

---

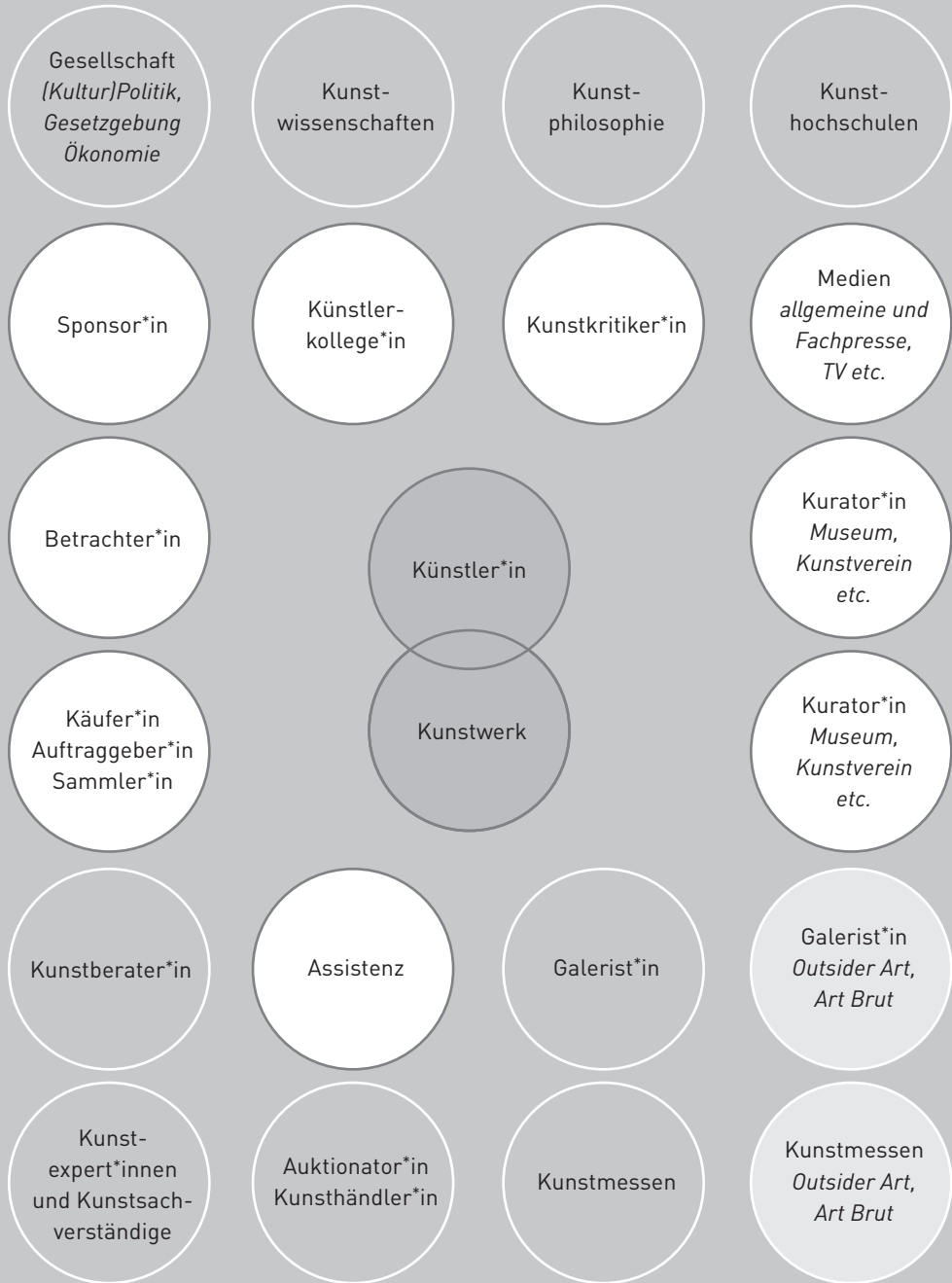
---

## **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.).<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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 omnipräsente 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.<sup>3</sup>

Eine Loslösung von der Thematik «Behinderung» gelang bisher nur dort vollständig, wo es im Zusammenhang mit Ausstellungsbeiträgen 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, Ausstellungsbeiträgen 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

