
———— 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



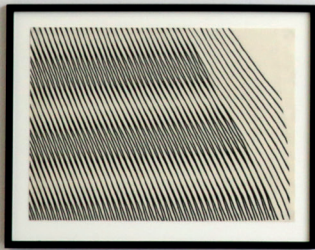
JULIUS BOCKELT

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 verlagerte. 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).