



— WECHSELWIRKUNGEN —



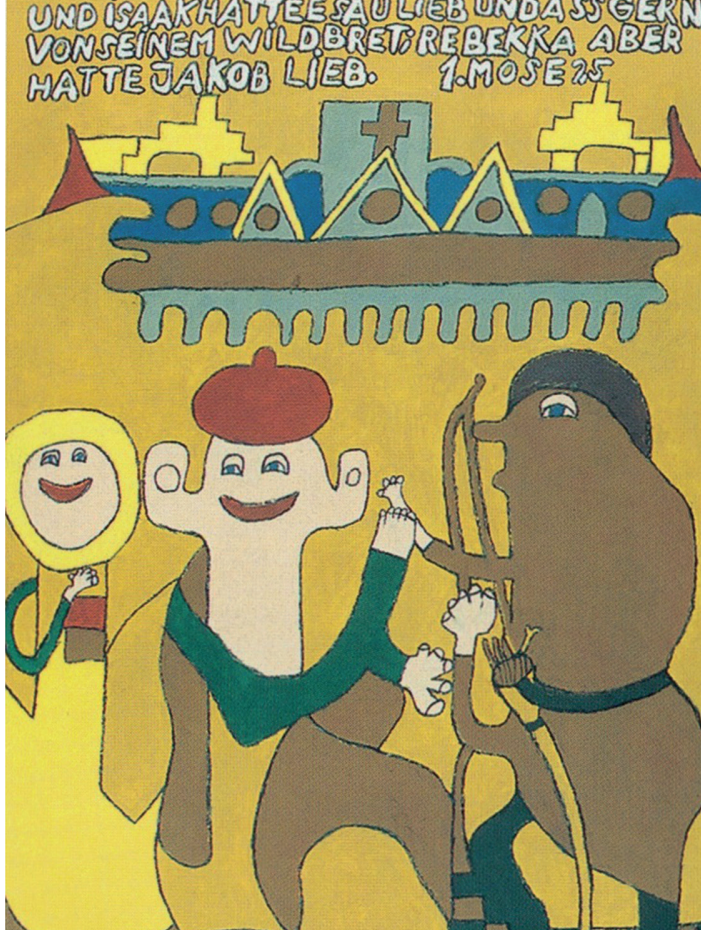
**Inklusionsorientierung in
der Bildenden Kunst**

→ **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 kunstwissenschaftlichen Kategorie über den Personenkreis der Kulturschaffenden und deren spezieller Biografie ist einmalig in der Kunstgeschichte und in vielerlei Hinsicht problematisch. Die Definition einer kunstwissenschaftlichen 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 Ateliergemeinschaft *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.