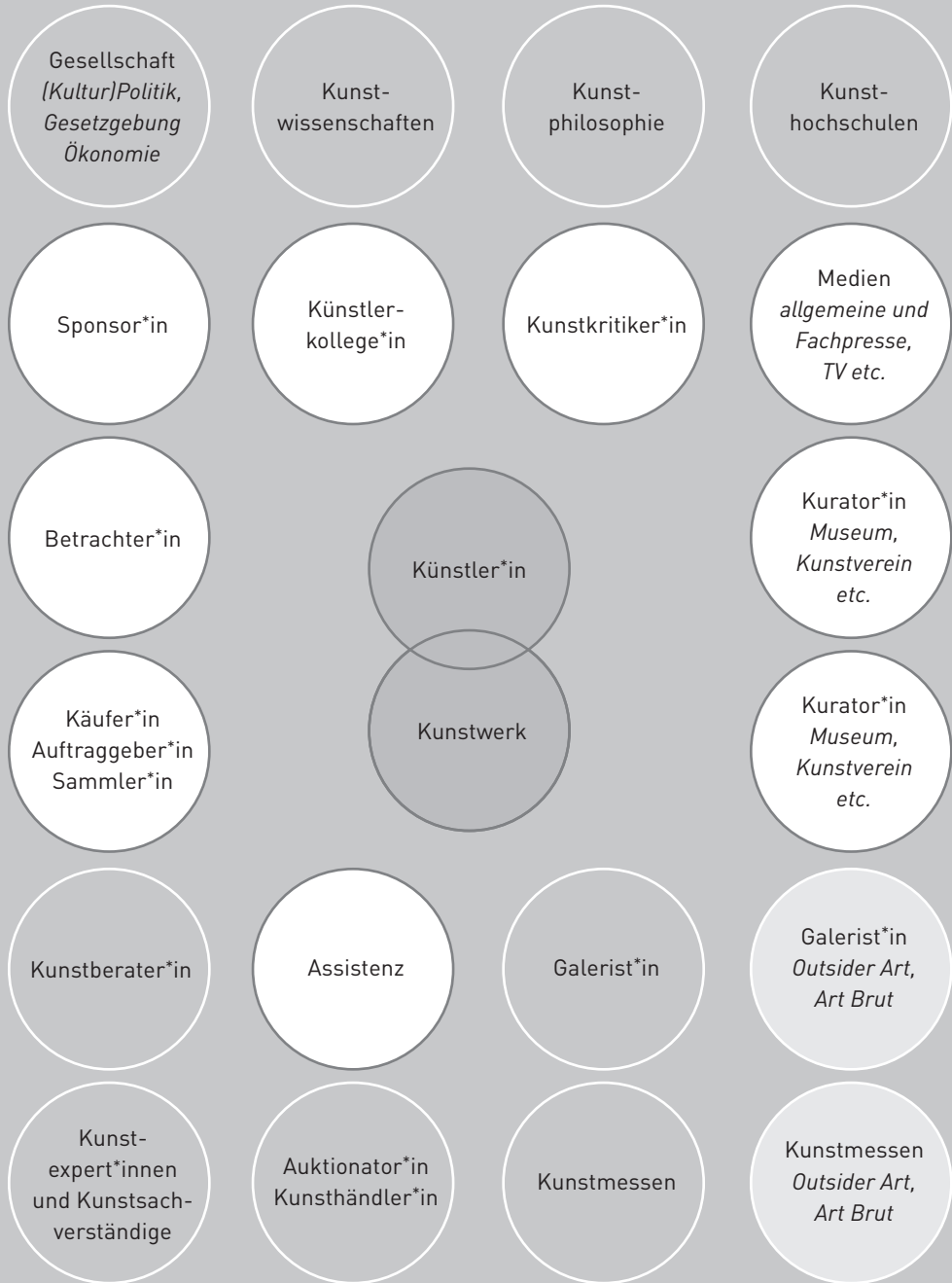
Phasenverschiebung – Heranführungen an Julius Bockelt

Konzeptueller wurde es, als wir versuchten, akustische Eindrücke in visuelle zu übersetzen: Nachdem die Teilnehmer*innen der Tagung *Wechselwirkungen* Julius Bockelts Ausstellung *Phase Shifter* besucht hatten, waren sie aufgefordert, mit einer eigenen gestalterischen Arbeit auf eine Sound-Installation des Künstlers zu reagieren. Dazu wurden die Klänge der Musikstücke im Workshop-Raum eingespielt. Den Teilnehmenden stand eine große Auswahl an Klebebändern in unterschiedlichen Breiten, Farben und Materialien zur Verfügung. Aufgabe war es, ähnlich wie Julius Bockelt in seinen Zeichnungen, das Gehörte in eine sichtbare Form zu übertragen. Es entstand eine visuell ansprechende und komplexe raumgreifende Installation (Abb. 48). Auch der Austausch über die Vorgehensweise war aufschlussreich: Einige Teilnehmer*innen reagierten mit Zickzacklinien auf steigende und sinkende Tonhöhen. Andere wählten Klebeband mit metallisch-glänzender Oberfläche, um blecherne Klänge oder Hall zu visualisieren oder nutzten Signalfarben, um Lautstärke anzuzeigen. Manche der Umsetzungen erinnerten an musikalische Notationen, während andere eher als Spuren körperlicher Bewegung zur Musik lesbar wurden.

Viele der Methoden, mit denen wir arbeiten, gehören seit Langem zum Standard der Kunstvermittlung und werden in zahlreichen Museen eingesetzt. Bestehende Methoden aus unserem Repertoire in Hinblick auf ihre Inklusionsorientierung und mögliche Ausschlussmechanismen zu überprüfen und gegebenenfalls anzupassen sowie neue, möglichst vielfältig einsetzbare, zu entwickeln, ist ein längerfristiger Prozess. In Fortbildungen und im Austausch mit Expert*innen aus Kunst und Pädagogik mit und ohne Beeinträchtigungen, wie zum Beispiel im Kontext der Tagung *Wechselwirkungen*, lernen wir stetig dazu. Zudem sind wir sehr an Feedback zu unseren Angeboten interessiert, das wir von Förderschulen und inklusiv arbeitenden Schulen erhalten. Um diese zu evaluieren, haben wir einen Fragebogen entwickelt: Der sogenannte Inklusions-Check fragt nach dem Museumsbesuch einer Schulklasse unter anderem ab, ob die räumliche Situation im Museum für alle Schüler*innen geeignet war, ob die Arbeitsaufträge verständlich waren und von allen umgesetzt werden konnten, ob das eingesetzte didaktische Material für alle Schüler*innen handhabbar war und ob die gewählten Methoden sich für heterogene Lerngruppen eigneten bzw. sich auf individuelle Bedürfnisse abstimmen ließen. Außerdem wird erhoben, ob den Schüler*innen auf diese Weise der Zugang zum Verständnis des Kunstwerks erleichtert wurde und ob sie eigene Überlegungen zum Thema äußern und Fragen stellen konnten. Von der qualifizierten und ausführlichen Rückmeldung der Förderschulen erhoffen wir uns, zu erfahren, ob unsere Themen und Methoden für ihre Schüler*innen geeignet sind und welches Verbesserungspotenzial sie sehen.

DAS ABER

**Alles beim ‹Gleichen› in
der Rezeption von Kunstschaaffenden
mit Assistenzbedarf?**



- Bereiche, die Kunstschaffenden mit Assistenzbedarf offen stehen
- Bereiche, die Kunstschaffenden mit Assistenzbedarf teilweise offen stehen, die jedoch nur bedingt Bezug zum «Mainstream»-Kunstbetrieb aufweisen
- Bereiche, in denen Kunstschaffende mit Assistenzbedarf bisher wenig bis keine Berücksichtigung finden

DAS ABER**Alles beim <Gleichen>
in der Rezeption von Kunstschaffenden
mit Assistenzbedarf?**

Sie könnten diesen Text lesen, ABER auch Ihre Zeit sinnvoller nutzen? Klingt gut – und noch haben Sie die Chance (oder verpassen eben eine). ABER jetzt im Ernst: Die Werke von Kunstschaffenden mit Assistenzbedarf mögen Kunstwerke sein und in Museen ausgestellt werden, ABER deshalb gelten die Urhebenden noch lange nicht als gleichberechtigte Künstler*innen. «Das Kunstwerk gefällt mir, ABER das kann ich auch», so ein Klassiker der Kommunikation über Kunst.

ABER. Vier Buchstaben mit der unsichtbaren Macht, das Vorgegangene ins Gegenteil zu verkehren. Verständnis und Wissen werden signalisiert, um daraufhin rationale und irrationale Entscheidungen und Handlungen zu begründen oder zumindest das Benannte seiner scheinbaren <Alternativlosigkeit> zu entziehen. Im Zirkus der Worte vollführt das ABER wahre Kunststücke. Dem ABER, das an vielen, auch verborgenen Stellen im Diskurs über Kunstschaffende mit Assistenzbedarf lauert, lässt sich ein wenig auf die Pelle rücken, indem etwa die Rahmenbedingungen in den Blick genommen werden, in denen die Werke entstehen, oder die Rezeption der Werke auch dahingehend analysiert wird, ob Unterschiede auftreten, sobald die Urhebenden als <behindert> oder <nichtbehindert> kategorisiert werden. Der Beitrag stellt die im Kunstgeschehen handelnden Personen, also die Akteur*innen, sowie Institutionen des Kunstbetriebs vor, betrachtet ihre Rolle im Rezeptionsprozess und fasst aktuelle Tendenzen in der Kunstrezeption zusammen, um sie nach Perspektiven abzuklopfen.

Am Beginn möglicher Unterschiede begegnet uns zuerst einmal die Erkenntnis, dass sich Kunst von anderen Gütern unterscheidet. Selbst erfahrenen Akteur*innen des Kunstbetriebs fällt es nicht leicht, den ökonomischen, kulturellen und symbolischen Wert eines Werkes zu bestimmen (vgl. van Delden 2014: 214 f.).¹ Hinzu kommt, dass – losgelöst vom Werk – der Status von Kunstschaffenden

← **Abbildung 55**

Interaktionsräume zwischen Kunstschaffenden mit Assistenzbedarf sowie Akteur*innen und Institutionen des Kunstbetriebs.

eine tragende Rolle dabei spielt (vgl. Rech 2005: 57 f.; vgl. Kampmann 2006: 67, 236). Letztlich besitzt Kunst ‹Vertrauenseigenschaften›, das heißt: Die Beurteilung des Wertes kann aufgrund von Vertrauen oder eben gar nicht getroffen werden (vgl. Hausmann 2014: 15). Die Ermittlung von Wert und Qualität stellt sich als komplizierter Prozess dar. Generiert werden sie durch verschiedene Beteiligte mittels komplexer Handlungspraktiken voller symbolischer Zuschreibungen – und nicht ohne ein wirtschaftliches ‹Hintergrundrauschen›.

Die Rezeption eines Kunstwerkes beschreibt unter anderem Niklas Luhmann funktionalistisch als Kommunikation, indem es erstens mit Betrachtenden kommuniziert und zweitens Kommunikation zwischen Menschen auslöst – Missverständnisse eingeschlossen (vgl. Danko 2012: 78). Aber das Kunstwerk kommuniziert auch mit den Urhebenden selbst, beim Entstehungsprozess und danach – selbst hier sind Missverständnisse nicht ausgeschlossen. Letztlich kommunizieren Betrachtende mit dem Werk aufgrund ihres Wissens und Unwissens, ihrer vorhandenen oder fehlenden Motivation, ihrer Vorlieben und Abneigungen, ihrer Erwartungen etc. Das heißt: Menschen nähern sich dem Werk mit der eigenen Perspektive, die mal transparenter, mal trüber, mal bunter ist. Wir vermögen in der Rezeption das Kunstwerk zu einem Kaleidoskop werden zu lassen. Irgendwo blitzen Elemente des Kunstwerks auf, sie werden aber neu zusammengesetzt und ergeben ein eigenständiges, über das Werk hinausgehendes Bild. Während das Kunstwerk bei guter Konservierung in der Regel konsistent bleibt, entdecken Betrachtende das Werk also jedes Mal neu. Darin liegen auch Chancen. Und darum lieben wir Kunst. Die Kommunikation über Kunst reicht von Definitionen und Zuordnungen über Bewertungskriterien hin zu Interpretationen und wieder zurück zu den persönlichen Bezügen der Rezipierenden zu den Werken.

In der Regel gehören nach der Entstehung eines Kunstwerks die Galerist*innen zu den ersten Betrachtenden eines Werkes. Sie entscheiden quasi als erste Türsteher*innen, ob ein Werk bzw. ein*e Kunstschaaffende*r ‹durchfällt› oder von ihnen ausgestellt und vertreten wird, wodurch beide weiteren Rezipientenkreisen zugänglich gemacht werden. Bei Kunstschaaffenden mit Assistenzbedarf verhält es sich anders. Hier übernimmt die Assistenz in der Regel die Vermittlungsfunktion von Galerien, da eine Kooperation aus wirtschaftlichen Gründen oft nicht darstellbar ist oder aus Desinteresse von Seiten der Galerien nicht in Frage kommt. Die dadurch entstehenden eigenen Produzentengalerien gelten jedoch bisher nicht als gleichberechtigtes Glied symbolischer und ökonomischer Wertschöpfungsketten. Das bedeutet, dass Kunstschaaffende mit Assistenzbedarf von zentralen Netzwerken ausgeschlossen sind, die durch die Vermittlung regulärer Galerien im Kunstbetrieb zur Verfügung stehen. Das betrifft auch die Präsenz auf Kunstmessen, bei denen Galerien an die 70–90 % ihres Jahresumsatzes (vgl. Goodrow 2014: 211) erwirtschaften und denen darum eine wichtige Stellung im Kunstmarkt zukommt. Sollten sich ihre Werke tatsächlich auf eine Messe ‹verirrt› haben, dann sind sie dort fast ausschließlich durch Galerien des Art Brut- und Outsider Art-Bereichs vertreten, die seit einigen Jahren meist keine Berührungspunkte mehr hegen. Die Rezeption beschränkt sich dadurch aber in der Regel auf den Bereich und Rezeptionshorizont dieses Kunstsektors, auch wenn die Anerkennung der Werke durch diese Plattform gefördert werden konnte und punktuell Interaktionen mit dem ‹Mainstream›-Kunstbetrieb entstehen.

Bei Kunstschaaffenden ohne Assistenzbedarf führt der Weg ins Museum in der Regel nur über Galerien, die für bereits gesellschaftlich abgesicherte ökonomische und symbolische Werte stehen. Museen haben bis heute aufgrund ihrer vermeintlichen Unabhängigkeit und Neutralität

sowie ihres gesellschaftlichen Auftrags die zentrale Stellung im Rezeptionsprozess von Kunstwerken inne. Sie bieten Orientierung, sie stellen die Werke in neue Kontexte, bieten eine Plattform für gesamtgesellschaftliche Diskurse (vgl. Gander, Rudigier & Winkler 2015: 14, 16) und runden die symbolische Anerkennung von Kunstwerken ab, deren Wert daraufhin steigt. Kuratierende und Kunstvermittelnde bauen mit Ausstellungen und anderen Veranstaltungen Brücken zu den Kunstwerken, nicht ohne dem Publikum zuvor eine Brille mit der eigenen Sicht der Dinge auf die Nase zu setzen (vgl. Reitstätter 2015: 169). Sie erstellen Zusammenhänge, eröffnen Betrachtungsweisen und inszenieren Werke auch sprachlich, sei es in öffentlichen oder privaten Museen, in Kunsthallen oder Kunstvereinen. Da Kontakte dorthin im Falle von Kunstschaffenden mit Assistenzbedarf in der Regel nicht über die kunstbereichsüblichen Wege entstehen, obliegt es einerseits der Assistenz sowie andererseits Kuratierenden und Akteur*innen von Kunstinstitutionen, neue Pfade zu ebnet. Denn ohne Öffentlichkeit gibt es keine Kunst – im Sinne von Kommunikation.

Exogene Parameter des Kunstbetriebs sind Politik und Kulturpolitik, Recht und Ökonomie. Hier führt zwar beispielsweise die 2009 ratifizierte UN-Behindertenrechtskonvention zum losen Zugang bei der Förderung von Kunstschaffenden mit Assistenzbedarf, andere kulturpolitische Maßnahmen wie Stipendien, Zuschüsse etc. müssen aber erst noch für sie anschlussfähig gemacht werden.

Sonstige Fördernde sind Künstlerkolleg*innen, Auftraggeber*innen, Käufer*innen von Kunstwerken, in besonderem Maße Sammler*innen, weiterhin Sponsor*innen.

Eine bis dato zu vernachlässigende Rolle spielen für Kunstschaffende mit Assistenzbedarf Auktionshäuser, Kunsthandel sowie Akteur*innen, die Kunstberatung und -expertise anbieten.

In der Kunstphilosophie und den Kunstwissenschaften gilt es im Großen und Ganzen, die Werke nach wie vor noch zu entdecken.

Aufgrund einer fehlenden Hochschulzugangsberechtigung sind Kunstschaffende mit Assistenzbedarf bisher regulär aus Kunsthochschulen ausgeschlossen. Der theoretisch begründbare Aspekt einer besonderen künstlerischen Begabung findet derzeit keine praktische Berücksichtigung. Somit wird auch hier deutlich, dass ihnen alles in allem ein erkennbar kleinerer Teil des Kunstbereichs offensteht (Abb. 55).

Insgesamt wirken all die beschriebenen Beteiligten, die bisweilen zudem durch Selektionsentscheidungen oder ihre Bewertungen und Interpretationen unterschiedliche Funktionen einnehmen können, an der ökonomischen und ideellen Wertermittlung von Kunstwerken mit. Dabei haben anerkannte Meinungsführer*innen des Kunstbetriebs eine gewichtigere Position als andere Akteur*innen – innerhalb des Kunstgeschehens gleichwie für die Medien. Dieser omnipräsente Rezeptionsmechanismus, der besonders auch bei Kunstschaffenden mit Assistenzbedarf zu beobachten ist, veranschaulicht die Dominanz eines institutionalistischen Kunstverständnisses (vgl. Dickie 1969; Ullrich 2001: 557, 566–569) im Kunstgeschehen. Das Renommee einer bekannten Person kann sich auf die von ihr empfohlenen Werke und Kunstschaffenden übertragen. Die Orientierung an Personen, denen Deutungshoheit eingeräumt wird, setzt eine Art reproduzierende «Rotationsschleife» (Weinhold 2005: 113) in Gang.

Im Gesamten betrachtet, wäre es an manchen Stellen sinnstiftend, den lebhaften (Wild-)Wuchs der beteiligten Systeme und ihrer Akteur*innen zu hinterfragen, damit das Kunstwerk und die Künstler*innen aus dem Dickicht wieder zu Tage treten. Es stellt sich die selbstreflexive Frage an

die Beteiligten: Dienen meine Beiträge den Kunstschaffenden und ihren Werken, dienen sie meiner Sache oder sind sie sogar – systemtheoretisch betrachtet – inzwischen zum Selbstzweck geworden?

Die zweite, tragende Säule der Rezeption von Kunst assistenzbegleiteter Kunstschaffender sind neben den Museen die Medien. Lokale und überregionale Medien wirken mit ihrem Radius allgemein in die Gesellschaft hinein, während die Fachpresse die Werke im Kunstbetrieb erst wahrnehmbar macht. Kunstkritiker*innen kommt eine besondere Stellung zu. Sie tragen als Vermittelnde und Multiplikator*innen mit ihrer Kommunikation zum Diskurs bei. Sie haben aufgrund ihrer Deutungshoheit die Möglichkeit, Impulse anzustoßen und zu transferieren, was Kunst für andere Bereiche der Kunst bzw. für die Gesellschaft bedeutet.

Da die Kategorie <Behinderung> bis heute Nachrichtenwert generiert (vgl. Tiedeken 2018: 36, 158 f.), erhalten Kunstschaffende mit Assistenzbedarf durchaus Aufmerksamkeit, mitunter sogar mehr als Kunstschaffende ohne. Aber die Frage ist nach der Qualität der Auseinandersetzung zu stellen. Verfolgt man die Medienberichte, seit die 1966 gegründete Maltherapie der Anstalt Stetten erstmals pionierhaft in die Öffentlichkeit trat, so zeigt sich, dass die Chancen gerade in einer kontinuierlichen Präsenz der Kunstgruppen und ihrer Künstler*innen liegen, um die Vielschichtigkeit ihrer Werke im Laufe der Zeit sichtbar zu machen.² In der Gesamtschau entsteht der Eindruck einer Medienlandschaft, die mehrheitlich im positiven Sinne befürwortend auftritt, um verständnisvolle Vermittlungsarbeit bemüht ist, aber gleichfalls oberflächlich agiert.

Davon abgesehen, dass Journalist*innen PR-Texte aus Zeitmangel zuweilen einfach übernehmen, sie reproduzieren in der Regel den gesellschaftlichen Status quo, anstatt Veränderungen anzustoßen. Eigenständige Beiträge und (konstruktive) Kritik sind die Ausnahme, was Autor*innen auch im Falle

Kunstschaffender ohne Assistenzbedarf seit Jahren gleichermaßen kritisieren (vgl. u. a. Wagner 1996: 178 f.; Saehrendt, Kittl 2007: 98, 194). Ebenso wird die Tendenz moniert, den Werken und den Anliegen der Kunstschaffenden aus dem Weg zu gehen, indem biografische Informationen sowie die Entstehungsbedingungen der Kunstwerke in den Fokus gerückt werden (vgl. Saehrendt, Kittl 2007: 173). Demnach gleichen sich die kunstkritischen und medialen Kritikpunkte, egal ob die Kunstschaffenden als <behindert> oder <nichtbehindert> kategorisiert werden. Sozial und politisch intendierte Rücksichtnahmen können in Bezug auf Kunstschaffende, die als <behindert> gelten, eine solche Darstellungsweise jedoch ausgeprägt verschärfen.

Am augenfälligsten ist in der Rezeption bis heute das kontinuierliche Interesse an einer endogen konzipierten – und damit allein am Individuum verankerten – Definition von Behinderung. In aktuellen Medienberichten über Ausstellungen, die in der Präsentation als <inklusiv> gekennzeichnet werden, behandeln Journalist*innen fast durchgängig die Kategorie <Behinderung> als ein zentrales Thema, auch wenn sie die Werke bisweilen intensiv und aufwertend besprechen und einen Kunst- und Künstler*innenstatus dezidiert befürworten. Zuschreibungen von Alterität nehmen im Vergleich zu früher zu – die Kunstschaffenden wie die Werke betreffend. Die Wortwahl der Medien erinnert dabei oftmals an Artikel aus den 1990er Jahren. Diesbezüglich kann von einem Rückschritt gesprochen werden. Aber auch in Medienberichten über Ausstellungen, die das Thema Inklusion bei der Präsentation nicht fokussieren, sind Beiträge relativ spärlich gesät, in denen die Kategorie <Behinderung> nicht dennoch betont wird. Es scheint, als ob die aktuelle Rede von <Inklusion> in vielen Fällen gerade das Gegenteil dessen bewirkt, worauf sie abzielt. Sie spaltet exklusiv, unauffällig auffällig und bipolar in <Inkludierende> und <Inkludierte>. Die Kenntnis, dass ein*e Künstler*in als <geistig behindert> kategorisiert wird oder mit

einer psychischen Störung lebt, führt bis dato bewusst oder unbewusst zu einer veränderten Wahrnehmung der Werke: «... Man geht jetzt nicht durch diese Ausstellung mit den gleichen, sag' mal strengen Kriterien, mit denen man durch Ausstellungen normaler zeitgenössischer Kunst läuft», so die Kunstkritikerin Claudia Dichter (2016) über die Ausstellung *Andere Wirklichkeiten* im Arp Museum Bahnhof Rolandseck 2016. Das Zitat eines Journalisten aus dem Jahr 1999 bringt exemplarisch die bis heute omniprésente Essenz der Rezeption zum Ausdruck: «Das Besondere an den ausgestellten Werken ist, dass sie von geistig behinderten Menschen gemalt worden sind. Mit diesem Wissen wird ein Rundgang durch die Ausstellung noch interessanter» (ohne Angabe 1999). Diagnosen werden bis dato auch in Artikeln über Künstler*innen wie beispielsweise Harald Stoffers von der Galerie der Villa oder Hans-Jörg Georgi und Christa Sauer aus dem Atelier Goldstein erwähnt, deren Werke bereits in namhaften Institutionen des «Mainstream»-Kunstbetriebs präsentiert wurden und die sich dementsprechend im Kunstbetrieb eine teilweise von gesellschaftlichen Kategorien abgekoppelte Rezeption erarbeiten konnten. Vermeintliche Diagnosen ermöglichen eine gesellschaftlich stabilisierende Zuordnung und Rezeption – quasi mit eingebautem Abstandhalter. Dem Publikum bzw. der normalistischen Gesellschaft ist es durch marginalisierende Kategorisierungen möglich, sich selbst innerhalb des Normalitätsspektrums zu positionieren.

Viele Ausstellungen entfalten bereits durch ihren besondern Rahmen eine eingeschränkte Rezeption. Sie entsteht dadurch, dass Kunstschaffende mit Assistenzbedarf in separaten Kunstgruppen, die zum größten Teil von Sondereinrichtungen der Behindertenhilfe getragen werden, künstlerisch tätig sind und in diesem Rahmen öffentlich in Erscheinung treten. Das betrifft demnach auch Präsentationen, in denen Werke aufgrund der gesellschaftlichen Katego-

risierung der Kunstschaffenden zusammengestellt sind. Hierzu zählt auch die Zuordnung zu den Kunstkategorien Outsider Art und Art Brut.³

Eine Loslösung von der Thematik «Behinderung» gelang bisher nur dort vollständig, wo es im Zusammenhang mit Ausstellungsbeteiligungen in anerkannten Museen in der Präsentation keinerlei Hinweise auf gesellschaftliche Kategorisierungen der Kunstschaffenden gab. Behinderungsferne Orte der Kunst mit ebenso behinderungsfernen Bewertungskriterien sowie die Einbettung in übergreifende, behinderungsferne Ausstellungsthemen und Bezüge führten zu einer gleichberechtigten Rezeption. «Es geht doch!», scheint die Teilnahme beispielsweise der Goldstein-Künstler Hans-Jörg Georgi, Stefan Häfner und Julius Bockelt an Präsentationen renommierter Museen zu signalisieren. «Aber nur in Ausnahmefällen», kontert der überwiegende Teil der zu beobachtenden Realität. Eine wirklich gleichberechtigte Rezeption steht noch auf der inklusiven Wunschliste ganz oben: nämlich eine Rezeption, die die Individualität einer Person ohne hierarchische Kategorisierung als einen Persönlichkeitsaspekt neben vielen zur Kenntnis nimmt und sie weiterhin gleichberechtigt behandelt. Solange es nicht möglich ist, gesellschaftliche Kategorisierungen von den dahinterstehenden Dominanzstrukturen loszulösen, behalten sie ihre hierarchische Wirksamkeit.

Bei der Betrachtung der Rezeption und der Strukturen im Kunstbetrieb wird deutlich, welche wichtige Rolle Museen und Kunstvermittlung für die Präsentation und Rezeption von Künstler*innen haben, die als «behindert» kategorisiert werden. Sie können, wie u. a. das Arp Museum Bahnhof Rolandseck und das Museum Folkwang, mit dem Ausbau und der Entwicklung neuer Inklusionsfelder Impulse setzen – denkbar in Form von weiteren Ausstellungen, Ausstellungsbeteiligungen und Publikationen ohne Sonderstatus und distanzierter Präsentationsrahmen. Zudem könnten

durch eine Ankaufs- und Auftragspolitik eigene Akzente gesetzt werden, ebenso durch die Aufnahme von Werken in den Museumsbestand und ihre Präsentation im Rahmen ständiger Sammlungen. Vielfältige Potenziale liegen im Ausbau des Angebots für Menschen mit Assistenzbedarf im Hinblick auf eine aktive und passive kulturelle Teilhabe. Kunstvermittlung kann darüber hinaus die exklusiven Mechanismen in der eigenen Institution aufspüren und versuchen, sie zu verändern.

ABER: Auch das Verständnis und die Marschroute von Inklusion gilt es selbstreflexiv zu hinterfragen (vgl. Tiedeken 2018: 173–177). Weitet Inklusion in der Orientierung an der sogenannten gesellschaftlichen ‹Normalität› in manchen Bereichen prekäre gesellschaftliche Verhältnisse auf Menschen mit Assistenzbedarf aus? Wäre es nicht an manchen Stellen angebrachter, eigene, gerechtere inklusive Räume zu entwickeln? Wird Inklusion durch zunehmende, stark verwaltete Autonomie zur resignationssteigernden Überforderung statt zur Chance?

Wenn inklusive Maximalziele derzeit nicht in erreichbare Nähe rücken, so kann dafür Sorge getragen werden, dass Kunstschaffende ganz individuell die Möglichkeiten für ihre künstlerische Tätigkeit erhalten, die sie benötigen. Statt genereller Forderungen, die beständig und konsequent auf sämtlichen gesellschaftlichen Ebenen notwendig sind, wäre ein ebenso beständiges und konsequentes Engagement vor Ort wichtig, um ganz individuelle Wege zu bahnen. Damit Inklusion direkt dort geschieht, wo sie Menschen 24 Stunden am Tag, 365 Tage im Jahr betrifft: in ihrem eigenen Leben. Es ist wie immer Zeit für neue Wege und Ziele – ohne Wenn und ABER.

- 1 Einen umfassenden Überblick über den Kunstbetrieb und seine Akteur*innen bietet das *Handbuch Kunstmarkt* (Hausmann 2014). Aus der Perspektive von Kunstschaffenden leistet dies auch die Publikation *Selbstmanagement im Kunstbetrieb. Handbuch für Kunstschaffende* (Weinhold 2005).
- 2 Die Darlegungen zur Rezeption beziehen sich auf die Ergebnisse aus meiner Untersuchung *Wenn Kunst behindert wird. Zur Rezeption von Werken geistig behinderter Künstlerinnen und Künstler in der Bundesrepublik Deutschland* (Luz 2012) sowie Rezeptionsanalysen von Medienberichten bis 2018 über das Atelier Goldstein (Frankfurt), die Galerie der Villa (Hamburg) und die Ausstellung *Andere Wirklichkeiten* (Arp Museum Bahnhof Rolandseck, 21.8.2016–22.1.2017). Weiterhin fand Peter Tiedekens Untersuchung der Rezeption der Band Station 17 (Hamburg) Berücksichtigung (Tiedeken 2018: 147, 158 f.). Einige Medienberichte über die im März 2018 erschienene CD *Blick* von Station 17 lösen sich von der Fokussierung der Kategorie Behinderung und gehen insofern über die Beobachtungen Tiedekens hinaus.
- 3 Siehe dazu POPPE im selben Band.

Tagung
Wechselwirkungen
Museum Folkwang
6./7. April 2018

↑ → **Abbildung 56, 57**
Impressionen der Tagung
Wechselwirkungen.
Foto: Florian Wagner





← ↑ **Abbildung 58, 59**
Impressionen der Tagung
Wechselwirkungen.
Foto: Florian Wagner

↓ **Abbildung 60**
Die Künstlerin Tanja Geiß mit
Teilnehmer*innen der Tagung.
Foto: Florian Wagner



— WERKBESPREEHUNGEN —



SIEGFRIED SCHULZ¹

Siegfried Schulz besucht seit 30 Jahren die Osnabrücker Werkstätten und ist ein langjähriges Mitglied des KunstContainers. Mindestens dreimal in der Woche nimmt er das offene Angebot der Heilpädagogischen Hilfe Osnabrück für sein künstlerisches Arbeiten wahr.

Schulz verbindet die Techniken Zeichnen und Malen in seinen Bildern und gestaltet diese im Wesentlichen mit den Materialien Kreide, Wasserfarbe, Acrylfarbe, Buntstift, Bleistift und Kugelschreiber auf Papier oder Karton.

Das zentrale Motiv seiner Malerei ist der Mensch. Er zeigt ihn einzeln und in Gruppen, von Kopf bis Fuß, als Torso oder reduziert auf das Gesicht. Der Künstler selbst drückt es wie folgt aus: «Ich male alles von den Menschen», und meint damit, dass er sich auf den gesamten Menschen konzentriert. Und er ergänzt: «Ich male den Menschen, weil es mir Spaß macht.» Der Mensch ist ein in der Kunstgeschichte zentrales Thema, in dem sich das Bedürfnis des Individuums zeigt, sich mit dem Ich, im Sinne von Selbstreflexion, sowie mit der Wahrnehmung seiner Umgebung und durch seine Umwelt auseinanderzusetzen.

Bildmotive sind für Schulz wichtige Persönlichkeiten wie Politiker und Stars oder Mitarbeiter*innen der Heilpädagogischen Hilfe. Für die meisten Bilder findet er Vorlagen in Büchern, Zeitschriften und Prospekten.

In der Anfangszeit fertigte Schulz Porträtzeichnungen seiner Künstlerfreunde aus dem KunstContainer und von Musikern wie Frank Vincent Zappa und Miles Davis an. In seinen späteren Arbeiten entfernte er sich zwar immer wieder mal von Vorlagen, nutzt aber bis heute Butterbrotpapier, um Vorlagen abzupausen. Seine Motive erschafft er aus der eigenen Fiktion heraus.

← Abbildung 61

Siegfried Schulz, o. T., 2012, Kreide, Kugelschreiber, Bleistift, Wasserfarbe auf Karton, 54,5 × 35 cm

In dem Bild *o. T.* von 2012 (Abb. 61) deutet Schulz in abgetönten Farben eine abstrahierte Figurengruppe an, die er mehrfach übermalt und überzeichnet. Das Bild besteht aus länglichen Stabformen. Abgrenzungen der Figuren von der Umgebung werden aufgehoben. Unterbrochen werden die Stabformen lediglich durch die ovalen Formen der Gesichter. Im oberen Drittel des Bildes blicken sieben von ihnen frontal auf den*die Betrachter*in. Lediglich ein deutlich kleineres Gesicht ist mitten im unteren Drittel zu sehen.

Der Entstehungsprozess ist nachvollziehbar, obwohl der Ablauf des beschriebenen Prozesses nicht festgelegt ist. Zunächst zeichnet Schulz mit Bleistift auf seine unterschiedlichen Malgründe eine Vorzeichnung, die im nächsten Arbeitsschritt mit abgetönten Farben koloriert wird. In dem nun entstandenen Werk sind Übermalungen von dunklen Farbflächen und länglichen, organischen Stabformen mit lasierender, weißer Farbe zu erkennen. Durch die Übermalungen ist die weiße Farbe gelblich trüb. Nachträglich überzeichnet Schulz die lasierende, weiße Farbe mit Kugelschreiber- und Bleistiftlinien, um die für ihn wichtigen Formen der Figuren zu betonen. Schulz konkretisiert seine Formen durch Konturlinien mit dem Kugelschreiber. Die vier Gesichter in der linken Bildhälfte sind nicht mit lasierender Farbe übermalt. Die dunklen Flächen werden von Schulz ausgespart und Gesichtsform und Gesichtszüge mit Kugelschreiber und Bleistift hervorgehoben.

Diese Gestaltungsweise erzeugt durch den Hell-Dunkel-Kontrast eine Bildtiefe, obgleich der Bildraum durch die Überzeichnungen, Übermalungen und durch die Dichte der Formen verengt wird. Die malerische und zeichnerische Konzentration auf die Gesichter wird durch die Auflösung des Körpers in die Bildumwelt herausgestellt. Mund und Augen sind weit aufgerissen. Innerhalb der ovalen Gesichtsformen sind die Gesichtsmarkierungen ebenfalls oval. Ohren oder Haare

sind von Schulz nicht dargestellt. Gegenüber der kleinen Figur im unteren Drittel sind die sieben Figuren mächtig. Sie starren den*die Betrachter*in bedrohlich und eindringlich an. Die verzerrten schwarzen und milchigen Gesichter wirken maskenhaft und grotesk.

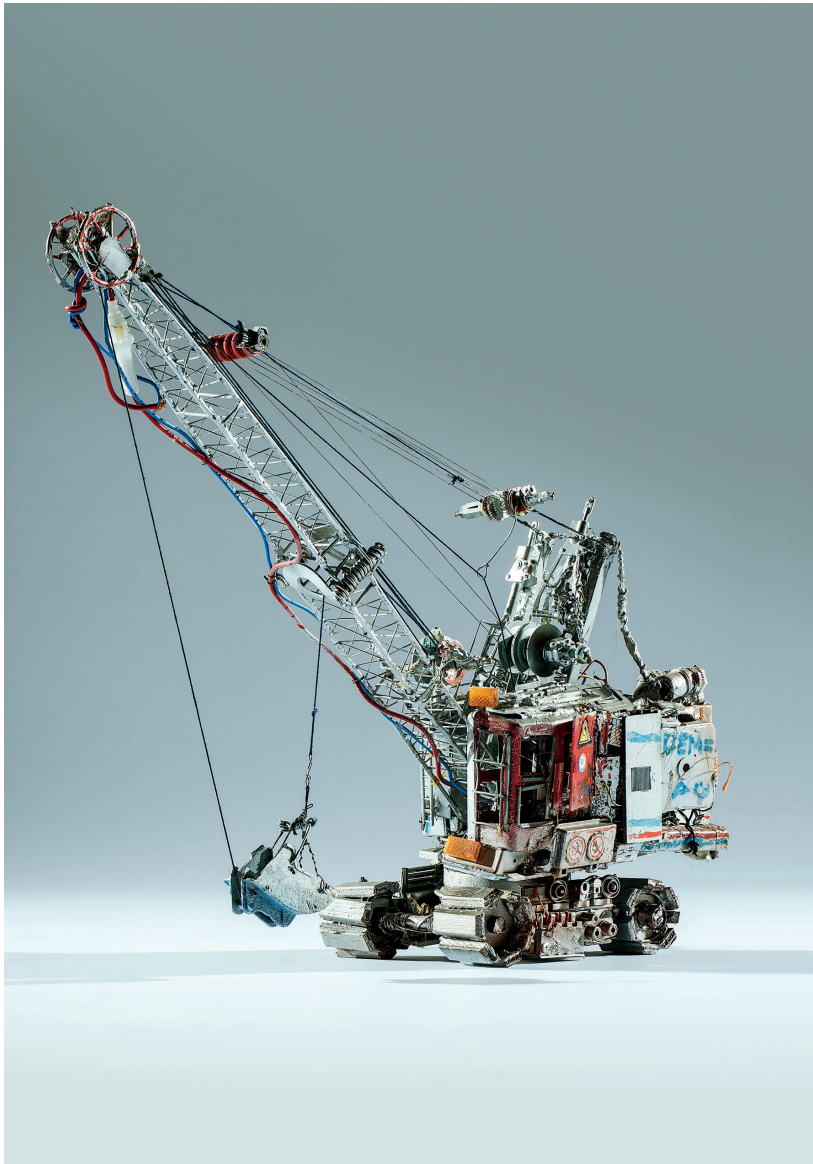
Siegfried Schulz hat in seiner künstlerischen Auseinandersetzung zum Thema «Mensch» seine eigene, ausdrucksstarke Formensprache entwickelt, um den Menschen in seiner nahen Umwelt zu erfassen und ihn auf das für ihn Wesentliche, das Zentrum der Sinne, den Indikator der Emotionen, zu konzentrieren. Der in den Formen verschwindende Körper verstärkt die Wirkung der sich verlierenden Menschlichkeit. Schulz vermittelt ein Gefühl des Ausgeliefertseins und der Bedrohung durch die Formendichte und die sich überlagernde, malerische Darstellungsweise. Wie im Kontrast dazu wirkt seine Intention. Schulz will aus der Freude heraus den Menschen malen.

Schulz' Bild erinnert an das Gemälde *Der Schrei* des norwegischen Malers Edvard Munch aus dem Jahr 1893. Eine menschliche Figur schreit die Rezipient*innen frontal an, mit fest an den Kopf gepressten Händen, die den Kopf zu deformieren scheinen. Mund und Augen sind weit aufgerissen. In mehrfachen Variationen greift Munch, während eines Abendspaziergangs, das Motiv seiner eigenen Angstattacken auf, bei denen er einen Schrei aus der Natur wahrzunehmen meinte.

Im direkten Vergleich stellt Schulz eine Figurengruppe in einen mehrdimensionalen Bildraum hinein, der ein Wechselspiel von klar abgegrenzten und aufgelösten Formen zeigt und im Gegensatz zu Munchs Werk von Schulz nicht näher definiert wird. Munch und Schulz lösen durch ihre Bilder bei den Betrachtenden das Gefühl der Bedrohung, der Angst und der Isolation aus. Sind wir dieser Bedrohung gewachsen? Können wir dieser Situation entfliehen?

Schulz zeigt uns, dass der Mensch allein zu sein scheint, obwohl er unter Menschen lebt. Er offenbart uns die unstillbare Sehnsucht nach emotionaler Nähe und nach menschlichen Beziehungen.

1 Erstmals erschienen in *Teilhabe* 1/2018.



POET DES SCHWEISSENS¹**Die Konstruktionen von
Roland Kappel**

Die Objekte von Roland Kappel beschwören eine Sehnsucht und sind zugleich ihre Erfüllung. Seit Jahrzehnten konstruiert der 1949 in Reutlingen geborene Künstler Kräne, Bagger und Baufahrzeuge im Modellformat. Als Material verwendet er alles, was andere wegschmeißen bzw. er schlachtet aus, was andere ausrangieren: Kleinelektronik aller Art wie Computer, Radio, Taschenrechner, Platinen, Konduktoren, Festplatten, sodann Metall- und Blechteile, Alteisen, Zahnräder, Winden, Schraubdeckel aus Blech oder Plastik, Draht, Kordel, Nägel, Blechdosen usw. Alles kann sich für Roland Kappel als nützlich erweisen und in seinem Kosmos aus Baufahrzeugen aufgehen. Und ein Kran oder Bagger von Roland Kappel ist nicht bloß die zauberhafte Nachbildung eines realen Fahrzeugs in Modellgröße. Jedes Objekt ist das metallgewordene Versprechen einer Mission, jener «RK Baumission» ihres Erschaffers. Von Kind an ist Roland Kappel von Baustellen und den dort sich im Einsatz befindlichen Nutzfahrzeugen und Kränen fasziniert. Er verfügt darüber hinaus über ein fotografisches Gedächtnis sowie ein ausgesprochenes Konstruktions- und Technikverständnis. Das erlaubt ihm seit jeher, selbst mit wenigen Mitteln, seiner Faszination Gestalt zu verleihen, d. h. sie in ästhetische Artefakte zu transformieren.

Entsprechende Arbeitsbedingungen findet er seit vielen Jahren im Atelier⁵ vor, einer Kunstwerkstatt im Gammertinger Stadtteil Mariaberg. In diesem ist Roland Kappel als selbstständig schaffender Künstler tätig. Seit Jahrzehnten arbeitet er hier an seiner Baumission, die neben den Objekten auch Zeichnungen und Bilder u. a. von Verkehrszeichen einschließt und deren Werke ihm auch Ausstellungen im In- und Ausland bescheren. In einem der Arbeitsräume, die Roland Kappel in Mariaberg nutzt, hat er auf mehreren Holzplatten eine immerwährende Baustelle eingerichtet. Wie die realen Vorbilder im Hoch- und Tiefbau testet der Künstler hier seine Objekte und lässt sie spielerisch real sein, bis sie irgendwann in eine

▮ Abbildung 62

Roland Kappel,
Kranobjekt Demag,
Foto: Ben Wiesenfarth

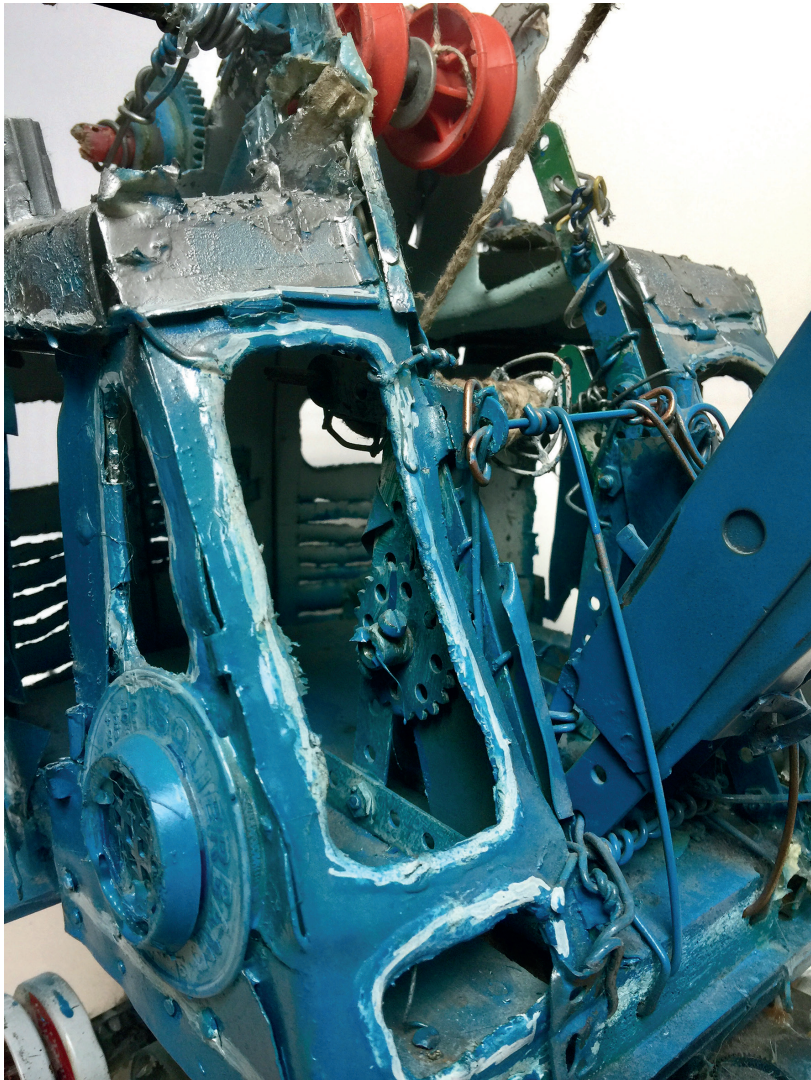
Ausstellung wandern, wo sie nur noch Kunstwerk sind. Auf seiner Modellbaustelle ist der Künstler Roland Kappel in Personalunion auch noch Erfinder, Ingenieur, Manager, Vorarbeiter und Kraftfahrer seines Ein-Mann-Unternehmens «RK Baumission». Dies prangt als Schriftzug zusätzlich neben der jeweiligen Typbezeichnung des realen Baufahrzeugs auf jedem seiner Objekte. Und dass Roland Kappel von seiner «RK Baumission» geradezu erfüllt ist, spricht aus jedem Detail. Die Kräne und Bagger besitzen alles, was ein echtes Baufahrzeug benötigt: Fahrgestell mit Achsen und beweglichen Rädern, Führerkabine – mit Türen zum Öffnen, schwenkbarer Kran mit funktionierendem Zugmechanismus, typische Farbigkeit und Proportionen, vor allem aber besitzen sie Glaubwürdigkeit. Die Größe der Baufahrzeuge richtet sich nach dem Körpermaß und danach, was man mit den eigenen Händen schaffen kann. Der Künstler baut diese in einer Höhe von bis zu 250 cm.

Seine Objekte sehen nicht nur so aus, als hätten sie bereits einige Arbeitsstunden auf dem Buckel, sie entbehren auch der Perfektion von industriell Gefertigtem. Dafür wohnt ihnen ein rauher Charme inne, der u. a. durch die nicht weiter kaschierten Schweißnähte, Lötunkte, Klebstoffklumpen und -fäden sowie durch die händisch gebogenen Drähte erzeugt wird. Auch die finale farbige Fassung, die meist in Blau, Silber und Rot erfolgt, sowie die Beschriftung der Objekte sind von Hand vorgenommen und verleihen dem Ganzen einen persönlichen, individuellen Charakter. Handwerkliches Geschick und Konstruktionsverständnis gehen im liebevoll Selbstgemachten auf. Es herrscht lebendige Unruhe. Hier ist einer am Werk, der sich in das, was er schafft, hineinimaginiert. Wie selbstverständlich werden die aus einem völlig anderen Kontext stammenden Teile und gebrauchten Materialien umgewidmet. Tuben- oder Dosendeckel bilden Räder und Radkappen, ein Konduktorenteil mit Drehmechanismus – viel-

leicht von einem Plattenspieler – erweist sich perfekt als Fahrgestell. Roland Kappel fügt die Einzelteile mit einer Souveränität zusammen, die davon spricht, dass er das Ganze nicht nur bildlich vor Augen, sondern dass er alles bis in sein Innerstes durchdrungen hat.

Auf seinen Erkundungsrundgängen zu Baustellen, die er zu Fuß, mit dem Bus oder auch mal als Anhalter in der Umgebung von Mariaberg unternimmt, speichert er seine Beobachtungen ab oder besser, das Gesehene legt sich wie ein Scan und ein Röntgenbild zugleich auf sein inneres Auge – als abrufbares Bild. Im Atelier fertigt er aus dem Kopf zahlreiche Konstruktionszeichnungen an, mit denen er die Objekte vordenkt. Sorgfältiges Planen der einzelnen Konstruktions- und Bauschritte und das stetige geistige Durchwandern sind unmittelbare Bestandteile des Schaffensprozesses. Insofern geht es hier nicht um das Erreichen eines fertigen Modells. In Roland Kappels Objekten kommt die Lust an der Konstruktion ebenso zum Ausdruck wie die ewige Faszination an der Größe und Stärke von Technik.

1 Erstmals erschienen in *Teilhabe* 2/2017.



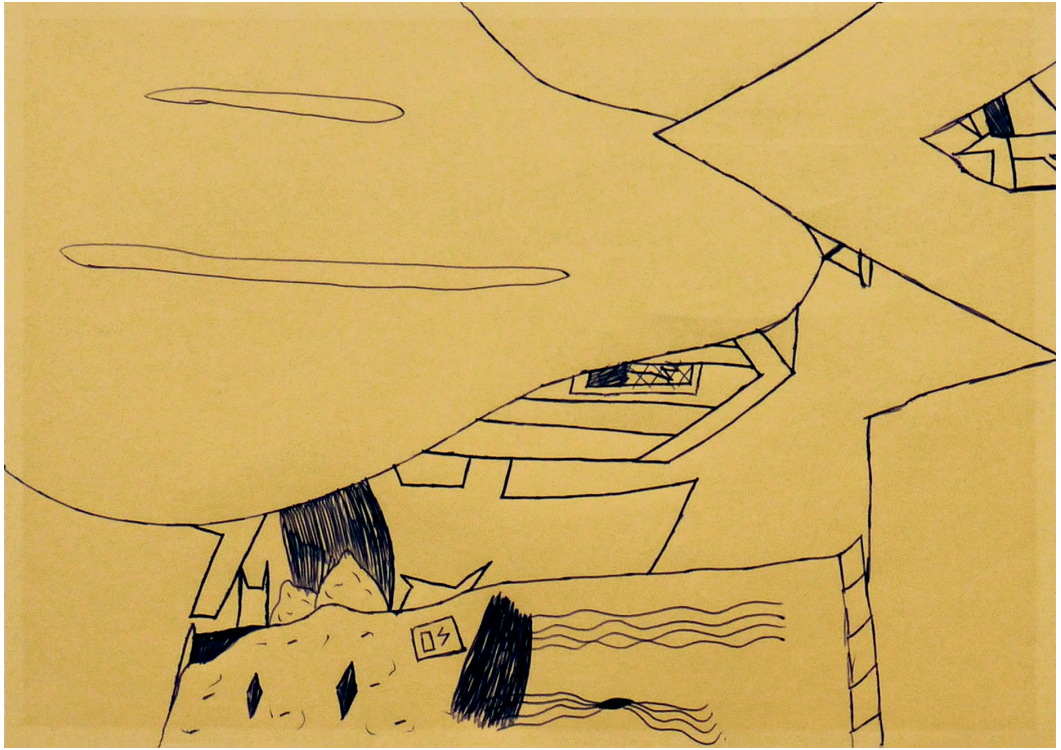
↑ **Abbildung 63**

Roland Kappel,

Kranobjekt Dollberg B 60 (Detail),

1999, H: ca. 75 cm,

Foto: Natalie de Ligt



**DAS ZUFÄLLIGE ZUSAMMENTREFFEN
ZWEIER ZITRONEN UND VIER OHREN
IM TREPPENHAUS¹**

Der Stift rast, findet Räume, Zwischenräume und Formen auf dem Papier – in hoher Geschwindigkeit, zielsicher und selbstsicher: Räume, die von der Fläche in die Tiefe springen und spielerisch von der Dreidimensionalität wieder zurück auf die Ebene gleiten; Zwischenräume, die das Format gliedern und dem Zeichengrund seine spannungsvolle Dynamik einhauchen; Formen, die sich abstrakt miteinander verweben, um dann Gegenstände und Figuren aufblitzen zu lassen (Abb. 64). Sie alle beginnen, eine Geschichte zu erzählen, offen und weit wie der Kopf des Betrachters, jedes Mal aufs Neue und jedes Mal doch irgendwie anders. Öffnet sich hier ein Blick in ein Treppenhaus oder gar eine Hinterhofkulisse, wo sich zwei Figuren mit spitzen Ohren und zwei Zitronen ein skurriles, gar surrealistisches Stelldichein geben? Ein Luftballon führt ein Eigenleben und nimmt einen Großteil der Szenerie ein. Er verschachtelt mit seiner waagerechten und perspektivisch unerwarteten Position sowohl die Räumlichkeiten als auch die Erzählstruktur auf paradoxe Weise. Die Künstlerin Angelika Bienst nutzt hier Richtungswechsel im Zeichenvorgang als Stilmittel, das die verschiedenen Bildelemente auf irritierende und doch logisch anmutende Weise miteinander verschränkt. Sie unterstreicht und hinterfragt ihre Bildelemente in einem Atemzug – unterstützt durch ihren kräftigen Strich, der wiederum selbst oftmals nicht in einem Schwung durchgezeichnet ist, sondern sich mittels kleiner Abschnitte aufbaut. Das Kürzel «OZ», möglicherweise eine Reminiszenz an einen stadtbekannten Hamburger Sprayer,² lenkt den Blick immer wieder auf das unergründliche Treffen der Gestalten, das sich vielleicht hinter einer Mauer verbirgt. Oder verhält sich doch alles ganz anders? Vertraute und fremde Welten öffnen sich. Einige Protagonisten wie die Zitronen, die Figuren und der Luftballon spielen auch in anderen Zeichnungen von Bienst eine Rolle, wie unter anderem auch Becher oder Lampions. Das Aufgreifen von Motiven aus der Umgebung und ihre künstlerische Übersetzung

☞ **Abbildung 64**

Angelika Bienst, *o. T.*, undatiert
(ca. 1996–1998), dunkelblauer Kugelschreiber auf getöntem Papier,
29,7 × 21 cm

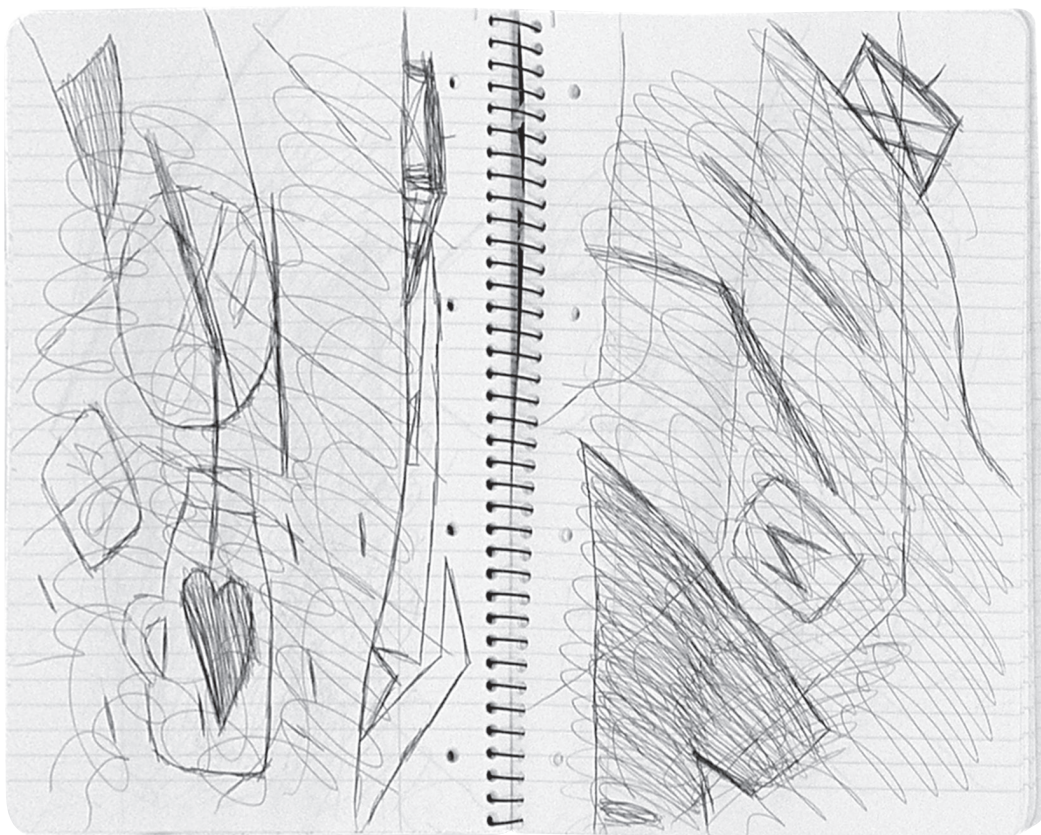
bringt Bienst nicht nur auf den Punkt, sondern in (die) Linie, die Kontur. Mit Schraffuren setzt sie Akzente innerhalb der Komposition, ohne damit das Liniengefüge und seine Binnenräume zu dominieren: ein gelungener Balanceakt. Um das alles entstehen zu lassen, braucht es nur einen Stift, ein Papier und eine Künstlerin, die diese atemberaubende Zeichengeschwindigkeit beherrscht, einen Sebastian Vettel der Zeichner. Wirklich nur das?

Die Künstlerin Angelika Bienst wurde 1950 in Hamburg geboren. Seither zeichnet sie. 1991 schloss sie sich aufgrund einer Einladung von Rolf Laute der Hamburger Künstlergruppe *Die Schlumper* an. Ihre Arbeiten waren zuvor schon in der Öffentlichkeit zu sehen. Durch die Teilnahme an Gruppenausstellungen der *Schlumper* erlangte Bienst Bekanntheit für ihre Zeichnungen mit Blei-, Bunt- und Filzstift, Kugelschreiber und Fineliner auf Papier in kleineren bis mittelgroßen Formaten. Angelika Bienst arbeitete einmal pro Woche künstlerisch bei den *Schlumpfern*, bis ihre Fahrt zum Atelier ab 2005 nicht mehr zu organisieren war. Der Künstlerin wurde ein Besuch des Ateliers nur noch sporadisch in den Jahren 2011–2012 ermöglicht, trotz Diskussionen zwischen der Kunstgruppe und ihrer Wohngruppe außerhalb von Hamburg. Heute zeichnet Bienst in Collegeblöcke (Abb. 65). Statt eines dynamischen und gleichzeitig austarierten Liniengerüsts verbinden nun Kringelstrukturen und geschwungene Formen die einzelnen Bildelemente, deren Strich vergleichsweise diffus in Erscheinung tritt. Freiräume rücken in die Peripherie, der einstige Tiefenraum ist größtenteils der Fläche gewichen. Abstrakte und gegenständliche Formen sind klar voneinander getrennt, als ob sie es aufgegeben hätten, gemeinsam Geschichten zu erzählen. Die vielschichtige Komplexität abwechslungsreicher Bildelemente ist stark reduziert. Die Suche nach inhaltlichen und räumlichen Vexierspielen läuft ins Leere.

Die Faszination bleibt aus, die uns die Bilder immer wieder mit den Augen durchwandern lässt. Wie kommt es zu diesem stilistischen Wandel? Hat sich Biensts Arbeitsweise aufgrund persönlicher Gestaltungsvorstellungen und Voraussetzungen geändert? Gut. Ist es der fehlende Zugang zu hochwertigen Arbeitsmaterialien? Schlecht. Ist es der mangelnde Freiraum für eine ungestörte künstlerische Tätigkeit, der sich in den Werken niederschlägt? Schlecht. Fehlt das inspirierende Umfeld eines Ateliers und die positive, emotionale Unterstützung von Kolleg*innen und Assistent*innen? Schlecht. Wir wissen es nicht, da die Künstlerin nicht spricht. Dass Bienst bei den *Schlumpfern* bisweilen erst einen Papierstapel markierte, bevor sie mit dem Zeichnen begann, deutet darauf hin, dass zumindest der zweite und dritte Grund durchaus Relevanz für Biensts Schaffen besitzen könnten. Offensichtlich ist jedoch, dass Künstler*innen die optimalen Möglichkeiten erhalten sollten, ihrem künstlerischen Schaffen nachzugehen. Es braucht eben doch mehr als nur einen Stift, ein Papier und eine Künstlerin.

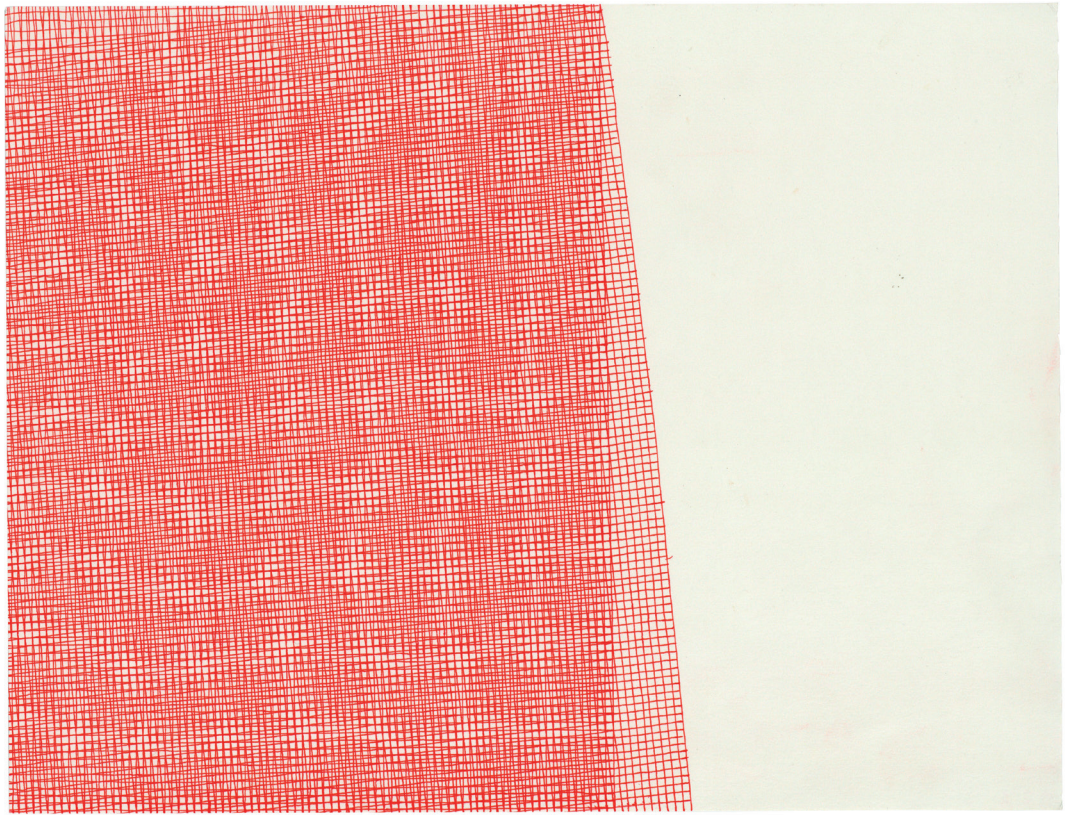
1 Erstmals erschienen in *Teilhabe* 2/2015.

2 Gespräch mit Anna Pongs-Laute, Assistentin der *Schlumper*, am 1.8.2014. Die Informationen über Biensts künstlerische Arbeitsweise und -zeit im Atelier der *Schlumper* basieren gleichfalls auf diesem Gespräch.



↑ **Abbildung 65**

Angelika Bienst, *o. T.*, undatiert (ca. 2005–2012),
schwarzer Kugelschreiber auf liniertem Papier
(Collegeblock), 27,7 × 21 cm je Blatt



SCHWEBUNGEN¹**Ästhetische Strategien im Werk
von Julius Bockelt**

Feine rote Linien ziehen sich von links über die Bildfläche. Wie Schuss- und Kettfäden eines textilen Gewebes verknüpfen sie sich zu einem Netz. Durch die gleichförmige Wiederholung entsteht ein Rhythmus von Verdichtung und Durchlässigkeit. Es ließe sich ein fortlaufender Rapport der Linien vorstellen, der als Muster über das Trägermaterial hinausgeht. Wie zwei gegeneinander verschobene Raster erzeugen die Überlagerungen und Durchdringungen ein leichtes Flirren vor den Augen (Abb. 66).

Der rote Faden in Julius Bockelts Werk sind Schwingungen und Interferenzen, mit denen sich der 1986 in Frankfurt am Main geborene Künstler in Zeichnungen mit Tusche oder Fineliner und in vielfältigen anderen Medien auseinandersetzt. Auf kleinformatigen und häufig unregelmäßig beschnittenen Papieren konzipiert er minimalistische Gitternetze, reduziert auf wenige Farben, die häufig durch gegenläufige Impulse in Bewegung gebracht werden. Neu hinzukommende Linien durchkreuzen bestehende Register. Es entstehen Netzstrukturen, die immer mehr an Komplexität gewinnen und wie optische Täuschungen eine Illusion von räumlicher Tiefe und Dynamik erzeugen.

Bockelts Zeichnungen nutzen die Bildfläche auf unterschiedliche Weise. Einige sehen aus wie die Ausschläge eines Seismografen, der Erschütterungen registriert, andere wie die Herzfrequenz in einem Kardiogramm. Breitere Linien mit dicken Filzstiften strahlen eine postmoderne Coolness aus und erinnern an die Ästhetik früherer Computergrafiken. Winzige Abweichungen in der Linienführung unterscheiden Bockelts Grafiken jedoch von den genauen, mechanischen Aufzeichnungen eines technischen Gerätes und verweisen auf die lebendige Hand des zeichnenden Künstlers und die Konzentration, die erforderlich ist, um solche Regelmäßigkeit hervorzubringen. Die Betrachtung seiner Bilder bekommt ebenso wie ihr Entstehungsprozess etwas Meditatives.

☞ **Abbildung 66**

Julius Bockelt, o. T., 2017,

Tusche auf Papier, 24 × 32 cm

Der visuelle Zusammenhang in Bockelts engmaschigen Zeichnungen verweist auch auf einen logischen: Sie wirken wie mathematische Darstellungen, die Vorgängen in der Natur entsprechen. Bockelts Arbeit ist eine künstlerische Forschungstätigkeit.

Ein durchaus vergleichbares Vorgehen wie bei den Zeichnungen ist auch in Julius Bockelts musikalischen Experimenten mit digitalen Klangquellen zu beobachten: Seine Ausstellung im Museum Folkwang im Frühjahr 2018 nannte der Künstler *Phase Shifter*. Der Begriff bezieht sich zunächst auf ein elektronisches Effektgerät, bei dem ein Audiosignal zwei verschiedene Signalwege durchläuft, einmal als originales Signal und dann zugleich durch Filter bearbeitet in zeitverzögerter Wiedergabe. Durch Auslöschen und Überlagern von Frequenzen entstehen akustische Interferenzen und psychedelische Rotationseffekte, die eine starke Veränderung der Wahrnehmung bewirken. Im Ausstellungsraum erklang ein musikalischer Loop, der aus auf- und absteigenden Tonfolgen bestand, die in Analogie zu den Gitternetzen immer wieder zu stehenden Akkorden verdichtet wurden. Dieses Moment der Entschleunigung ließ in Wechselwirkung mit den Exponaten das Verstreichen von Zeit spürbar werden.

Anders als bei den konzentriert ausgeführten Zeichnungen und den kontrollierten Klangexperimenten bleibt in dem Wolkenarchiv, das Bockelt seit sieben Jahren stetig erweitert, immer ein Moment des Zufalls bestehen (Abb. 67).

Die stets veränderliche Erscheinungsform der Wolken, eigentlich nur eine Ansammlung von feinen Wassertröpfchen in der Atmosphäre, fasziniert ihn wie viele Künstler vor ihm, so Jacob van Ruisdael oder John Constable, und regt Julius Bockelt zu fotografischen Langzeitdokumentationen an, bei denen er ein untrügliches Gespür für ungewöhnliche Konstellationen und Lichteffekte dieser flüchtigen Gebilde entwickelt hat.

Julius Bockelt hat seine fotografierten Wolken sorgfältig katalogisiert und unter ihren meteorologischen Fachnamen archiviert. Sein großes Fotoarchiv ist als work in progress angelegt, das in seiner Ordnung den gängigen meteorologischen Kategorien folgt, ohne die Poesie des künstlerischen Blicks aufzugeben. Anders als bei ihm vorausgegangen Malern und Naturforschern des 18. und 19. Jahrhunderts genügt es dem Künstler nicht, nur ein Exemplar zu finden, um den jeweiligen Typus zu bebildern. Bockelts Archiv umfasst beinahe 27.000 Bilder von Wolken.

Die Erscheinungen, die Julius Bockelt beschäftigen, sind Gegenstände wissenschaftlicher Forschung. Sie lassen sich mit Begriffen der Physik, der Optik, der Meteorologie erklären und systematisch beobachten oder herbeiführen. Sein Verhältnis zu ihnen ist jedoch ein künstlerisches. Bockelts forschender Blick auf die Welt lenkt die Aufmerksamkeit auf den Zauber, der sich auch in wissenschaftlich erklärbaren Phänomenen wiederentdecken lässt. Wer seine Wolkenbilder betrachtet oder sich auf die Feinheit und Genauigkeit seiner kleinformigen Zeichnungen einlässt, tritt ein in ein Spiel von Zufall und Berechnung, Forschung und Fantasie.

1 Erstmals erschienen in *Teilhabe* 3/2018.



↑ **Abbildung 67**

Julius Bockelt,

Altostratus lenticularis, 2016,

Fotografie aus dem Wolkenarchiv
von Julius Bockelt.

ANHANG

BIOGRAFIEN

JULIUS BOCKELT ist bildender Künstler und Musiker und arbeitet seit 2004 im Atelier Goldstein der Lebenshilfe Frankfurt am Main e. V. Neben seinen künstlerischen und performativen Projekten ist er seit 2015 Workshop-Leiter im Rahmen des KulturTagJahr der Altana Kulturstiftung. Von 2010 bis 2016 war er als Bildhauer, Grafiker und Klangkünstler maßgeblich an der Neugestaltung der Marien Kirche Aulhausen beteiligt.

AMANDA CACHIA ist freie Kuratorin und Kunstkritikerin aus Sydney und wurde 2017 an der University of California, San Diego in Kunstgeschichte, Theorie und Kritik promoviert. Sie ist Assistant Professor für Kunstgeschichte am Moreno Valley College in Südkalifornien. Ihre wissenschaftliche Arbeit beschäftigt sich mit moderner und zeitgenössischer Kunst, Disability Studies, Performance, Choreografie und Politik, Kunst und Aktivismus sowie der Zugänglichkeit von Museen.

PETER DANERS ist Kunsthistoriker und Kunstvermittler. Studium der Kunstgeschichte und der Christlichen und Klassischen Archäologie in Bonn und Louvain-La-Neuve. Auf eine wissenschaftliche Assistenz an der Bundeskunsthalle in Bonn folgte die Leitung der Kunstvermittlung an der Staatsgalerie Stuttgart. Seit 2014 ist er Kurator im Bereich Bildung und Vermittlung am Museum Folkwang.

MICHIEL DE JAEGER studierte Bildende Kunst an der Königlichen Akademie der Schönen Künste in Gent. Seine künstlerische Karriere begann in Flandern im Bereich Tanz, Theater und bildender Kunst. 2010–2015 entdeckte er als Mitarbeiter im Atelier Goldstein in Frankfurt am Main seine Leidenschaft für Outsider Art. Zurück in Belgien arbeitet Michiel de Jaeger seit 2016 als künstlerischer Assistent im La <S> Grand Atelier in Vielsalm. Seit 2016 arbeitet de Jaeger an einem Fotoprojekt in Kooperationen mit Architekten zum Thema öffentlicher Raum in der Euregio.

SVEN FRITZ ist bildender Künstler und Musiker. Seit 2010 ist er als künstlerischer Mitarbeiter und seit 2016 als stellvertretende Leitung des Atelier Goldstein der Lebenshilfe Frankfurt am Main e. V. tätig. Von 2010 bis 2016 war er mit Melanie Schmitt für das Gestaltungskonzept im Rahmen der Neugestaltung der Marien Kirche Aulhausen verantwortlich.

RACHEL MADER ist Kunstwissenschaftlerin und seit 2012 Leiterin des Forschungsschwerpunkts Kunst, Design & Öffentlichkeit an der Hochschule Luzern Design & Kunst. Von 2009 bis 2014 war sie Leiterin des Projekts *Die Organisation zeitgenössischer Kunst. Strukturieren, Produzieren und Erzählen* an der Zürcher Hochschule der Künste. Außerdem organisierte sie mehrere Tagungen zu zeitgenössischer Kunst und Kulturpolitik.

BARBARA MASSART liebt Wolle. In der Textilverwerkstatt des La <S> Grand Atelier in Vielsalm (Belgien) entrollt sie kilometerlange Spulen Wollgarn und entwickelt daraus eigentümliche textile Reliefs und Kostüme. Jede Arbeit versieht die Künstlerin mit einer Flamme, ihrem Markenzeichen. 2014 begann Barbara Massart in Zusammenarbeit mit dem Brüsseler Fotografen Nicolas Clément mit der Arbeit *Barbara dans les bois*. Für das erste Super 8-Filmprojekt schrieb Massart ein poetisches Skript und fertigte die Kostüme und Accessoires an. 2016 setzten die beiden Künstler*innen ihre Zusammenarbeit im Rahmen einer Künstlerresidenz in La Fragua in Südspanien fort. Es entstanden ein zweites Super 8-Projekt sowie neue Kostüme und Accessoires für den Film *Santa Barbara*.

<PLATZ DA!> Barrierefreie Kulturvermittlung und Prozessbegleitung für Inklusion unterstützt Kultureinrichtungen inklusiv zu werden. Mit dem ganzheitlichen Ansatz bei Programm, Publikum

und Personal erreicht das Unternehmen durch barrierefreie Kulturvermittlungsformate von Vermittler*innen mit «Behinderung» vor den Kulissen der Einrichtung neue Besucher*innen. Hinter den Kulissen werden in Sensibilisierungs-Trainings und Seminaren die Mitarbeiter*innen der Kultureinrichtungen geschult.

JUTTA PÖSTGES ist Initiatorin und Künstlerische Leitung von Kunsthaus KAT18. Die Diplom-Designerin beschäftigt sich mit partizipativen künstlerischen Prozessen im Themenfeld Kunst, Design, Inklusion und Stadtentwicklung. Mit dem Kunstmuseum Bonn entwickelt sie aktuell das inklusive Kunstvermittlungsprogramm, mit Kolumba Kunstmuseum ein modellhaftes partizipatives Auswahlverfahren zur Aufnahme von Werken von Künstler*innen mit Assistenzbedarf in eine Museumssammlung. Sie ist Gründungsmitglied der inklusiven Künstlergruppe X-SÜD.

FREDERIK POPPE ist Professor am Fachbereich Soziale Arbeit, Medien, Kultur der Hochschule Merseburg. Er ist Absolvent der Universität der Künste (Berlin) und studierte zudem Rehabilitationswissenschaften an der Humboldt-Universität zu Berlin. Nach seiner Promotion zum Thema «Interaktion zwischen Bildenden Künstlern mit Assistenzbedarf und ihren Bezugspersonen» (Berlin und Leipzig) arbeitete er vier Jahre als geschäftsführender Redakteur der praxiswissenschaftlichen Fachzeitschrift TEILHABE unter Herausgeberschaft der Bundesvereinigung Lebenshilfe e. V. Seit 2005 ist er freischaffender Künstler (Malerei und Installation).

ANNIKA SCHANK ist Kunsthistorikerin und Kunstvermittlerin und arbeitet seit ihrem Studium in Bonn und Paris in der Bildung und Vermittlung des Museum Folkwang sowie als Lehrbeauftragte am Institut für Kunst und Materielle Kultur der Technischen Universität Dortmund.

MELANIE SCHMITT ist freiberufliche Kunstpädagogin und Kunsthistorikerin. Sie entwickelt und realisiert Konzepte, Strategien und Arbeitsweisen innerhalb kultureller und soziokultureller Kontexte. Seit 2016 ist sie als künstlerische Leitung für das Konzept und den Aufbau des Kunsthauses der Gold-Kraemer-Stiftung bei Köln verantwortlich. Von 2002 bis 2016 war sie im Atelier Goldstein der Lebenshilfe Frankfurt am Main e. V. als stellvertretende Leitung tätig.

JUTTA SCHUBERT, Diplom-Pädagogin und Kulturmanagerin, ist seit 1994 als selbständige Planerin von Kulturvorhaben tätig. Schwerpunkt ihrer Arbeit ist die Leitung und Entwicklung von zahlreichen Projekten für EUCREA Verband Kunst und Behinderung e. V. Dazu gehören spartenübergreifende Tanz- und Theaterfestivals, die Durchführung von Symposien und Tagungen zum Thema Kultur und Inklusion, die Anbahnung und Durchführung strukturbildender Maßnahmen für Künstler*innen mit einer Beeinträchtigung und die Entwicklung des Feldes «Kunst und Inklusion».

VIOLA SNETHLAGE-LUZ ist Kunsthistorikerin und Grafikdesignerin und hat in Mainz, Marburg und Valencia studiert. Sie promovierte zum Thema «Wenn Kunst behindert wird. Zur Rezeption von Werken geistig behinderter Künstlerinnen und Künstler in der Bundesrepublik Deutschland» an der Philipps-Universität Marburg. Ihr wissenschaftlicher Schwerpunkt liegt in der zeitgenössischen Kunst, den Disability und Gender Studies.

LITERATUR

Art Beyond Sight (2019): <http://www.artbeyondsight.org/mei/verbal-description-training/samples-of-verbal-description/> [zuletzt aufgerufen am 2.2.2019].

Arts Council England (2018): Equality, Diversity and the Creative Case. A Data Report 2016–2017. www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Diversity_report_1617_FINAL_web.pdf [zuletzt aufgerufen am 26.11.2018].

Ault, Julie (Hg.) (2010): Show and tell. A chronicle of Group Material. London: Four Corners Book.

Baetens, Jan (2014): Modèles d'auteur. In: Knock Outsider! Vers un troisième langage. Brüssel: Frémok.

Baukowitz, Rita (1996): Wir sind eine Meute mit Querverbindungen. In: Baukowitz, Rita; Günther, Karin (Hg.): Team Compendium: Selfmade Matches. Selbstorganisation im Bereich Kunst. Hamburg: Kellner Verlag, 9–16.

Brücke Museum (2018): www.bruecke-museum.de/chronologie.htm [zuletzt aufgerufen am 30.11.2018].

Cachia, Amanda (2012): What Can a Body Do? Pennsylvania: Haverford College. <http://exhibits.haverford.edu/whatcanabodydo/> [zuletzt aufgerufen am 4.2.2019].

Cachia, Amanda (2013): <Disabling> the Museum: Curator as Infrastructural Activist In: Canadian Journal of Disability Studies. Crippling Cyberspace: A Contemporary Virtual Art Exhibition. Jg. 2, (Nr. 4), <http://cjds.uwaterloo.ca/index.php/cjds/issue/view/7> [zuletzt aufgerufen am 4.2.2019].

- Cachia, Amanda (2015):** Marking Blind. <http://old.adiarts.ie/curated-space> [zuletzt aufgerufen am 3.2.2019].
- Candlin, Fiona (2010):** Art, Museums, and Touch. Manchester: University of Manchester Press.
- Casanova, Fabiola (2016):** Der Künstler als Kurator: Group Material. www.phil.uzh.ch/elearning/blog/exhibitions/2016/04/18/der-kuenstler-als-kurator-group-material-2 [zuletzt aufgerufen am 30.11.2018].
- Chto Delat (2018):** Declaration. A Declaration on Politics, Knowledge, and Art, <https://chtodelat.org/category/b5-announcements/a-6/> [zuletzt aufgerufen am 31.8.2018].
- Critical Practice (2018):** #TransActing: A Market of Values. www.criticalpracticechelsea.org/wiki/index.php?title=Main_Page [zuletzt aufgerufen am 31.8.2018].
- Danko, Dagmar (2012):** Kunstsoziologie. Bielefeld: transcript.
- de Groot, Raphaëlle (2015):** Interview with Amanda Cachia, February 16. Unveröffentlicht.
- Dichter, Claudia (2016):** Die Ausstellung «Andere Wirklichkeiten» im Arp Museum. Interview. WDR 5 Scala aktuelle Kultur. 23.8.2016.
- Dickie, George (1969):** Defining Art. In: American Philosophical Quarterly. Jg. 6, (Nr. 3), 253–256.
- Die Schlumper (2016):** Ausstellung «Farbe» – Daniel Behrendt & Tongtad Mahasuwan. www.schlumper.de/galerie/archiv/2016.html [zuletzt aufgerufen am 10.11.2016].
- Eissing-Christophersen, Christoph (2001):** 20 Jahre Schlumper. Die Geschichte einer Verselbständigung. In: Gercken, Günther; Eissing-Christophersen, Christoph: Die Schlumper – Kunst ohne Grenzen. Wien: Springer, 3–18.
- Ellcessor, Elizabeth (2016):** Restricted Access: Media, Disability, and the Politics of Participation. New York and London: New York University Press.
- EUCREA Verband Kunst und Behinderung e. V. (2016):** ART+ Erfahrungsbericht und Handlungsempfehlungen zum Strukturprogramm Kunst und Inklusion 2015_2016. www.eucra.de/images/downloads/ARTplus_Online_AS_Doppelseiten_2.pdf [zuletzt aufgerufen am 26.11.2018].
- EUCREA Verband Kunst und Behinderung e. V. (2018):** Diversität im Kunst- und Kulturbetrieb in Deutschland: Künstler*innen mit Behinderung sichtbar machen. www.eucra.de/images/downloads/Diversitaet_Online_4.pdf [zuletzt aufgerufen am 10.11.2018].
- Freudenberg, Andreas (2009):** Be Berlin – be diverse. Was machen wir mit unserer kulturellen Vielfalt? Ein Symposium der Senatskanzlei – kulturelle Angelegenheiten in Zusammenarbeit mit der Gemeinnützigen Hertie-Stiftung. Dokumentation und Auswertung. https://www.berlin.de/sen/kultur/_assets/kulturpolitik/kulturelle-teilhabe/symposium_auswertung_u_dokumentation.pdf [zuletzt aufgerufen am 29.1.2019].
- Gander, Robert; Rudigier, Andreas; Winkler, Bruno (2015):** Einleitung. Gegenwärtigkeit und Verantwortung. In: Gander, Robert; Rudigier, Andreas; Winkler, Bruno (Hg.): Museum und Gegenwart. Verhandlungsorte und Aktionsfelder für soziale Verantwortung und gesellschaftlichen Wandel. Bielefeld: transcript, 11–16.

Goodrow, Gérard (2014): Fluch oder Segen? Die Bedeutung der Kunstmessen für den internationalen Kunstmarkt. In: Hausmann, Andrea (Hg.): Handbuch Kunstmarkt. Akteure, Management und Vermittlung. Bielefeld: transcript, 199–212.

Hausmann, Andrea (2014): Der Kunstmarkt. Einführung und Überblick. In: Hausmann, Andrea (Hg.): Handbuch Kunstmarkt. Akteure, Management und Vermittlung. Bielefeld: transcript, 13–34.

Ikemura, Leiko (2001): Die Ursprünglichkeit des Ausdrucks. In: Müller, Angela; Schubert, Jutta: Weltsichten – Beiträge zur Kunst behinderter Menschen. Berlin: TIAMAT.

International Council of Museums (ICOM) – Internationaler Museumsrat (2010): Ethische Richtlinien für Museen von ICOM: www.icom-deutschland.de/client/media/364/icom_ethische_richtlinien_d_2010.pdf [zuletzt aufgerufen am 27.9.2018].

Janecke, Christian (1991): Viele Köche verderben den Brei. Antwort auf die Frage, warum Kunstwerke einen und nicht mehrere Schöpfer haben. In: Kunstforum International. Bd. 116, 160–169.

Kampmann, Sabine (2006): Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz. München: Wilhelm Fink Verlag.

Kaprow, Allan (2003): Essays on the Blurring of Art and Life. Berkeley: University of California Press.

Knüsel, Pius (2010): Kultur für alle – Illusion oder konkrete Utopie? In: Fonds Soziokultur e. V. (Hg.): Shortcut Europe 2010. Dokumentation des europäischen Kongresses zum Thema «Kulturelle Strategien und soziale Ausgrenzung» vom 3.–5.6.2010 in Dortmund. Essen: Klartext Verlag, 37–41.

König, Kasper; Wolf, Falk (Hg.) (2015): Der Schatten der Avantgarde: Rousseau und die vergessenen Meister. Essen: Hatje Cantz Verlag.

Kot'átková, Eva (2017a): BÜRO FÜR AUGEN, NASE, ZUNGE, MUND, HERZ, HAND UND MASKE (DIE ALLES ÜBERDECKT). Kolumba Kunstmuseum. Köln: Saalblatt.

Kot'átková, Eva (2017b): «Der Körper wird zum Objekt». Drei Fragen an Eva Kotátková. <https://db-artmag.de/de/82/feature/der-koerper-wird-zum-objekt-drei-fragen-an-eva-kotatkova/> [zuletzt aufgerufen am 12.12.2018].

Kraus, Stefan (2017): SWR2 Zeitgenossen. Stefan Kraus, Museumsleiter im Gespräch mit Reinhard Ermen. <https://www.swr.de/swr2/programm/sendungen/zeitgenossen/kraus-stefan-museumsleiter/-/id=660664/did=19383086/nid=660664/1ufzgw/index.html> [zuletzt aufgerufen 1.1.2019].

Linzer, Danielle; Vanden Bosch, Cindy (2013): Building Knowledge Networks to Increase Accessibility in Cultural Institutions. New York: Art Beyond Sight. http://www.artbeyondsight.org/mei/wp-content/uploads/WP_MAC1.pdf [zuletzt aufgerufen am 3.2.2019].

Luz, Viola (2012): Wenn Kunst behindert wird. Zur Rezeption von Werken geistig behinderter Künstlerinnen und Künstler in der Bundesrepublik Deutschland. Bielefeld: transcript.

Mörsch, Carmen (2002): Enttäuschte Erwartungen, bestätigte Befürchtungen: Kunstcoop® in der «Ordnung der Diskurse». In: Neue Gesellschaft für bildende Kunst e. V. (Hg.): Kunstcoop. Künstlerinnen machen Kunstvermittlung. Berlin: Vice Versa Verlag, 76–91.

Monopol dpa (2018): Werke geistig behinderter Künstler. Outsider Art oder zeitgenössisch? www.monopol-magazin.de/outsider-art-oder-zeitgenoessisch (zuletzt aufgerufen am 26.11.2018).

O. A. (1999): Künstler der Kunst-Werkstatt stellen wieder aus. In: Schabinger Seiten vom 24.2.1999.

O'Doherty, Brian (1996): In der weißen Zelle. In: *Inside the White Cube*. Berlin: Merve Verlag.

Palmowski, Winfried; Heuwinkel, Matthias (2000): Normal bin ich nicht behindert! Wirklichkeitskonstruktionen bei Menschen, die behindert werden. Unterschiede, die Welten machen. Dortmund: borgmann publishing.

Papalia, Carmen (2013): A New Model for Access in the Museum. In: *Disability Studies Quarterly*. <http://dsq-sds.org/article/view/3757/3280> (zuletzt aufgerufen am 6.2.2019).

Perin, Patrick (2014): La notion de résidence artistique à La <S> Grand Atelier. In: *Knock Outsider! Vers un troisième langage*. Brüssel: Frémok.

Poppe, Frederik (2012): Künstler mit Assistenzbedarf – eine Interaktionsstudie. Frankfurt a. M.: Lang.

Poppe, Frederik (2017a): Kunst im toten Winkel? Warum Kunst von Menschen mit Behinderung mehr Aufmerksamkeit verdient. In: Koch, Jakob J. (Hg.): *Inklusive Kulturpolitik*. Kevelaer: Butzon & Bercker, 142–158.

Poppe, Frederik (2017b): Soziale Anerkennung durch Kulturarbeit von Menschen mit kognitiver Beeinträchtigung. In: Sappok, Tanja; Diefenbacher, Albert: *Die 4. Dimension – Erweiterung des bio-psycho-sozialen Krankheitsmodells um die emotionale Entwicklungskomponente bei Menschen mit geistiger Behinderung*. Bielefeld: Bethel.

Poppe, Frederik (2018): Reziprok. In: Koriath, Helen et al.: *KUNST: Aspekte der Outsider Art*. Osnabrück: o. V., 24–27.

Poppe, Frederik; Schuppener, Saskia (2014): Zugang zu Kunst und künstlerischer Bildung für Menschen mit Assistenzbedarf – Das europäische Projekt ART FOR ALL. In: *Zeitschrift für Inklusion*. www.inklusion-online.net/index.php/inklusion-online/article/view/253/244 (zuletzt aufgerufen am 15.6.2018).

R and R (2018): <https://aarandaar.net/> (zuletzt aufgerufen am 31.8.2018).

Rech, Bettina (2005): Kunst und Gesellschaft: Eine soziologische Betrachtung des Marktes und der Marktteilnehmer. In: Weinhold, Kathrein (Hg.): *Selbstmanagement im Kunstbetrieb. Handbuch für Kunstschaaffende*. Bielefeld: transcript, 54–63.

Reitstätter, Luise (2015): Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum. Bielefeld: transcript.

Rexer, Lyle (2005): *How to Look at Outsider Art*. New York: Abrams.

Röske, Thomas (o. J.): Was heute Herz und Hand hat bei der Arbeit mit offenen Ateliers. Köln: Kolumba Werkbuch (unveröffentlicht).

Saehrendt, Christian; Kittl, Steen T. (2007): Das kann ich auch! *Gebrauchsanweisung für Moderne Kunst*. Köln: DuMont.

Sandals, Leah (2016): 8 Things Everyone Needs to Know About Art and Disability. In: *Canadian Art*. <https://canadianart.ca/features/7-things-everyone-needs-to-know-about-art-disability/> (zuletzt aufgerufen am 3.2.2019).

Sauter, Sven (2015): Den «Schiffbruch der eigenen Wahrnehmung» erfahren. Reflexionen über Arts, (Dis-)Abilities & Inklusion. In: Zeitschrift für Inklusion. www.inklusion-online.net/index.php/inklusion-online/article/view/251/244 [zuletzt aufgerufen am 17.6.2018].

Siebers, Tobin (2010): Disability Aesthetics. Michigan: University of Michigan Press.

Söling, Caspar; Cuticchio, Christiane (Hg.) (2016): Von der Unbegreiflichkeit Gottes. Atelier Goldstein in der Marien Kirche Aulhausen. Regensburg: Schnell & Steiner.

Thurn, Hans Peter (1991): Die Sozialität der Solitären. Gruppen und Netzwerke in der Bildenden Kunst. In: Kunstforum International. Bd. 116, 100–129.

Tiedeken, Peter (2018): Musik und Inklusion. Zu den Widersprüchen inklusiver Musikproduktion in der Sozialen Arbeit. Weinheim: Beltz Juventa.

Trinity Laban Conservatoire of Music & Dance (2018): CANDOCO YOUTH DANCE CLASSES. www.trinitylaban.ac.uk/take-part/for-children-young-people/dance-classes-for-young-people/candoco-youth-dance-classes [zuletzt aufgerufen am 10.11.2018].

Ullrich, Wolfgang (2001): Kunst / Künste / System der Künste. In: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 3. Stuttgart: Metzler, 556–616.

Van Delden, Friederike (2014): Kunstberater und ihr Wirkungsspektrum auf dem Kunstmarkt. In: Hausmann, Andrea (Hg.): Handbuch Kunstmarkt. Akteure, Management und Vermittlung. Bielefeld: transcript, 213–234.

Wagner, Thomas (1996): Verlorener Überblick – Überlegungen zur gegenwärtigen Rolle der Kunstkritik. In: Belting, Hans; Gohr, Siegfried (Hg.): Die Frage nach dem Kunstwerk unter den heutigen Bildern. Stuttgart: Cantz, 177–191.

Weber, Erik (2018): «Gewalt ist der verborgene Kern von geistiger Behinderung» (Jantzen) – Herausforderungen und Perspektiven für die unterstützte Teilhabe von Menschen mit einer sogenannten geistigen Behinderung im Spannungsfeld von Inklusionsbemühungen und Exklusion. Vortrag im Rahmen der DIFGB Jahrestagung. Leipzig: 15.11.2018.

Weinhold, Kathrein (2005): Selbstmanagement im Kunstbetrieb. Handbuch für Kunstschaffende. Bielefeld: transcript.

Wiens, Stefanie (2014): «Menschen mit Behinderung» in Museen. Ein Pilotprojekt im Hamburger Bahnhof. Unveröffentlichte Hochschulschrift.

IMPRESSUM

Entstanden im Rahmen eines Kooperationsprojekts der Bundesvereinigung Lebenshilfe e. V. mit dem Museum Folkwang, gefördert durch die Aktion Mensch.

Herausgegeben von Peter Daners, Frederik Poppe, Annika Schank, Melanie Schmitt
Assistenz: Luisa Henke

Layout: smile. Visuelle Kommunikation
Übersetzung aus dem Französischen:
Tabea Magyar, Gegensatz Translation Collective
Lektorat: Andreas Kieckhöfel



Museum Folkwang

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Publiziert bei arthistoricum.net,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2019.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-471-6

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.471>

Text © 2019, Das Copyright der Texte liegt beim jeweiligen Verfasser.

Der Beitrag von Amanda Cachia ist erstmals erschienen in: Ellis, Katie u. a. (Hg.) (2018): Interdisciplinary Approaches to Disability: Looking Towards the Future: Volume 2 (Interdisciplinary Disability Studies). Abingdon/New York: Routledge, 99–108.

1. Auflage Heidelberg 2019

ISBN 978-3-947449-40-8 (Softcover)

ISBN 978-3-947449-39-2 (PDF)

Der Tagungsband widmet sich dem Thema Kunst und Inklusion aus unterschiedlichen Perspektiven: Expert*innen aus dem Museum, der Rehabilitationswissenschaft, der Kunstwissenschaft und den Disability Studies diskutieren die künstlerische Produktion, Präsentation, Vermittlung und Rezeption der Arbeiten von Künstler*innen mit Assistenzbedarf. Der Band dokumentiert die Ergebnisse der Tagung *Wechselwirkungen*, die 2018 als Kooperation des Museum Folkwang mit der Bundesvereinigung Lebenshilfe stattfand, und erweitert zugleich den bisher eher in der Pädagogik verankerten Diskurs zur Situation von Künstler*innen mit Assistenzbedarf um eine kunstwissenschaftliche Ebene.

Anders als die Verwendung kunsthistorischer Begriffe wie Art Brut und Outsider Art suggeriert, sind kulturelle Einflüsse in den Arbeiten von Künstler*innen mit Behinderungen nicht nur vorhanden, sondern

wechselseitig. Die Beiträge in diesem Buch befassen sich mit kollaborativen Arbeitsweisen und multiplen Autorenschaften sowie mit den strukturellen Rahmenbedingungen inklusiver Projekte und einer kreativen Umsetzung von Barrierefreiheit in Ausstellungen. Sie werfen einen kritischen Blick auf die Deutungshoheit der Museen und den Einfluss der Medien und benennen Faktoren, die zu einer behinderungssensiblen kuratorischen Praxis und mehr Diversität im Kulturbetrieb beitragen.

Künstlerkollektive und Ateliers geben anhand von Projektbeispielen Einblicke in ihre Arbeitsweisen und Netzwerke. Interviews und Werkbesprechungen stellen Künstler*innen mit Assistenzbedarf vor.

Allen Beiträgen gemeinsam ist, dass sie die Frage nach Reziprozität stellen und ein dialogisches Interaktionsprinzip als Grundlage für eine Inklusion auf Augenhöhe sehen.

ISBN 978-3-947449-40-8



9 783947 449408