

Schaudepot

Steven Solbrig und Dirk Sorge

Recherchen

Ableism As Usual?

Eine Einführung in die Geschichte

von Kunst und Behinderung

#1

Herausgegeben von Melanie Mohren und Bernhard Herboldt

Ableism As Usual?

Eine Einführung in die Geschichte von Kunst und Behinderung

Der vorliegende Text basiert auf einem gleichnamigen Vortrag von Steven Solbrig und Dirk Sorge, der am 23.09.2021 online via Zoom und vor Ort im Schaudepot der Institution von Herboldt/Mohren stattfand.

Inhalt

- 5** Einleitung
- 8** Disability Studies
- 11** Modelle von Behinderung
- 14** Ableismus
- 16** Ein kleiner Exkurs in die Geschichte der Wahrnehmung und des Umgangs mit Behinderung
- 20** Art brut – die kulturelle Aneignung von Kunst und Behinderung?
- 22** Mund- und Fußkunst – Kunst und Behinderung seit dem Deutschen Kaiserreich
- 24** Lorenza Böttner
- 26** Kunst und Behinderung im Nationalsozialismus
- 28** Kunsttherapie und himmelblaue Pferde – Kunst und Behinderung nach Ende des Zweiten Weltkrieges
- 31** Outsider Art – Art brut bloß auf Englisch?
- 32** Anstaltskunst reloaded und inklusive Kunstprojekte
- 37** Disability Mainstreaming und die gegenwärtige Vielfalt von Kunst und Behinderung
- 39** Disability Culture / Disability Arts
- 41** Menschen mit Behinderung darstellen und ausstellen
- 49** Schluss
- 51** Biografien

Einleitung

Wenn wir im weiteren Verlauf von ‚Kunst und Behinderung‘ sprechen, meinen wir sowohl Kunst, die von Menschen mit Behinderung produziert wurde und wird, als auch Kunst, die Menschen mit Behinderung thematisiert, zum Beispiel abbildet.

Dabei muss zunächst festgestellt werden, dass im deutschsprachigen Raum zu vielen Aspekten von Kunst und Behinderung eine systematische Forschung fehlt.

So sind in diesem Bereich bislang äußerst wenig wissenschaftliche Publikationen zu finden, die sich um eine umfassende historische Darstellung der Sichtbarkeit und Teilhabe von Künstler:innen¹ mit Behinderung bemühen.

Die wenigen vorhandenen Quellen wurden mehrheitlich aus der Perspektive nicht-behinderter Autor:innen verfasst. Vielleicht ist es deshalb nicht allzu verwunderlich, dass diese Quellen die jeweiligen Lebens- oder Arbeitsbedingungen von Künstler:innen mit Behinderung zwar versuchen dezidiert zu veranschaulichen, jedoch auffällig mit einem Wording, das letztlich auf einen medizinisch-funktionalen

1 Wir erachten innerhalb des vorliegenden Textes eine geschlechtergerechte Sprache als wichtig, um so geschlechtliche Vielfalt widerzuspiegeln. Da dieser Text den Anspruch hegt, auch für behinderte Personen zugänglich zu sein, beispielsweise für Menschen mit Sehbehinderungen, wird anstelle des Gendersternchens der Doppelpunkt verwendet. Dieser wird von der Mehrzahl der Screenreader-Softwares gut vorgelesen. Hierbei sei jedoch nicht außer Acht gelassen, dass auch diese Schreibweise in der Community der blinden und sehbehinderten Personen aktuell kontrovers diskutiert wird (vgl. Jürgen Schwingshandl: ‚Realität formt Sprache – Sprache formt Realität‘. In: *BIZEPS*. 8.10.2020. <https://www.bizeps.or.at/realitaet-formt-sprache-sprache-formt-realitaet>. Oder: Deutscher Blinden- und Sehbehindertenverband e. V.: ‚Gendern‘. <https://www.dbsv.org/gendern.html>).

Blick der Autor:innen auf Behinderung schließen lässt. Darüber hinaus sind in diesen Publikationen grundlegende Begriffe nicht zu finden, die von der Behindertenrechtsbewegung und von behinderten Forscher:innen geprägt wurden.

Bis heute fehlt so eine Kunstgeschichte aus behinderter Perspektive, ebenso wie Statistiken und belastbare Zahlen zu behinderten Künstler:innen und ihrer aktuellen Lebens- und Arbeitssituation. In einigen englischsprachigen Ländern ist die Lage wesentlich besser.² In Deutschland sprechen jedoch weiterhin nicht-behinderte Forscher:innen und Kulturakteur:innen über Kunst und Behinderung, ohne behinderte Personen wirklich aktiv miteinzubeziehen.

Sicher, diese Wiederaneignung birgt einige Fallstricke. Wir sind zwei weitestgehend männlich sozialisierte und gelesene weiße Personen mit akademischem Hintergrund. Wir sind uns bewusst, dass wir in diesem Zusammenhang aus einer privilegierten Perspektive schreiben und deshalb vermutlich thematische Leerstellen schaffen und Wissenslücken haben, so sehr wir uns auch um eine inhaltliche Vielfalt bemühen. Vor allem, wenn wir uns in unseren Ausführungen weitestgehend auf den deutschsprachigen, vereinzelt auf den europäischen Raum beschränken.

Mit diesem Text wollen wir trotzdem versuchen, die Perspektive auf Kunst und Behinderung zu reclaimen – zumindest ein Stück weit. Wir wollen Möglichkeiten

2 Es gibt beispielsweise eine vom Arts Council England beauftragte umfangreiche Studie aus dem Jahr 2017 über die Arbeitssituation von behinderten Menschen in Kunst und Kultur (*Making a Shift Report*. 2017. <https://www.artscouncil.org.uk/publication/making-a-shift>) und bereits eine Studie der UK Disability Arts Alliance über die Lage von behinderten und tauben Kulturschaffenden während der Coronapandemie im Vereinigten Königreich (*We Shall Not Be Removed*. 2021. <https://www.weshallnotberemoved.com/2021survey>).

aufzeigen, wie eine behinderte Perspektive auf die Kunstgeschichte aussehen könnte. Dazu scheint es uns wesentlich, die Ansätze, Begriffe sowie Modelle der Disability Studies (sinngemäß: Studien zu oder über Behinderung) zu verdeutlichen und diese anschließend mit dem Themenfeld Kunst und Behinderung perspektivisch zu verknüpfen.

Bei den folgenden Ausführungen handelt sich jedoch weniger um eine wissenschaftliche Abhandlung. Neben der vorangegangenen Quellenrecherche beruht dieser Text vielmehr auf persönlichen Erfahrungen und Beobachtungen aus unserer beruflichen Praxis als Künstler:innen und Kulturvermittler:innen sowie auf Berichten von Kolleg:innen und Diskursen in den (sozialen) Medien.

Wir hoffen dennoch, dass einige Punkte aufgezeigt werden können, die nachvollziehbar und anschlussfähig für weitere Diskussionen und Forschungen sind.

Disability Studies

Wesentlich für die Entstehung der Disability Studies sind die britische sowie die US-amerikanische Behindertenrechtsbewegung der 1960er Jahre. Unter der Forderung ‚Nothing about us without us!‘ (Nichts über uns ohne uns!) organisierten sich damals behinderte Aktivist:innen, um gegen die Diskriminierung seitens der mehrheitlich nicht-behinderten Gesellschaft und die daraus resultierenden paternalistischen Abhängigkeitsverhältnisse für behinderte Personen zu protestieren.³ In der BRD begann erst Mitte der 1970er Jahre die politische Organisation von Menschen mit Behinderung. Rückblickend lässt sich die westdeutsche Behindertenbewegung verkürzt in zwei Strömungen beziehungsweise Politikansätze unterteilen: So lehnte die sogenannte ‚Krüppelbewegung‘ partout die Kooperation mit Nicht-Behinderten ab. Wiederum kamen in Initiativen, die sich heute sicherlich als ‚inklusiv‘ bezeichnen würden, Personen mit und ohne Behinderung zusammen.⁴ Unterschiedlich in ihrer personellen Aufstellung organisierten die Flügel beide zum Teil aufsehenerregende Proteste. Mit ihren teilweise militanten Aktionen forderten sie etwa Maßnahmen zur Schaffung von Barrierefreiheit im öffent-

- 3 Vgl. David Brehme, Petra Fuchs, Swantje Köbsell, Carla Wesselmann: ‚Einleitung: Zwischen Emanzipation und Vereinnahmung. Disability Studies im deutschsprachigen Raum‘. In: dies. (Hg.): *Disability Studies im deutschsprachigen Raum. Zwischen Emanzipation und Vereinnahmung*. Beltz Juventa, Weinheim, 2020. S. 9–23.
- 4 Vgl. Gisela Hermes, Swantje Köbsell, Petra Kuppers, Volker Schönwiese, Peter Wehrli: ‚Wie war das damals eigentlich? Wie die Disability Studies sprechen lernten‘. In: Brehme/Fuchs/Köbsell/Wesselmann: *Disability Studies*. S. 24–41.

lichen Raum, mehr soziale Teilhabe oder die Emanzipation von behinderten Frauen.⁵

1980 gründeten Aktivist:innen der Behindertenrechtsbewegung im angelsächsischen Raum die Disability Studies. Für diese gelten als Hauptinitiatoren unter anderen der Medizinsoziologe Irving K. Zola sowie der Sozialwissenschaftler Michael Oliver. Verhältnismäßig spät lassen sich mit der Jahrtausendwende in Deutschland erste Bestrebungen bezogen auf die Etablierung der Forschungsdisziplin Disability Studies verorten. So gründete sich 2002 die Arbeitsgemeinschaft Disability Studies, 2010 wurde der gemeinnützige Verein Disability Studies e.V. gegründet. Bei beiden handelt es sich um Zusammenschlüsse von Forscher:innen, Aktivist:innen und Künstler:innen mit und ohne Behinderung.

Zwar existiert in Deutschland bislang kein explizierter Studiengang der Disability Studies, bis dato wurden jedoch vereinzelt Institute und Professuren initiiert.

So sammeln sich gegenwärtig in Deutschland unter der Forschungsrichtung der Disability Studies beispielsweise Bildungs-, Kultur-, Reha-, Sozialwissenschaftler:innen oder Soziolog:innen. In ihrer oftmals transdisziplinär angelegten wissenschaftlichen Arbeit, unter Bezugnahme unter anderem auf Methoden der Politik-, Sozial- oder Kulturgeschichte, untersuchen die Disability-Studies-Forscher:innen die gesellschaftlichen Verhältnisse, die Bilder von Behinderung innerhalb der mehrheitlich nicht-behinderten Gesellschaft erzeugen. Deshalb sind die Disability Studies weniger eine Forschung *an* Personen mit Behinderung, vielmehr zu

5 Zur weiteren Recherche sei auf das Archiv der Behindertenbewegung verwiesen: <https://www.archiv-behindertenbewegung.org>.

beziehungsweise über Behinderung als ein Konstrukt, das über Jahrhunderte von der mehrheitlich nicht-behinderten Gesellschaft als eine Art medizinisch-funktionales Phänomen untersucht wurde.⁶ Prinzipiell beziehen die Disability Studies alle Arten von Behinderung mit ein. Allerdings lag ihr Fokus bislang vermehrt auf der Untersuchung physischer Körperlichkeit und den mit ihr verbundenen gesellschaftlichen Normen der Leistungsfähigkeit. Allerdings lässt sich seit einiger Zeit jedoch eine Verschiebung des Forschungsschwerpunktes beobachten. So werden zum Beispiel vermehrt das Feld sogenannter ‚Kognition‘, die Dimension des Wahrnehmens und Erkennens, sowie mehrheitsgesellschaftliche Konstruktionen von Begabung, kognitiven Beeinträchtigungen, aber auch chronischer Krankheit in den Blick genommen.⁷ Darüber hinaus sind sicher die Anfang der 1980er Jahre entstandenen Modelle von Behinderung als ‚Meilensteine‘ der Forschung der Disability Studies zu erachten. Auch außerhalb des wissenschaftlichen Bereiches wird mittlerweile unter beziehungsweise mit dem sogenannten sozialen Modell von Behinderung versucht, jenem jahrhundertelangen medizinisch-funktionalen Blick auf Behinderung der mehrheitlich nicht-behinderten Gesellschaft entgegenzuwirken.

6 Vgl. Anne Waldschmidt: ‚Disability Studies. Individuelles, soziales und/oder kulturelles Modell von Behinderung?‘. In: *Psychologie und Gesellschaftskritik* 1. 2005. S. 9–31. <http://bidok.uibk.ac.at/library/waldschmidt-modell.html#idm117>.

7 Vgl. Benjamin Fraser: *Cognitive Disability Aesthetics. Visual Culture, Disability Representations, and the (In)Visibility of Cognitive Difference*. University of Toronto Press, Toronto, 2018. S. 3 f.

Modelle von Behinderung

Ein Verdienst der Disability Studies ist die begriffliche Arbeit und Kritik an der Kategorie ‚Behinderung‘. Verschiedene Sichtweisen beziehungsweise Modelle von Behinderung wurden in den letzten Jahrzehnten herausgearbeitet und diskutiert. Diese verschiedenen Modelle sind aber keine akademische Spielerei, sondern haben ganz konkrete Folgen für Gleichstellungsgesetze, Nachteilsausgleiche und Forderungen nach Barrierefreiheit, da sie als Argumentationsgrundlagen herangezogen werden können.

Ausgehend von Bürgerrechtsbewegungen der 1960er Jahre im Vereinigten Königreich begannen Menschen mit Behinderung ihre Lebenssituation zu kritisieren, welche von Abhängigkeiten, Fremdbestimmung und Abwertung geprägt war.⁸ Das gängige Modell zu dieser Zeit war das medizinische Modell von Behinderung. Diese Sichtweise geht davon aus, dass Behinderung ein individuelles Problem ist, das im Körper, im Geist oder in der Psyche einer Person begründet ist und – wenn überhaupt – auch nur dort gelöst werden kann. Nach dem medizinischen Modell sollen Menschen mit Behinderung ‚geheilt‘ oder rehabilitiert werden, das heißt, ihre ‚Defizite‘ sollen behoben werden, um den Anforderungen und Erwartungen an einen ‚gesunden‘ Menschen entsprechen zu können.

Wenn jemand nicht ‚geheilt‘ werden kann, ist sie:er ein Fall für die Fürsorge. Hier ist der Übergang zu einem Fürsorge-Modell beziehungsweise karitativen Modell von

8 Vgl. Inclusion London: ‚The Social Model of Disability‘. 2015. <https://www.inclusionlondon.org.uk/disability-in-london/social-model/the-social-model-of-disability-and-the-cultural-model-of-deafness>.

Behinderung schon angelegt. Der Mensch mit Behinderung ist dann Opfer und hilfsbedürftig. Es ist ein ‚Akt der Gnade‘ der nicht-behinderten Menschen, Hilfe zu leisten. Häufig geht damit eine Segregation in Institutionen wie Wohnheime und Werkstätten einher, die so strukturiert sind, dass sie ein geschlossenes, selbsterhaltendes System bilden, aus dem Menschen mit Behinderung nur schwer herauskommen können. Das karitative Modell ist sehr anschlussfähig an religiöse Vorstellungen über gute Taten, die im Jenseits belohnt werden.

Gegen diese Modelle, die sich ausschließlich auf das behinderte Individuum fokussieren, wendet sich das soziale Modell von Behinderung. Es trifft eine wichtige begriffliche Unterscheidung zwischen Beeinträchtigung (‚impairment‘) und Behinderung (‚disability‘). Demnach hat eine Person eine Beeinträchtigung, wird aber erst durch Barrieren in der Gesellschaft beziehungsweise der Umwelt behindert. Eine Person mit Querschnittslähmung ist nicht durch die Querschnittslähmung behindert, sondern durch fehlende Rampen oder Aufzüge. Dass im Gebäude eine Treppe statt eines Aufzugs gebaut wurde, ist eine gesellschaftliche (architektonische) Entscheidung und die Behinderung in diesem Sinne durch die Gesellschaft verursacht – nicht durch den Körper der Person, die einen Rollstuhl benutzt.

Das Modell wurde ursprünglich aus der Lebensrealität von Menschen mit körperlichen Behinderungen entwickelt, aber zunehmend weiter gefasst, sodass auch Sprache, Einstellungen oder Erwartungen an bestimmte Verhaltensweisen als mögliche Barrieren erkannt werden. Diese können zum Beispiel Menschen mit Lernschwierigkeiten, aber auch autistische Menschen bei der gesellschaftlichen Interaktion behindern. Das soziale Modell von Behinderung ist nicht

unumstritten. Menschen mit chronischen Krankheiten oder Schmerzen betonen zum Beispiel, dass ihre Schmerzen auch unabhängig von der Gesellschaft eine reale Behinderung sind. Diese subjektive Sicht muss ernst genommen werden. Aber auch hier entscheiden gesellschaftliche Faktoren mit, wie und wann die Schmerzen sich konkret auswirken. Zu diesen Faktoren gehören etwa der Zugang zu Medikamenten, die (fehlende) Flexibilität bei Arbeits- und Pausenzeiten oder die Arten der Sitzmöglichkeiten. Auch wenn das soziale Modell von Behinderung nicht in allen Situationen gleichermaßen plausibel ist, kann es doch viele Mechanismen erklären, die zu Ausschluss führen, und beim Nachdenken und Abbau von Barrieren helfen.

In den folgenden Abschnitten soll indirekt ein weiteres Modell von Behinderung angewendet werden, das jedoch nicht im strengen Widerspruch zum sozialen Modell steht, sondern eher eine Erweiterung bedeutet: das kulturelle Modell von Behinderung. Also ein kulturwissenschaftlicher Blick auf das Thema Behinderung.

Die Soziologin Anne Waldschmidt schreibt dazu:
*Die kulturwissenschaftliche Sichtweise unterstellt nicht – wie das soziale Modell – die Universalität des Behinderungsproblems, sondern lässt die Relativität und Historizität von Ausgrenzungs- und Stigmatisierungsprozessen zum Vorschein kommen. Sie führt vor Augen, dass die Identität (nicht-)behinderter Menschen kulturell geprägt ist und von Deutungsmustern des Eigenen und des Fremden bestimmt wird.*⁹

9 Waldschmidt: Disability Studies.

Das kulturelle Modell von Behinderung geht davon aus, dass es kulturelle Faktoren sind, die unser Verständnis von ‚Körper‘, ‚Normalität‘ ‚Gesundheit‘ und somit auch ‚Behinderung‘ prägen. Es geht daher noch einen Schritt weiter als das soziale Modell und hinterfragt die Zweiteilung von Beeinträchtigung und Behinderung, da diese selbst nicht natürlich ist, sondern die Grenze eine kulturell gezogene ist.¹⁰ Dieses Modell fragt auch, welche kulturellen Praktiken unsere Sicht auf Behinderung bestimmen, welches Wissen in die Praktiken einfließt und wie unsere Vorstellungen sich in kulturellen Artefakten zeigen. In diesem Sinn ist es lohnenswert, eine Kunstgeschichte aus behinderter Perspektive zu erarbeiten, um zu verstehen, wie Normalität und Behinderung kulturell konstruiert werden.

Um das zu verstehen, ist auch der Begriff ‚Ableismus‘ wichtig, der kurz eingeführt werden soll.

Ableismus

Der aus der englischen Sprache entlehnte Begriff des Ableismus setzt sich auch im deutschsprachigen Raum zunehmend durch, um eine Form der Diskriminierung zu beschreiben, die manchmal (nicht ganz treffend) als ‚Behindertenfeindlichkeit‘ übersetzt wird. Ableismus kann sich als Behindertenfeindlichkeit äußern, aber das Phänomen ist umfangreicher und vielschichtiger. Das Wort ‚ability‘ (Fähigkeit) und das dazugehörige Verb ‚to be able‘ (fähig sein) deuten an, worum es geht: Ableismus meint

10 Vgl. Romy Rasper: ‚Drei Modelle von Behinderung. Teil 3: Warum Behinderung nicht natürlich ist‘. In: #BeHindernisse. 14.02.2016. <https://be-hindernisse.org/2016/02/14/drei-modelle-von-behinderung-teil-3>.

die Bewertung (und häufig auch Abwertung) von Menschen aufgrund ihrer angenommenen oder tatsächlichen Fähigkeiten. Im Extremfall werden Menschen auf das reduziert, was sie können oder nicht können, und andere Aspekte der Person werden nicht mehr beachtet. Die Bewertungen beruhen häufig auf pauschalen Annahmen über gesellschaftliche Gruppen. Dabei wird weder reflektiert, woher diese Annahmen kommen, noch wird die Relevanz der Fähigkeit selbst hinterfragt. Es gibt je nach Kontext ein Set an Fähigkeiten, die scheinbar ‚natürlich‘ sind, obwohl es sich in vielen Fällen um gesellschaftliche Konventionen handelt. Dass zum Beispiel ein:e Balletttänzer:in laufen und springen können und eine bestimmte Körperform haben muss, ist nicht ‚natürlich‘ und selbstverständlich so. Denn der Tanz ist als Praxis eine gesellschaftliche Konvention und somit insgesamt eine menschliche Erfindung. Der Verweis auf die Natur und natürliche Fähigkeiten führt daher ins Leere.

Im Bereich der Kunst sowie in anderen Arbeitskontexten und im Privatleben sind alle Strukturen mehr oder weniger ableistisch. Ableismus betrifft Menschen mit Behinderung im besonderen Maße, aber nicht ausschließlich. Talila ‚TL‘ Lewis betont beispielsweise in einer regelmäßig aktualisierten Arbeitsdefinition des Begriffes den systematischen Zusammenhang zwischen Ableismus, Rassismus und Kapitalismus.¹¹ Ableismus wird dort beschrieben als: *A system that places value on people’s bodies and minds based on societally constructed ideas of normality, intelligence, excellence, desirability, and productivity. These constructed ideas are deeply*

11 An der Entwicklung der Definition waren behinderte Menschen mit Rassismuserfahrung beteiligt, insbesondere der Künstler und Aktivist Dustin Gibson. Vgl. Talila A Lewis: ‚January 2021 Working Definition of Ableism‘. 01.01.2021. <https://www.talilalewis.com/blog/january-2021-working-definition-of-ableism>.

rooted in anti-Blackness, eugenics, misogyny, colonialism, imperialism and capitalism. This form of systemic oppression leads to people and society determining who is valuable and worthy based on a person's language, appearance, religion and/or their ability to satisfactorily [re]produce, excel and ,behave'. You do not have to be disabled to experience ableism.¹²

Wie bei anderen Diskriminierungsformen auch verändern sich die Effekte von Ableismus je nachdem, welche sonstigen Merkmale der Person zugeschrieben werden. Eine Schwarze behinderte Frau wird demnach qualitativ anders von Ableismus betroffen sein als ein weißer behinderter Mann.

Ein kleiner Exkurs in die Geschichte der Wahrnehmung und des Umgangs mit Behinderung

Dabei ist Ableismus, auch wenn der Begriff in den meisten Teilen der Gesellschaft bis heute wenig geläufig scheint, gar nicht so neu. Die Anfänge der systematischen Unterdrückung, der Ausgrenzung (von behinderten Menschen) aufgrund vermeintlich abweichender physischer und mentaler Leistungsfähigkeit lassen sich bis in die früheste Zeit zurückverfolgen.

So wurden beispielsweise in der Antike Beeinträchtigungen als verkörperte moralische Verfehlung, als Zerstörung alles Schönen angesehen.

Im Mittelalter mussten Menschen mit Behinderung als Zeichen für Gottes Unmut, als Ausdruck der Ursünde für den christlichen Ableismus herhalten. Bis in die Renaissance und Reformation galten behinderte Menschen als Ausgeburt

12 Ebd.

des Teufels. Über die Epochen gesellschaftlich als ‚anders‘ wahrgenommen, fungierten sie oftmals als moralische Sündenböcke. Seitens der nicht-behinderten Mehrheitsgesellschaft wurde versucht, sie weitestgehend aus dem öffentlichen Leben zu verbannen, beispielsweise isoliert in Armenhäusern oder Hospizen.

Seit der Antike dem allgemeinen Spott preisgegeben, blieb vielen behinderten Menschen letztlich oftmals für den eigenen Existenzerthalt nur die Verdinglichung zum Beispiel als Schaukünstler:innen, Hofnärinnen:Hofnarren oder Darsteller:innen in sogenannten ‚Freak Shows‘.¹³

Bei diesen ersten Kulturproduktionen von/mit Behinderung ging es jedoch weniger um die kulturellen Artefakte jeweiliger behinderter Künstler:innen. Vielmehr stand die kulturell-ästhetische Veränderung im Mittelpunkt seitens nicht-behinderter Betrachter:innen, Besucher:innen oder Zuschauer:innen.¹⁴

Beispiele für Vorläufer von ‚Freak Shows‘ an europäischen Höfen folgen nun in einer vertiefenden Besprechung. Die Schatten jener ‚Freak Shows‘, die klischeehafte Darstellung von Menschen mit Behinderung als bloße Ausstellungsobjekte, reichen scheinbar jedoch bis in die unmittelbare Gegenwart.

13 Vgl. Claudia Gottwald: *Lachen über das Andere. Eine historische Analyse komischer Repräsentationen von Behinderungen*. Transcript, Bielefeld, 2009. S. 297.

14 Vgl. Eli Clare: ‚Pride und Schatten der Freak Show‘. In: *Mondkalb* 9. 28.08.2014. <https://mondkalb-zeitung.de/pride-und-der-schatten-der-freak-show>.

Bei dem sogenannten ‚irischen Riesen‘ Charles Byrne ist das zum Beispiel der Fall.¹⁵ Byrne lebte im 18. Jahrhundert und verdiente sein Geld als ‚Kuriosität‘. Er starb schon mit 22 Jahren an Tuberkulose, wusste aber, dass nach seinem Tod viele Menschen ein Interesse an seinem Leichnam haben würden. Deshalb wünschte er sich eine Seebestattung. Leider geriet sein Skelett dennoch in den Besitz des Chirurgen John Hunter und wurde über 200 Jahre lang öffentlich in der Sammlung des Hunterian Museum in London ausgestellt.

Der Gigantismus von Byrne war die Folge einer genetischen Besonderheit. Darin könnte man den Wert des Skeletts für die medizinische Forschung sehen. Für genetische Untersuchungen müssten die Knochen allerdings nicht in einer Vitrine sichtbar ausgestellt werden. Das Hunterian Museum ist seit einigen Jahren wegen Renovierungsarbeiten geschlossen und soll im Jahr 2023 wiedereröffnet werden. Zu den Forderungen nach einer Bestattung des Skeletts von Charles Byrne hat es noch keine Entscheidung getroffen.¹⁶

Dabei sind anatomische Sammlungen häufig problematisch, da sie verstorbene Menschen oder deren Körperteile zeigen, ohne dass immer eine eindeutige Zustimmung vorhanden wäre. Besonders unethisch ist diese Praxis aber, wenn bei einer Person der explizite Wunsch gegen das posthume Ausgestelltwerden bekannt ist. Jegliches Recht

15 Vgl. Hannah Devlin: ‚„Irish Giant“ May Finally Get Respectful Burial after 200 Years on Display‘. In: *The Guardian Online*. 22.06.2018. <https://www.theguardian.com/science/2018/jun/22/irish-giant-may-finally-get-respectful-burial-after-200-years-on-display>.

16 Vgl. Royal College of Surgeons of England: ‚Charles Byrne: Hunterian Museum Statement‘. 15.10.2020. <https://www.rcseng.ac.uk/news-and-events/media-centre/press-releases/hunterian-museum-statement>.

auf Selbstbestimmung wird Betroffenen für den vermeintlichen Erkenntnisgewinn der Forschung (und zur Befriedigung der Schaulust) abgesprochen.

Das Aufkommen der Humanwissenschaften machte zunächst behinderte Menschen im europäischen Raum vorrangig zu Versuchsobjekten der Medizin beziehungsweise zu Zielobjekten neuer Therapie- und Präventionsmaßnahmen. Im 19. Jahrhundert zielten diese auf *die weitgehende Anpassung der als abweichend und defizitär klassifizierten Menschen an die funktionalen Erwartungen der bürgerlichen, kapitalistisch verfassten Gesellschaft*, schreibt die Disability-Historikerin Elsbeth Bösl.¹⁷ Arbeit, Leistung und Produktivität bildeten schon damals die gesellschaftlichen Grundfesten einer Welt maßgeblich ohne Behinderung. All jene, deren Erwerbsfähigkeit sich auch nicht mit Maßnahmen des aufkommenden Rehabilitationssystems steigern ließ, wurden Anfang des 20. Jahrhunderts mit dem sogenannten ‚Krüppelfürsorgegesetz‘ als ‚heimbedürftige Krüppel‘ beispielsweise in sogenannten ‚Krüppelheimen‘ untergebracht. Weitestgehend von der nicht-behinderten arbeitenden Gesellschaft isoliert, wurden sie dort ‚gepflegt‘ oder gingen allenfalls primitiven arbeitstherapeutischen Tätigkeiten nach.

17 Elsbeth Bösl: ‚Die Geschichte der Behindertenpolitik in der Bundesrepublik aus der Sicht der Disability History‘. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 23. 2010. S. 6–12. Hier: S. 6. <http://www.bpb.de/apuz/32707/die-geschichte-der-behindertenpolitik-in-der-bundesrepublik-aus-sicht-der-disability-history>.

Art brut – die kulturelle Aneignung von Kunst und Behinderung?

Im europäischen Raum schickten sich ungefähr ab der Mitte des 20. Jahrhunderts nicht-behinderte Protagonist:innen des Kultursektors an, eben in diesen Heimen oder sogenannten ‚Heil- und Pflegeanstalten‘ nach vermeintlich neuen Formen künstlerischen Ausdrucks, nach einer nicht-akademisierten Ästhetik zu suchen. Einem, dem die Kunst längst zu übersättigt vom Bildungsbürgertum schien, war der französische Weinhändler und Künstler Jean Dubuffet. Dieser besuchte die damaligen Massenunterbringungen von behinderten Menschen in Frankreich und der Schweiz und begann die künstlerisch-kreativen Erzeugnisse zu sammeln, die von den Anstaltsinsass:innen während der sich allmählich etablierenden Kunsttherapien angefertigt wurden. Um 1945 labelte er die mittlerweile entstandene Sammlung als eine eigene Kunstgattung, die sogenannte ‚Art brut‘.

Zu den bekanntesten Künstler:innen der ‚Art brut‘ zählt die Schweizerin Aloïse Corbaz (1886–1964), die den überwiegenden Teil ihres Lebens in psychiatrischen Anstalten verbrachte. In ihren Arbeiten kombinierte Corbaz oftmals Zeichnungen und Textfragmente, wobei sie Farbstifte, Fettkreide und Einschlagpapier verwendete.¹⁸ 1948 stellte Dubuffet ihre Werke erstmals in der Compagnie de l’art brut in Paris für eine breite Öffentlichkeit aus.

So nobel Dubuffets Intention hinsichtlich der Sichtbarmachung jener ‚Anstaltskunst‘ auf den ersten Blick scheint,

18 Vgl. Charles Russell: ‚Aloïse Corbaz‘. <https://www.outsiderartfair.com/artists/aloise-corbaz>.

so problematisch ist sie doch. So wurde der Begriff der ‚Art brut‘ von keiner:keinem der gelabelten Künstler:innen selbst gewählt, sondern diese maßgeblich darunter von Nicht-Behinderten kategorisiert. Von vornherein stellte ‚Art brut‘ somit die sprichwörtliche Selbstbestimmung der Künstler:innen und ihr Schaffen infrage. Darüber hinaus verkitschte jenes Label den eigentlichen kunsttherapeutischen Zweck, der mit dem Schaffen vermeintlicher ‚Art-brut‘-Künstler:innen verbunden war. Es verklärte jene Künstler:innen zu unbändigen Koryphäen, die ‚naiv‘ in sich selbst versunken an ihrem eigenen Werk arbeiteten, für das sie in den damaligen gering subventionierten Anstalten oftmals Abfallmaterialien nutzten. Gleichzeitig degradierte der ‚Art-brut‘-Begriff jene Künstler:innen zu hospitalisierten entrückten Spät-Romantiker:innen, die eine Kunst der nicht-sozialen und apolitischen Selbstvergessenheit schufen, außerhalb von Zeit, Geschichte und gesellschaftlichen Verhältnissen. Die Kontextualisierung und Themensetzung ihrer Arbeit oblag nicht-behinderten Kurator:innen oder Kunsthistoriker:innen. Die (eigenen Möglichkeiten auf) soziale und kulturelle Teilhabe, und sei es durch ihre künstlerischen Arbeiten, wurde ihnen so letztlich aberkannt.

Bis heute ist unklar, ob die Künstler:innen der ‚Art brut‘ beispielsweise durch Honorare von Jean Dubuffet und seiner Entourage für ihre Arbeiten entlohnt wurden. Auch hinsichtlich absolvierter Weiterbildungen und künstlerischer Förderungen jener Künstler:innen lassen die Quellen eine Leerstelle.

Eine etwaige Sichtbarkeit oder aktive Teilhabe der von Dubuffet ausgewählten Künstler:innen mit Behinderung am damaligen Kunstbetrieb spielte für diesen eine äußerst untergeordnete Rolle. Fasziniert von der Technik und dem

originellen Stil ,seiner‘ Künstler:innen, ahmte Dubuffet diese alsbald in seiner eigenen Arbeit nach.

So erscheint ,Art brut‘ viel eher als ein Beispiel kultureller Aneignung, als ein Beispiel der Reproduktion des Ableismus der Neuzeit.

Mund- und Fußkunst – Kunst und Behinderung seit dem Deutschen Kaiserreich

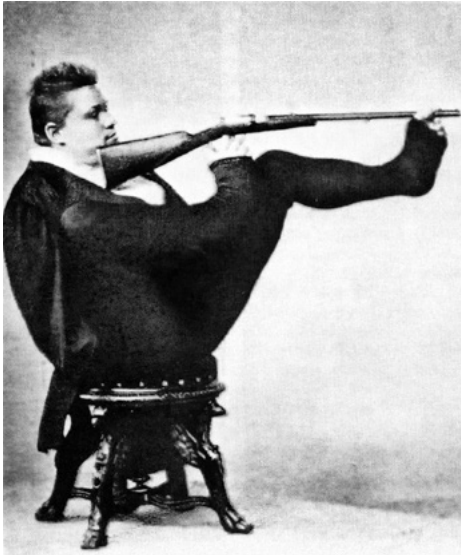
Die aktuelle Quellenlage zu Kunst und Behinderung kommt weitestgehend zu dem Schluss, dass das allgemeine gesellschaftliche Interesse an der Ästhetisierung vermeintlicher körperlicher Andersartigkeit aufgrund der hohen Anzahl der sogenannten ,Kriegsbeschädigten‘ nach dem Ende des Ersten Weltkrieges fast vollständig nachließ.

Jedoch scheint bezogen auf diese Epoche das Aufkommen der Begriffe ,Mundkünstler:innen‘ oder ,Fußkünstler:innen‘ bemerkenswert. Unter diesem Label sollten fortan die Arbeiten von Künstler:innen explizit sichtbar herausgestellt werden, die hauptsächlich mit dem Mund oder/und den Füßen arbeiten.¹⁹

Während in der Bildenden Kunst der Zusammenhang zwischen einer (körperlichen) Behinderung von Künstler:innen und ihrer Arbeitsweise nicht immer offensichtlich ist, wird es bei den ,Bühnenkünsten‘ leichter nachvollziehbar. Das kann Künstler:innen im Bereich Theater, Tanz und Live-Musik zur Auseinandersetzung mit der Behinderung

19 Vgl. Johannes Jakob Koch: „Es würde etwas Unverwechselbares fehlen!“ Kunst von Menschen mit Behinderung von der Antike bis heute“. In: ders. (Hg.): *Inklusive Kulturpolitik. Menschen mit Behinderung in Kunst und Kultur*. Butzon & Becker, Kevelaer, 2017. S. 79–118. Hier: S. 102.

zwingen: Wird die Behinderung gezeigt oder eher versteckt? Wenn sie gezeigt wird, soll sie thematisiert werden und Teil der künstlerischen Arbeit sein oder ist sie eine Nebensache? Je sichtbarer die Behinderung ist, desto dringlicher müssen sich Künstler:innen dazu verhalten und selbst positionieren.



Carl Herrmann Unthan. Abb. aus: ‚Der Fußkünstler Unthan. Nach einer Photographie von Hofphotograph J. C. Schaarwächter in Berlin‘. In: *Die Gartenlaube*. 1890. S. 290

Ein Beispiel für einen Musiker mit Behinderung, der zu Beginn seiner Karriere einfach nur Geige spielen wollte, ist Carl Herrmann Unthan (1848–1929). Unthan wurde ohne Arme geboren und erledigte viele Dinge mit den Füßen, für die andere Menschen ihre Hände benutzen. Er spielte auch Geige mit den Füßen auf professionellem Niveau, bei seinen Auftritten bemerkte er jedoch schnell, dass das Publikum weniger Interesse an der Musik hatte, sondern mehr an der

Methode, wie Unthan spielte. Er begann kleinere ‚Kunststücke‘ in seine Performances einzubauen, vom Spannen der Geigensaite bis zum Abfeuern eines Gewehres. Letztlich wurde er als Zirkusartist und Schauspieler weltberühmt – nicht als ‚ernsthafte‘ Musiker.²⁰ In der Sammlung des Deutschen Hygiene-Museums Dresden befinden sich zwei Gipsabgüsse seines rechten Fußes (die zu Lebzeiten angefertigt wurden).²¹

Lorenza Böttner

Ein:e behinderte:r Künstler:in, die:der ihr Leben lang den pathologisierenden Zuschreibungen, Blicken und Erwartungen der mehrheitlich nicht-behinderten Gesellschaft trotzte, war Lorenza Böttner (1959–1994). Aufgrund der mangelnden verifizierten Quellen bezogen auf die Vertreter:innen der Mund- und Fußkunst wollen wir hier stellvertretend für die zahlreichen Mund- und Fußkünstler:innen an das Werk von Böttner erinnern.

Lorenza Böttner wurde 1959 in Chile geboren und wuchs in einer emigrierten deutschen Familie auf. Nach einem Unfall im Alter von acht Jahren mussten ihre:seine Arme amputiert werden. Die erworbene Behinderung bewog die Familie zur Rückkehr nach Deutschland. Laut der medizinischen Diagnose als ‚behindert‘ geltend, besuchte Böttner hier zunächst separierte Klassen sogenannter ‚contergangeschädigter‘ Kinder. Wider den an die Behin-

20 Vgl. ‚Carl Herrmann Unthan‘. In: *Wikipedia*. https://de.wikipedia.org/wiki/Carl_Herrmann_Unthan.

21 Vgl. Stiftung Deutsches Hygiene-Museum: ‚Raum 6: Bewegung‘. https://dvta.de/sites/default/files/DVTA-Fuehrung_Hygienemuseum-MiBi-2017.pdf.

derung geknüpften sozialen Erwartungen entschied sich Böttner anschließend für die Aufnahme eines Studiums an der Kunsthochschule Kassel und arbeitete danach als transdisziplinäre:r Künstler:in unter anderem in den Bereichen Malerei, Fotografie und Performance Arts.²² Wir wollen an dieser Stelle auf ein Gemälde verweisen, welches den qualitativ hohen künstlerisch-ästhetischen Anspruch innerhalb Böttners Werk unterstreicht, fern aller Labels. Jenes offenbare Selbstporträt verdeutlicht darüber hinaus, wie sich die:der Künstler:in oftmals der verschiedensten Inszenierungsweisen des eigenen Körpers bediente, um mit jeglichen kategorialen Zuschreibungen zu brechen.



Lorenza Böttner: ‚Ohne Titel‘. 1980. Pastellkreide auf Papier. 129,5 × 157,8 cm. © Privatsammlung, alle Rechte vorbehalten

22 Vgl. Lorenza Böttner. *Requiem für die Norm / Requiem for the Norm*. Broschüre zur Ausstellung im Württembergischen Kunstverein Stuttgart, 23.02.–28.07.2019, in Kooperation mit La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona, kuratiert von Paul B. Preciado. https://www.wkv-stuttgart.de/uploads/media/Lorenza_Boettner_Booklet_final_kl.pdf.

Lorenza Böttner starb 1994. Ihre:seine künstlerische Arbeit schien innerhalb der spät-modernen Kunstwelt, aber auch im Diskurs um Kunst und Behinderung lange vergessen. 2017 widmete die documenta 14 dem Schaffen und Leben Böttners eine eigene Ausstellung, kuratiert von dem queeren Theoretiker Paul B. Preciado.²³

Kunst und Behinderung im Nationalsozialismus

Ebenso vergessen beziehungsweise vielmehr bisher wenig (kunst-)geschichtlich aufgearbeitet scheinen die Lebens- und Arbeitsumstände von Personen mit Behinderung beziehungsweise behinderten Künstler:innen in der Zeit des Nationalsozialismus.

Gemeinhin galten Menschen mit Behinderung im Deutschen Reich als ‚unproduktiv‘, als ‚Ballastexistenzen‘ oder als ‚erbkrank‘. Weswegen das NS-Regime seit 1933 circa 350.000 von ihnen zwangssterilisierte sowie Schwangerschaftsabbrüche und Heiratsverbote für behinderte Menschen gesetzlich fest schrieb.

Diese sukzessive eugenische Verfolgung traf auch Künstler:innen mit Behinderung. Deren künstlerisch-kreative Darbietungen in der Öffentlichkeit wurden zunächst untersagt. Später wurden sie vollends in den damaligen Verwahranstalten isoliert, in denen bereits viele behinderte Menschen, oftmals als Forschungsobjekte der Psychiatrie, durch Verwahrlosung und Nahrungsentzug dem Tod über-

23 Vgl. ‚Lorenza Böttner: Zeichnungen, Pastelle, Malereien, Video, Archivmaterialien. 1975–94‘. documenta 14, Neue Galerie, Kassel, 10.06.– 17.09.2017. <https://www.documenta14.de/de/artists/21958/lorenza-boettner>.

lassen wurden.²⁴ Allenfalls in Propaganda-Veranstaltungen wie der 1937 eröffneten Ausstellung ‚Entartete Kunst‘ waren sie in der damaligen Kunst noch sichtbar, jedoch vielmehr zynisch instrumentalisiert. Fotografien und Zeichnungen von behinderten Personen waren hier avantgardistischen Werken gegenübergestellt, um so unfreiwillig Künstler:innen der Moderne als ‚geisteskrank‘ oder ‚pervers‘ zu verunglimpfen. Denn die NS-Kunst sollte ausschließlich der Abbildung eines idealisierten Menschenbildes dienen, angelehnt an die Antike oder den Klassizismus des 19. Jahrhunderts.²⁵ Für alle, die nicht in diese biologistische Weltanschauung passten, wurden ab 1940 unter dem euphemistischen Tarnbegriff der ‚Euthanasie‘ Programme der gezielten Tötung entwickelt. Rückblickend wird hinsichtlich der systematischen Ermordung von Menschen mit Behinderung in der Zeit des Nationalsozialismus von der ‚Aktion T4‘ gesprochen.

Eine Geschichte jener Zeit, die Bände über die Menschenverachtung des NS-Regimes, die zugrunde liegende sozialdarwinistische Kategorisierung und letztendliche Willkür gegen vermeintlich ‚erbkrank‘ Personen spricht, ist sicherlich die des Komponisten und Dirigenten Walter Frick (1908–1943). Dieser hatte im März 1941 nach mehreren Schicksalsschlägen einen Nervenzusammenbruch erlitten. Aus einer Mischung kruder Rassenideologie, Eifersucht und familiärer Intriganz lieferte ihn sein Schwager, ein SS-Führer, daraufhin in die Nervenheilanstalt Bernau ein. Dort verstarb Frick laut ausgestellter Sterbeurkunde etwa fünf Monate später, angeblich aufgrund von ‚trauriger Verstimmung‘,

24 Vgl. Koch: Kunst von Menschen mit Behinderung. S. 102.

25 Vgl. Carola Jüllig: ‚Die Ausstellung „Entartete Kunst“‘. 13.08.2015. <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/kunst-und-kultur/entartete-kunst.html>.

‚Depression‘ und ‚Erschöpfung‘, mutmaßlich jedoch infolge einer vorsorglichen Übermedikamentierung. Trotz des Versuchs der umfangreichen Aufarbeitung des Falles seitens der Hinterbliebenen sind die genauen Umstände des Todes von Walter Frick bislang nicht geklärt.²⁶ Viele Gesichter und Geschichten der mehr als 70.000 behinderten Menschen, die während der ‚Aktion T4‘ zwischen 1940 und 1941 getötet wurden, sind bis heute unbekannt.²⁷

Fraglos zeugt die NS-Zeit von einer bisher nie da gewesenen totalen Form des Ableismus, einem staatlich verordneten, systematischen Massenmord an behinderten Menschen. Dessen Aufarbeitung lässt bis heute auf sich warten, beispielsweise innerhalb einer vermehrt inklusiven Erinnerungskultur.

Kunsttherapie und himmelblaue Pferde – Kunst und Behinderung nach Ende des Zweiten Weltkrieges

Erst nach der Kapitulation Nazideutschlands findet sich in den vorliegenden Quellen im europäischen Raum eine erneute Sichtbarkeit von Kunst und Behinderung, vornehmlich im Kontext damaliger psychiatrischer Anstalten. In diesen wurde jedoch die Differenzierung zwischen kunsttherapeutischen Ansätzen und freiem künstlerischen Schaffen weitestgehend vernachlässigt. Die künstlerisch-ästhetischen Erzeugnisse der Patient:innen dienten haupt-

26 Vgl. ‚Walter Frick (1908–1941). Komponist, Dirigent. Euthanasieopfer‘. <https://www.lebenswertes-leben.net>.

27 Vgl. auch das Informations- und Gedenkportal ‚Gedenkort T4‘, das Biografien von Opfern der NS-Euthanasie sowie Informationen zu Orten, die mit diesen Verbrechen verbunden sind, zusammenträgt: <https://www.gedenkort-t4.eu>.

sächlich zur Diagnose vermeintlicher Behinderungen, Krankheiten oder Störungen. Die hier entstandene Kunst sowie ihre Macher:innen fungierten letztlich abermals als Forschungsobjekte für Psychotherapeut:innen, Psychiater:innen etc.²⁸

Erst um 1970 versuchte sich die sogenannte ‚Antipsychiatrie-Bewegung‘ unter anderem gegen die vehemente Pathologisierung und Marginalisierung von Menschen mit Behinderung zu positionieren. Seit 1955 sammelten sich innerhalb jener soziopolitischen Bewegung unterschiedliche Gruppen, die der Institution der Psychiatrie sogar manches Mal ablehnend gegenüberstanden.²⁹ Einer der bekanntesten Akteur:innen jener antipsychiatrischen Bewegung ist wahrscheinlich der italienische Psychiater und zeitweilige Anstaltsleiter Franco Basaglia. Entsetzt über die katastrophale Lage von eingewiesenen Patient:innen und die menschenunwürdigen Behandlungsmethoden, setzte sich Basaglia für die Abschaffung der italienischen psychiatrischen Krankenhäuser ein. Ähnlich wie der kanadische Soziologe Erving Goffman war er der Ansicht, dass die psychiatrischen Institutionen lediglich die Stigmatisierung und Marginalisierung der Patient:innen innerhalb der Gesellschaft fördern und so zusätzlich bei diesen krankhaftes Verhalten hervorbringen. Basaglia fokussierte sich daher auf ambulante Behandlungsmethoden psychisch kranker Menschen, die sie wieder in die Gesellschaft integrieren sollten, um somit den Kern der eigentlichen Krankheit ausmachen und behandeln zu können.

28 Vgl. Koch: Kunst von Menschen mit Behinderung. S. 105.

29 Vgl. Elisabeth Roudinesco, Michael Plon: ‚Antipsychiatrie‘. In: dies.: *Wörterbuch der Psychoanalyse*. Bd. 1. Springer, Wien, 2004. S. 45-46. Hier: S. 45.

Ausgehend von jener Haltung initiierte Basaglia in der psychiatrischen Klinik San Giovanni in Triest unterschiedliche Kunstprojekte, in denen das Anstaltspersonal sowie die Patient:innen zusammenarbeiteten, angeleitet von eingeladenen professionalisierten Künstler:innen.

So entstand 1973 ‚Marco Cavallo‘, ein himmelblaues Pferd aus Pappmaché. In Begleitung von 400 Patient:innen wurde die drei Meter hohe Skulptur auf dem Triester Volksfest der Öffentlichkeit präsentiert. Hierfür musste die obere Begrenzung eines Zauntores abgebrochen werden. Letzteres gilt für viele als ein symbolisch-performativer Akt der Befreiung der Anstaltspatient:innen.³⁰

Fraglos ist Basaglias beständiges Engagement für die Öffnung des segregierenden Anstaltssystems anzuerkennen. In puncto Teilhabe von behinderten Künstler:innen und Sichtbarkeit von Kunst und Behinderung bedient die Quellenlage zur ‚Antipsychiatrie-Bewegung‘ jedoch ein allzu bekanntes Narrativ. So wird allenfalls auf beteiligte nicht-behinderte Künstler:innen verwiesen. Namen etwa von Patient:innen, die am Kunstprojekt ‚Marco Cavallo‘ beteiligt waren, lassen sich im Nachhinein nicht finden. Behinderten Personen wurde so innerhalb des künstlerischen Schaffensprozesses schließlich eine passive Rolle zugeschrieben, angeleitet von professionellen nicht-behinderten Künstler:innen.

Von einer selbstbestimmten Position von Künstler:innen mit Behinderung kann rückblickend bezogen auf die psychiatriekritische Epoche daher schwerlich gesprochen werden. Vielleicht lassen sich in ihr zumindest erste An-

30 Vgl. Julian Schwarz: ‚Cavallo, Marco. Skulptur und Symbol der italienischen Psychiatriereform‘. In: *Biografisches Archiv der Psychiatrie*. <https://biapsy.de/index.php/de/9-biographien-a-z/125-cavallo-marco>.

sätze des Inklusionsparadigmas verorten, auch im Bereich Kunst und Behinderung.

Outsider Art – Art brut bloß auf Englisch?

Ungefähr zur selben Zeit begann der englische Kunsthistoriker Roger Cardinal die ‚Outsider Art‘ in Großbritannien und den USA zu lancieren. Seit 1972 versuchte Cardinal mit seinem gleichnamigen Buch dem kunstaffinen Publikum des anglophonen Raumes das französische Konzept der ‚Art brut‘ näherzubringen. Wie Dubuffet sammelte er unter jener ‚Außenseiterkunst‘ künstlerisch-kreative Arbeiten von zum Beispiel Psychiatrie-Erfahrenen, Personen mit sogenannten Lernschwierigkeiten oder neurodiversen Menschen.

Zu den bekanntesten deutschen ‚Outsider-Art‘-Künstler:innen wird häufig Helga Sophia Goetze (1922–2008) gezählt. Ab Anfang der 1980er Jahre schrieb, malte oder stickte Goetze. Aufsehen erregte sie mit ihrer performativen ‚Mahnwache‘: Über 20 Jahre stand sie täglich eine Stunde lang an der Berliner Gedächtniskirche mit einem Schild mit der Aufschrift: ‚Ficken macht friedlich‘ – ‚Ficken ist Frieden‘.³¹

Trotz umfangreicher Recherche stellen sich uns bezogen auf die Verhandlung von Helga Sophia Goetze innerhalb der ‚Outsider Art‘ einige Fragen: Gilt sie als eine Frau mit Behinderung? Oder gilt sie als Vertreterin jener Kunstgattung, weil sie als selbstbestimmte Frau künstlerische Positionen für eine freie Sexualität wider bürgerliche Konventionen schuf?

31 Vgl. Pressemitteilung zur Ausstellung ‚Helga Goetze‘, Galerie Art Cru Berlin, 09.09.– 29.10.2021. <https://www.art-cru.de/wp-content/uploads/PM-Helga-Goetze-mit-Bildern.pdf>.

Auffällig scheint an dieser Stelle, dass unter dem Begriff der ‚Outsider Art‘ eben nicht nur Kunst und Behinderung verhandelt wird, sondern all jene Kunst, die laut den Kurator:innen von der sozialen Norm und den Konventionen des Kunstbetriebs abweicht.

Und ähnlich wie die ‚Art brut‘ zielte und zielt jene ‚Außenseiterkunst‘ letztlich bis heute auf die Sublimierung von eben vermeintlich ‚ungeschulter‘ Kunst von sozialen Outsidern im Mainstreamkunstbetrieb. In Hinblick auf Kunst und Behinderung lassen ‚inspiration porn‘³², Fremdbestimmung und die Verkitschung kunsttherapeutischer Ansätze fraglos grüßen. Ebenso wie die ‚Art brut‘ spricht die ‚Outsider Art‘ auch behinderten Personen aufgrund ihrer Beeinträchtigungen, ihrer angeblichen sozialen Abweichung ab, ‚wirkliche‘ Kunst schaffen zu können, und versucht diese scheinbare Unfähigkeit originell aufzuwerten und zu vermarkten.

Anstaltskunst reloaded und inklusive Kunstprojekte

Auch in Westdeutschland kam es nach Ende des Zweiten Weltkrieges zu Reformen innerhalb des behindertenpolitischen Systems.

Maßgeblich vom vermeintlich weniger pathologisierenden Ansatz der oben genannten ‚Antipsychiatrie-Bewegung‘ beeinflusst, wurden ab den 1960er Jahren in vielen ehema-

32 Der Begriff ‚inspiration porn‘ wurde von der australischen Schauspielerin Stella Young geprägt. Er meint das Beziehen nicht-behinderter Personen auf das vermeintliche ‚Leid‘ ‚Behinderter‘ zu eigenen Überhöhung. Vgl. Steven Solbrig: ‚Gesucht: Sprachpolitik mit Behinderung‘. In: *Die Neue Norm*. 03.04.2020. <https://dieneuenorm.de/gesellschaft/sprache-politik-behinderung>.

ligen Verwahranstalten und psychiatrischen Einrichtungen erste Kreativ- oder Kunstateliers initiiert. In diesen wurde wiederum ‚talentierten‘ Klienten:innen – über die reine Therapie – künstlerische Assistenz sowie hochwertiges Aufführungs- und Werkmaterial gestellt, mit der Angebotsoption, dass sich entsprechend ‚befähigte‘ Klienten:innen zu professionellen Künstler:innen weiterentwickeln können.³³ Wer von den Patient:innen jedoch als talentiert oder befähigt galt und so an den eingerichteten Kreativangeboten teilhaben durfte, darüber entschieden in jenen Einrichtungen letztlich nicht-behinderte Angestellte. So wurden Psychiater:innen plötzlich zu Kunstkurator:innen, die das künstlerische Schaffen ihrer Patient:innen archivierten und häufig unter dem Namen der jeweiligen Einrichtung ausstellten. Die Herausstellung autonomer Positionen von Künstler:innen mit Behinderung war hierbei oftmals zweitrangig.

Dagegen entstanden in den 1990er Jahren erste vermeintlich freie Kunstprojekte von und für Menschen mit und ohne Behinderung, gegründet von Selbsthilfevereinen und nicht-behinderten Kunstschaaffenden.

Inzwischen lassen sich einige von ihnen innerhalb des Bereichs von Kunst und Behinderung sehr wohl als etablierte inklusive Kunstprojekte bezeichnen, wie zum Beispiel das Theaterensemble RambaZamba oder das Theater Thikwa.

Als vorgeblich eigenständige künstlerische Zusammenhänge kooperieren viele von ihnen in ihrer Arbeit mittlerweile mit den sogenannten Werkstätten für behinderte Menschen (WfbM), aus denen sie oftmals auch die Teilnehmenden für ihre Kunstproduktionen rekrutieren. 1960 vorrangig für Personen mit kognitiven Behinderungen

33 Vgl. Koch: Kunst von Menschen mit Behinderung. S. 105.

initiiert, sind gegenwärtig in diesen Werkstätten mehr als 320.000 behinderte Menschen beschäftigt. Die eigentliche Aufgabe der WfbM besteht in der beruflichen Ausbildung sowie der Wiedereingliederung von behinderten Personen in den ersten Arbeitsmarkt.³⁴ Die Kooperationen zwischen den WfbM und besagten Kunstprojekten zielen wiederum darauf ab, Menschen mit Behinderung innerhalb der Werkstätten einen regelmäßigen künstlerisch-ästhetischen Arbeitsalltag zu bieten und darüber hinaus die Übernahme der anfallenden Kosten hierfür durch die WfbM festzuschreiben. Diese Kollaborationen werden häufig unter dem sogenannten Modell ‚Künstlerarbeitsplatz‘ summiert.³⁵

Inzwischen stehen die WfbM vermehrt in der Kritik. So gibt sich beispielsweise der im März 2021 veröffentlichte EU-Bericht hinsichtlich der aktuellen beruflichen Lage und Beschäftigung von behinderten Menschen, wenn auch auf den ersten Blick verklausuliert, werkstattkritisch. Es sei abzuwägen, ob die WfbM aufgrund ihrer noch immer segregierenden Struktur nicht die tatsächliche Inkludierung von behinderten Menschen in die mehrheitlich nicht-behinderte Gesellschaft erschwere. Zudem sei zu überdenken, ob über jene Werkstattbeschäftigung behinderte Menschen tatsächlich als Arbeitnehmende anerkannt würden, denen

34 Vgl. Bundesarbeitsgemeinschaft Werkstätten für behinderte Menschen: *Neue Herausforderungen. Neue Perspektiven. Neue Wege. Jahresbericht 2020*. S. 32. <https://www.bagwfbm.de/category/104>.

35 Vgl. Lis Marie Diehl: ‚Das Modell „Künstlerarbeitsplatz“. Die Werkstatt für behinderte Menschen und künstlerische Tätigkeit im Arbeitsmarkt Kunst und Kultur‘. 15.10.2015. <https://kultur-und-inklusion.net/das-modell-kuenstlerarbeitsplatz-die-werkstatt-fuer-behinderte-menschen-und-kuenstlerische-taetigkeit-im-arbeitsmarkt-kunst-und-kultur>.

über den Arbeitnehmendenstatus Arbeitnehmendenrechte und der Erhalt eines Mindestlohns zustünden.³⁶

Menschen mit Behinderung wird die volle Erwerbs- und Leistungsfähigkeit abgesprochen. Sie sind demnach mit ihrer Arbeitskraft für den ersten Arbeitsmarkt, für die freie Wirtschaft nicht von Nutzen und werden weitestgehend in Sondereinrichtungen beschäftigt und unter dem Mindestlohn für ihre Arbeit ‚entlohnt‘. Ableismus, helau! Oder?

Behindertenaktivist:innen wie beispielsweise Lukas Krämer werden in ihrer Kritik am Werkstattssystem wesentlich deutlicher. Die dort arbeitenden Menschen mit Behinderung würden sehr wohl arbeiten und hätten dementsprechend Anrecht auf eine entsprechende (finanzielle) Anerkennung ihrer geleisteten Arbeit. Mit einer Online-Petition fordert Krämer derzeit den gesetzlichen Mindestlohn für die Beschäftigten innerhalb der WfbM.³⁷ Die Europaabgeordnete Katrin Langensiepen (Bündnis 90/Die Grünen) fordert darüber hinaus sogar ein Auslaufen jener Werkstattstrukturen.³⁸

Kritik an den WfbM aus inklusiven Künstler:innengruppen haben wir innerhalb unserer Recherche auffällig wenig

36 Vgl. Europäisches Parlament: ‚Bericht über die Umsetzung der Richtlinie 2000/78/EG des Rates zur Festlegung eines allgemeinen Rahmens für die Verwirklichung der Gleichbehandlung in Beschäftigung und Beruf unter Berücksichtigung der VN-BRK, 2020/2086(INI)‘. 2020. https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/A-9-2021-0014_DE.html.

37 Vgl. Lukas Krämer: Petition ‚#StelltUnsEin – Ich fordere den Mindestlohn für Menschen in Behindertenwerkstätten!‘. <https://www.change.org/p/olafscholz-stelltunsein-ich-fordere-den-mindestlohn-für-menschen-in-behindertenwerkstätten>.

38 Vgl. Katrin Langensiepen: ‚Überwindung des Werkstattsystems‘. 12.04.2021. <https://www.katrin-langensiepen.eu/de/article/157.Überwindung-des-werkstattsystems.html>.

gefunden. Vielmehr bemühen sich manche jener inklusiven Kunstprojekte, sich als weitestgehend künstlerisch unabhängig von jenem Werkstattssystem darzustellen.

Doch jetzt einmal ehrlich: Reproduzieren jene Werkstätten wirklich strukturellen Ableismus? Und wenn ja, reproduzieren diesen dann nicht auch die Kooperationen jener künstlerisch-kreativen Inklusionsprojekte?

Fern eines gesellschaftlich umfänglichen notwendigen Diskurses hinsichtlich dieser Fragen scheint die tatsächliche interne Struktur und Organisation jener inklusiven Kunstprojekte problematisch. Dies wird zum Beispiel bezogen auf die gegenwärtige inklusive Theaterlandschaft deutlich. Oftmals suggerieren diese nach außen eine behinderungs-sensible und kollektive künstlerische Zusammenarbeit von Personen mit und ohne Behinderung. Allerdings werden bisher die meisten dieser Theatergruppen maßgeblich unter einer nicht-behinderten Dramaturgie, Regie und Produktion geleitet. Selten liegt die tatsächliche Entscheidungsmacht bei den behinderten Kulturakteur:innen.

Zudem führt die Anbindung jener Kunstprojekte an die WfbM, in denen behinderte Menschen gemäß Sozialgesetzbuch (SGB IX) einen Anspruch auf entsprechende Sozialleistungen haben, dazu, dass sie anders als ihre nicht-behinderten Kolleg:innen keinen Anspruch auf Aufwandsentschädigungen, Gagen oder ein Künstler:innenhonorar für ihre künstlerische Arbeit haben.

Disability Mainstreaming und die gegenwärtige Vielfalt von Kunst und Behinderung

Trotz allem geschichtlich tradierten Ableismus lässt sich fünfzehn Jahre nach Verabschiedung der UN-Behindertenrechtskonvention (UN-BRK) auch innerhalb des deutschsprachigen Kunst- und Kultursektors ein gewisses ‚Disability Mainstreaming‘ feststellen. Auffällig ist hierbei jedoch, dass dieses aktuell scheinbar eine Dichotomie, eine Zweiteilung bezogen auf die gesellschaftliche Wahrnehmung von Kunst und Behinderung fördert.

Zum einen gelten beispielsweise die Autorin Ninia LaGrande, der Sänger Thomas Quasthoff oder die SchauspielerIn Jana Zöll für manche (nicht-behinderte Beobachter:innen) als ‚arrivierte Vollprofis‘ (mit Behinderung).³⁹ Trotz eines nicht barrierefreien (Kunst-)Studiums und sicherlich mehrerer Diskriminierungserfahrungen haben sie es geschafft, sich ein Publikum zu erarbeiten, und können von ihrer künstlerischen Arbeit ihr Leben finanzieren.

Zum anderen werden im Diskurs um Kunst und Behinderung zunehmend auch Künstler:innen mit kognitiven Beeinträchtigungen genannt. Finanziert von den sogenannten ‚Behindertenhilfen‘, in unmittelbarer Nähe zu den WfbM, wird diese ‚Werkstattkunst‘ oftmals zwar noch als Soziokultur abgetan. Beide diese Positionen fungieren jedoch als Referenzrahmen für die aktuelle gesellschaftliche Rezeption von Kunst und Behinderung.

39 Vgl. Johannes Jakob Koch: ‚Autonome Akteure‘. In: Olaf Zimmermann, Theo Geißler (Hg.): *Inklusion in Kultur und Medien*. Beilage zu *Politik & Kultur*, ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg, 2018. S. 12.

Doch der Ansatz des Disability Mainstreamings ist nicht ganz unproblematisch: Denn was ist mit den (freien) Künstler:innen mit Behinderung, die zwischen beiden Polen arbeiten? Diese bilden doch die Mehrheit im Kontext von Kunst und Behinderung. Ihnen wird aufgrund des immer noch verbreiteten akademischen Ableismus oder aufgrund beispielsweise weniger sichtbarer oder unsichtbarer Behinderungen die Teilhabe am Kulturbetrieb erschwert.

Darüber hinaus besteht bei jenem Mainstreaming die Gefahr der Vereinfachung hinsichtlich der Wahrnehmung sowie Darstellung von Behinderung, sodass Behinderung weniger als soziales Konstrukt, sondern doch wieder als eine vereinzelt vorliegende Beeinträchtigung rezipiert wird. Durch Disability Mainstreaming im Kunst- und Kultursektor verliert Kunst und Behinderung viele Facetten ihrer Vielfalt.

So verwundert es fast nicht, dass der Bereich Kunst und Behinderung gegenwärtig bisher mehrheitlich weiß und heterosexuell geprägt ist. Intersektionale Künstler:innenpositionen sind in ihm stark unterrepräsentiert.

Deshalb soll an dieser Stelle explizit auf das Schweizer Queer-Crip-Theaterprojekt Ciptonite aufmerksam gemacht werden. Zu einer Art Drag-Late-Night-Show laden sich die Performance-Künstler:innen Edwin Ramirez und Nina Mühlemann regelmäßig behinderte Künstler:innen ein. In einem performativen Format zwischen Satire und eigenen Erfahrungen sprechen sie mit diesen beispielsweise über Superkräfte, Zugänglichkeit, gegenseitige Abhängigkeit oder über die Affinität für langsame Tiere.

Disability Culture / Disability Arts

Gleichwohl lässt sich bereits seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Verhandlung von Kunst und Behinderung ausgehend von den Disability Studies unter dem Terminus ‚Disability Culture‘ feststellen.⁴⁰ Unter diesem Begriff wird grundsätzlich der Ansicht gefolgt, dass durch die kontinuierlich individualistische pathologisierende Wahrnehmung sowie Darstellung von ‚Behinderung‘ seitens der Mehrheitsgesellschaft Personen mit Behinderung letztlich in eine ‚Gruppenidentität‘ abweichender Körperlichkeit und kognitiver Beeinträchtigungen gezwängt werden. Demnach teilen diese eine gemeinsame Geschichte der Unterdrückung als marginalisierte Identitäten, die sich als eine gemeinsame Kultur der Resilienz, als eine Disability Culture bezeichnen lässt.⁴¹ Aus ihren (Diskriminierungs-) Erfahrungen schaffen Menschen mit Behinderung beinahe unweigerlich ‚Disability Arts‘. Die Kunst greift so Themen der Behindertenpolitik auf, also Fragen nach Selbstbestimmung, Repräsentation, Care und Macht.⁴² Die Disability Arts zielen demnach auf einen (sozialen) Wandel oder fungieren als kreativer ‚Türöffner‘ für Menschen mit Behinderung, die noch immer kulturell unterrepräsentiert sind.

40 Vgl. Colin Barnes: ‚Effecting Change; Disability, Culture and Art?‘. Finding the Spotlight Conference, Liverpool Institute for the Performing Arts. Mai 2003. <https://disability-studies.leeds.ac.uk/wp-content/uploads/sites/40/library/Barnes-Effecting-Change.pdf>.

41 Vgl. ebd.

42 Vgl. Allan Sutherland: ‚The Other Tradition: From Personal Politics to Disability Arts‘. Lancaster Disability Studies Conference. 19.09.2006. <https://disability-studies.leeds.ac.uk/wp-content/uploads/sites/40/library/Sutherland-The-Other-Tradition.pdf>.

Von jeher *messy and unstructured*⁴³, lassen sich in Hinblick auf Kunst und Behinderung mittlerweile unterschiedliche begriffliche Zuschreibungen verorten. So beschränken manche Kulturakteur:innen die Disability Arts beispielsweise ausschließlich auf künstlerische Arbeiten, die hauptsächlich von Künstler:innen mit Behinderung und für Rezipient:innen von Kunst und Behinderung bestimmt sind. Andere verstehen hierunter auch Werke, die in Kunstprojekten geschaffen werden, die speziell für das Feld Kunst und Behinderung initiiert, allerdings von Personen ohne Behinderung geführt werden. Wieder andere fassen unter ihm auch die Kunst nicht-behinderter Künstler:innen, die Behinderung in ihrer Arbeit thematisieren.⁴⁴ Im Vergleich zu Großbritannien sind Begriffe wie Disability Culture oder Disability Arts im deutschen Kunst- und Kultursektor allerdings bisher wenig verbreitet. Fraglos könnte das Labeling Disability Arts die Sichtbarkeit einer Kunst mit Behinderung, das (Self-)Empowerment, die Selbstidentifikation oder die solidarische Organisation von Künstler:innen und Kulturakteur:innen mit Behinderung gegen ableistische Strukturen im deutschen Kultursektor fördern.⁴⁵ Vielleicht könnten mit diesem Künstler:innen mit Behinderung ihre Kunst und Kultur sogar selbst bestimmen.

Von der Anerkennung einer selbstbestimmten Kunst mit Behinderung seitens Menschen mit und ohne Behinderung, wie sie die UN-BRK fordert, kann in Deutschland bisher

43 Ebd.

44 Vgl. Kate Brehme: ‚Disability Arts: Ein Überblick‘. 19.06.2020. <https://diversity-arts-culture.berlin/magazin/disability-arts-ein-ueberblick>.

45 Vgl. ebd.

jedoch nicht gesprochen werden. Viel zu groß sind die begrifflichen Uneinigkeiten und die Perspektiven auf Kunst und Behinderung innerhalb der Debatte hinsichtlich eines potenziell vereinenden Labels.

Im deutschsprachigen Raum stehen bisher die meisten behinderten Künstler:innen einem expliziten Labeling ihrer Kunst ambivalent gegenüber. Viele haben die Befürchtung, dass ihre Arbeit hierdurch letzten Endes nur auf ihre Beeinträchtigung reduziert wird.

Für viele Künstler:innen mit Behinderung bedeutet ein Label demnach eher ein weiteres ableistisches Stigma, eine kulturelle Zurschaustellung von Behinderung als konsumierbare Faszination.

Menschen mit Behinderung darstellen und ausstellen

Im folgenden Abschnitt werden wir bei der Besprechung von Kunstwerken auch Begriffe zur Bezeichnung von Menschen mit Behinderung benutzen, die aus heutiger Sicht problematisch sind. Sie können als verletzend empfunden werden, wir verwenden sie bewusst dennoch, da sie sich immer noch so in den Datenbanken und Katalogen von Museen und in der kunstwissenschaftlichen Literatur finden.

Ein Beispiel für eine solche problematische Bezeichnung ist der Titel eines Gemäldes von Diego Velázquez, ‚Zwerg, auf dem Boden sitzend‘ (um 1645), das vermutlich Don Sebastián de Morra zeigt, der am Hofe des spanischen Königs Philipp IV. lebte. Bei Besprechungen zu diesem und anderen Bildern von Velázquez findet man neben ‚Zwerg‘ auch die Begriffe ‚Hofzwerg‘ oder ‚Hofnarr‘. Bei letzterem ließe sich argumentieren, dass es eine Berufsbezeichnung

meint, analog zu ‚Hofmaler‘, aber bei der ersten und zweiten Bezeichnung sollte dringend darüber nachgedacht werden, solche Begriffe nicht mehr in der Betitelung von Kunstwerken zu verwenden – zumal der Titel auch nicht von Velázquez selbst stammt, sondern nachträglich von Sammler:innen oder Museumsmitarbeiter:innen vergeben wurde. Er lässt sich also auch nicht mit dem Hinweis auf ein authentisches historisches Zitat oder Ähnliches rechtfertigen.

Im Gegensatz zu vielen anderen bildlichen Darstellungen von Menschen mit Behinderung ist Don Sebastián de Morra namentlich bekannt. Diese Tatsache, die Maße des Bildes sowie die elegante Kleidung, die er trägt, lassen darauf schließen, dass er am Hof Philipps IV. eine wichtige Stellung innehatte.

Andere kleinwüchsige ‚Entertainer:innen‘ an europäischen Höfen wurden zum Beispiel von Jacques Callot dargestellt, unter anderem in der aus 20 Blatt bestehenden Druckgrafikserie ‚Varie figure gobbi‘, die zwischen 1616 und 1621 entstand. Auf der Webseite der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden werden sie einzeln unter scheinbar neutral beschreibenden Titeln aufgeführt: ‚Der Zwerg mit den Krücken‘, ‚Der Zwerg mit der Mandoline‘, ‚Der trinkende Zwerg von vorn‘ und so weiter.

Im Beschreibungstext der einzelnen Blätter wird auch ein Katalog aus dem Jahr 1992 zitiert. Dort ist schon von ‚Kleinwüchsigen‘ die Rede.⁴⁶ Die Titel wurden aber noch nicht geändert.

46 Vgl. SKD Online Collection: ‚Der Zwerg mit den Krücken, Blatt 4 aus: Varie figure gobbi‘. <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/879192>.

Jacques Callot war wie andere Bildende Künstler:innen auch scheinbar fasziniert von Körpern, die nicht der etablierten Norm oder dem Schönheitsideal entsprachen. Bei vielen dargestellten Menschen mit Behinderung sind die Namen nicht bekannt beziehungsweise nicht überliefert oder sie treten gar nicht als Individuen auf, sondern als Typen (oder Stereotypen). Sie heißen in den Sammlungen in Museen einfach ‚Der Blinde‘ oder ‚Die Irre‘ und stehen somit stellvertretend für eine mehr oder weniger genau benennbare Gruppe.



Jacques Callot: ‚Die Bettlerin mit den Krücken‘. Aus der Folge ‚Les Gueux‘. Um 1622–1623. Radierung. 14,5 × 9,3 cm. Courtesy Kupferstich-Kabinett, Dresden. Inv.-Nr. A 58999. © Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Foto: Andreas Diesend

Callot hat zwischen 1622 und 1623 eine weitere Serie bestehend aus 25 Drucken hergestellt. In der Folge mit dem Titel ‚Les Gueux‘ (die Bettler) wird Behinderung quasi mit Bettler:innentum gleichgesetzt.

Auf der Webseite der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden erklärt der Text:

*Groß und isoliert sind die gebrechlichen und leidenden Menschen in den Vordergrund gerückt, der Hintergrund wurde (mit zwei Ausnahmen) nicht gestaltet. Die Welt des schönen Scheins von Hof und Theater wird verdrängt durch die Welt der Straße: Musikanten, Pilger, Krüppel, Hungernde, Mütter mit Kindern, Bettler.*⁴⁷

Scheinbar selbstverständlich wird davon ausgegangen, dass die gezeigten Personen leiden. Ob das so ist, wissen wir nicht, da weder bekannt ist, wer sie sind, noch Aussagen von ihnen vorliegen. Hier muss man sich daher die Frage stellen, ob es überhaupt die Aufgabe des beschreibenden Objekttextes ist, über die Gefühle der dargestellten Personen zu spekulieren.⁴⁸ Vielleicht sagt diese Interpretation auch mehr über die Ängste der nicht-behinderten Menschen aus als über das Innenleben der dargestellten Personen. Der Text verrät auch nichts darüber, ob Callot die Menschen auf der Straße um Erlaubnis gebeten hat, sie

47 SKD Online Collection: ‚Die Bettlerin mit den Krücken, aus der Folge ‚Les Gueux‘. <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/879158>.

48 Bis heute gibt es leider immer noch ähnliche Formulierungen, wenn es zum Beispiel beim Bericht über eine Performance heißt, eine Künstlerin ‚leide unter Multipler Sklerose‘. Ob sie darunter leidet, muss sie selbst beurteilen, und in den meisten Fällen ist das für die Berichterstattung nicht relevant. Neutraler wäre: ‚Sie hat Multiple Sklerose.‘

abbilden zu dürfen. Im 17. Jahrhundert war dies vermutlich keine gängige Praxis, aber heute wäre so ein Vorgehen problematisch.

Das eigentliche Problem ist nicht, dass Callot die Personen abbildet, sondern dass es aus der Zeit keine vergleichbare Selbstdarstellung von behinderten Menschen gibt. Sie tauchen nur als Objekte im Bild auf, nicht aber als Subjekte eines Selbstporträts. So wie – wenn überhaupt – *über* sie geschrieben wird und Texte *von* Menschen mit Behinderung in vielen Jahrhunderten Mangelware sind.

An den Druckgrafiken von Callot lässt sich exemplarisch nachvollziehen, wie ein ganz bestimmtes Bild von Behinderung ins kollektive Bildgedächtnis eingegangen ist. Durch mehrere Jahrhunderte und quer durch Europa wandern verschiedene Motive seiner Figuren. Eine Figur aus der Serie ‚Les Gueux‘ taucht im Jahr 1750 am Hofe von Herzog Carl Eugen von Württemberg wieder auf und zwar in Form einer Dekorationsfigur auf einem Schlitten.

Auf der Webseite des Landesmuseums Württemberg heißt es dazu:

*Dass der Mann verarmt ist, machen die derangiert wirkende Kleidung und das zottige Haupt- und Barthaar des Mannes deutlich. Sein leerer Blick lässt erahnen, dass er erblindet ist. Als Vorbild für die Figur des Bettlers diente dem Bildhauer der Drehleiermann aus der 1622/23 entstandenen Bettlerfolge von Jacques Callot.*⁴⁹

49 Sammlung Online Landesmuseum Württemberg: ‚Prunkschlitten „Bettler“ des Herzogs Carl Eugen von Württemberg‘. https://www.landese-museum-stuttgart.de/sammlung/sammlung-online/dk-details/?dk_object_id=1461.

Weniger psychologisierend als der Text der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden wird hier beschrieben, wie der Mann aussieht. Es wird danach auch erklärt, dass die Drehleier ein Instrument ist, das zu der Zeit häufig von Bettler:innen gespielt wurde, und so lässt sich nachvollziehen, warum der blinde Mann als Bettler gedeutet wird.

Solche Kontinuitäten in der europäischen Kunstgeschichte sind gar nicht leicht systematisch zu recherchieren, da viele Sammlungen sich nicht gezielt nach dem Thema oder dem Schlagwort ‚Behinderung‘ durchsuchen lassen. So muss dann umständlich nach den Worten gesucht werden, die im Titel vorkommen könnten. Und so führt kein Weg daran vorbei, auch verletzend, unzeitgemäße Bezeichnungen für behinderte und chronisch kranke Menschen in das Suchfeld einzugeben.

Eine positive Ausnahme ist die Webseite der Tate Gallery. Dort findet sich unter den Werken eine umfangreiche strukturierte Linkliste mit Schlagworten, die auf das Werk zutreffen. Beim Gemälde ‚The Blind Fiddler‘ (1806) von Sir David Wilkie gibt es neben zahlreichen weiteren Schlagworten auch die Kategorie ‚diseases and conditions‘ und die Unterkategorie ‚blindness / cataract / myopia‘.⁵⁰ Solche und andere Kategorien sind unerlässlich, um eine zusammenhängende Kunst- und Kulturgeschichte mit Behinderung zu schreiben.

50 Vgl. Tate Gallery: ‚The Blind Fiddler‘. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wilkie-the-blind-fiddler-n00099>.

EXPLORE

interiors (4,628)	fine arts and music (3,769)	woman (9,059)
domestic (1,812)	instrument, violin (67)	children (3,393)
living room (298)	food and drink (974)	baby (525)
leisure and pastimes (7,771)	vegetable - non-specific (65)	child (1,323)
music and entertainment (2,270)	tools and machinery (1,293)	diseases and conditions (1,490)
music (918)	spinning wheel (10)	blindness / cataract / myopia (36)
recreational activities (2,349)	vessels and containers (2,152)	groups (5,106)
playing (207)	basket (405)	group (4,247)
nature (45,225)	box (87)	society (34,930)
animals: mammals (4,079)	people (35,142)	family (4,156)
dog - non-specific (1,043)	actions: processes and functions (2,147)	family (1,082)
objects (23,363)	listening (82)	work and occupations (14,199)
agriculture, gardening & fishing (953)	adults (2,742)	arts and entertainment (6,594)
watering can (29)	man (10,483)	musician (790)

Screenshot der Webseite der Tate Gallery

Im Vergleich zur Tate Gallery ist die Webseite des Museums der bildenden Künste in Leipzig eher karg und eine Recherche führt nicht sehr weit. Eine Druckgrafik von John Burnet, ‚Der blinde Geigenspieler‘ (1811), die auf dem Gemälde von Wilkie basiert, lässt sich durch das Wort ‚blind‘ finden, weil es im Titel enthalten ist. Eine Verlinkung zu anderen Werken oder eine Beschreibung gibt es hier nicht.⁵¹ Wenn der Titel das entsprechende Wort nicht enthält, ist das Werk für die ‚behinderte Kunstgeschichte‘ unsichtbar.

Die Frage nach der Sichtbarkeit beziehungsweise Auffindbarkeit stellt sich aber auch, wenn es darum geht, Künstler:innen mit Behinderung in Sammlungen und Katalogen zu recherchieren. Hier ist die praktische Frage, wie die Sichtbarkeit gewährleistet werden kann, ohne Künstler:innen zu stigmatisieren oder ungewollt zu kategorisieren.

51 Vgl. MdbK Sammlung Online: ‚Der blinde Geigenspieler‘. <https://sammlung.mdbk.de/detail/collection/21fd9f49-357d-420e-9995-cde04f2f6558>.

Klar scheint aber, dass es für die Bedeutung mancher Kunstwerke wichtig ist, zu wissen, ob die:der Produzent:in eine Behinderung hat oder ob sie:er als Nicht-Betroffene:r über Menschen mit Behinderung arbeitet.

Dass der Puppenbauer Heinrich Pommer während des Zweiten Weltkrieges durch einen Bombenangriff eine Hörschädigung bekam und im Jahr 1967 einen Handgelenkbruch hatte, der seine Arbeitsweise veränderte,⁵² kann eine wichtige Information sein, wenn man sich mit Pommers Holzpuppen beschäftigt, die auch immer wieder sogenannte ‚Invalide‘ darstellen, wie einen Leierkastenmann. Dieser Aspekt seiner Biografie ist ebenso relevant wie beispielsweise die Verbindung zum Erzgebirge, um Pommers Interesse an bestimmten Themen und Motiven zu verstehen. In der Online-Sammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden fehlt diese Information,⁵³ und eine entsprechende Kategorie ist in Museumskatalogen vermutlich generell nicht vorgesehen. Die Behinderung von Heinrich Pommer ist unsichtbar, nicht weil ein:e konkrete:r Museumsmitarbeiter:in die Information verschweigt, sondern weil es strukturell dafür gar kein Eingabefeld im Katalog gibt.

52 Vgl. Horst Rößler: ‚Heinrich Pommer, der „Mannelmacher“ aus Stollberg‘. https://www.stollberg-erzgebirge.de/inhalte/stollberg/_inhalt/rathaus/geschichte/stollberger_koepfe/pommerheinrich.pdf.

53 Vgl. SKD Online Collection: ‚Leierkastenmann, Invalide‘. <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/699019>.

Schluss

Der vorangegangene Exkurs unterstreicht, dass behinderte Menschen über die Epochen hinweg seitens der mehrheitlich nicht-behinderten Gesellschaft als ein medizinisches und soziales Problem behandelt wurden. Für die meisten Nicht-Behinderten galt und gilt es immer noch, den vermeintlich defizitären Beeinträchtigungen von behinderten Menschen vorrangig mit medizinischen und rehabilitativen Maßnahmen entgegenzuwirken, um sie ‚so gut es geht‘ in die Wertschöpfungskette einzugliedern.

Diese zutiefst ableistische Haltung hat unmittelbar Einfluss auf die Teilhabe von behinderten Künstler:innen und die Sichtbarkeit von Kunst und Behinderung innerhalb des Kunstbetriebs. In diesem wird die Kunst von behinderten Personen seit Beginn des 20. Jahrhunderts hauptsächlich von nicht-behinderten Akteur:innen bewertet, bestimmt, angeeignet und ausgestellt.

Auch die 1960 geschaffenen Werkstätten für Menschen mit Behinderung und die mit ihnen kooperierenden inklusiven Kulturprojekte können sich bis heute nicht von einem gewissen paternalistischen Gestus in Bezug auf Kunst und Behinderung lösen. Fünfzehn Jahre nach Verabschiedung der UN-Behindertenrechtskonvention werden die Werkstätten und die inklusiven Kunstprojekte maßgeblich von der mehrheitlich nicht-behinderten Gesellschaft, neben vereinzelt professionalisierten behinderten Künstler:innen, mit Kunst und Behinderung assoziiert.

Davon abgesehen bedienen die professionellen behinderten Einzelkünstler:innen unweigerlich das ‚beliebteste‘ Motiv von behinderten Künstler:innen als leistungsfähigen behinderten Personen, die tragisches Schicksal überwunden und ihr Leben innerhalb einer ableistischen Welt

gemeistert haben. Und darin drückt sich das individuelle Modell von Behinderung aus.

Um eine inklusive Kulturpolitik im Sinne der UN-BRK zu gestalten, müssten grundlegende Fragen diskutiert werden: Wer entscheidet, in welchen Rahmen, in welchen Grenzbereichen, wie ‚Kunst mit Behinderung‘ produziert, präsentiert und finanziert wird? Und wer nicht? Sind die Rollen und Machtverhältnisse sinnvoll und zeitgemäß verteilt? Ermöglichen sie kreative Selbstbestimmung und Arbeit oder festigen sie jahrhundertealte Strukturen und Abhängigkeiten? Diese Fragen gilt es unserer Meinung nach hinsichtlich der Kunst von behinderten Menschen zu stellen. Für Veränderungen müssen alte tradierte ableistische Muster in Bezug auf Kunst und Behinderung aufgebrochen werden.

Hierfür bestünde die Möglichkeit der Initiierung einer ‚Disability Art History‘, die anhand einer kulturwissenschaftlichen Perspektive die strukturellen Dynamiken, Hierarchien und Entwicklungsfelder erforscht. Dieses bedingt zum einen die umfängliche Thematisierung vom Ableismus innerhalb der Gesellschaft, auch im Kunst- und Kulturbereich. Bis heute wird in diesem der Ableismus-Begriff auffällig wenig von den mehrheitlich nicht-behinderten Akteur:innen benutzt. Zum anderen würde dadurch das kulturelle Modell von Behinderung weiter etabliert werden.

Biografien

Steven Solbrig, *weiß*, queer, mit Behinderung, wuchs in der ehemaligen DDR auf. Anfang der 2000er Jahre absolvierte Steven eine Ausbildung in einer Behinderteneinrichtung, inklusive Internatsunterbringung. Derzeit fotografiert, lehrt, schreibt und performt Steven unter anderem zur Sichtbarkeit von (Kunst und) Behinderung aus der Perspektive der Disability Studies und dies mit aktivistischer Haltung.

Dirk Sorge arbeitet als Künstler und Kulturvermittler in Sachsen und Berlin. Er studierte Bildende Kunst und Philosophie und beschäftigt sich mit den Themen Normierung, Technisierung und Ableismus. In den letzten Jahren hat er sich kritisch mit dem Konzept der Heilung auseinandergesetzt sowie mit irrationalen Aspekten von digitaler Technologie. Seine Arbeiten umfassen Videos, Installationen, Performances und Computerprogramme. Häufig wird das Publikum direkt involviert und das Konzept der Autor:innenschaft hinterfragt. Dirk Sorge ist Gründungsmitglied von Berlinklusion, einem Netzwerk, das sich für die aktive Teilhabe von Menschen mit Behinderung in Kunst und Kultur einsetzt.

Melanie Mohren und Bernhard Herboldt entwickeln seit über zwanzig Jahren gemeinsam interdisziplinäre Arbeiten im Grenzbereich der Darstellenden Künste: Ihre Raum- und Klang-Installationen, Hörstücke, Performances, Musiktheaterarbeiten, Ausstellungs- und Publikationsprojekte werden international präsentiert und wurden mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet (z. B. mit dem Deutschen Theaterpreis ‚Der Faust‘, 2022). Seit 2012 arbeiten Herboldt/Mohren in unterschiedlichen Formaten und Medien zu Institutionen und ihrer Aktualisierung. Aus dieser künstlerischen Arbeit sind drei Publikationen im Berliner Alexander Verlag hervorgegangen (z. B. ‚Vorgestellte Institutionen / Performing Institutions‘, 2014). Zudem konzipieren, kuratieren und inszenieren Herboldt/Mohren diskursive Formatreihen wie auch Kongresse, sind in unterschiedlichen Jurys aktiv und unterrichten seit über zehn Jahren regelmäßig an Kunsthochschulen und Universitäten im deutschsprachigen Raum und darüber hinaus.

Zur Reihe

„Das Schaudepot“ ist eine Bibliothek der Performances. Zum Stöbern, Ausleihen oder Live-Erleben. „Das Schaudepot“ ist aber auch: Nachbar:innenschaftstreff, TeilBar, Kunstprojekt und Theaterinstitution. Hier wird kontinuierlich an der Erweiterung gängiger Theaterformen, der Verschränkung von digitalen und analogen Räumen, Wechselwirkungen zwischen Praktiken von Institutionen und jenen der Kunst geforscht. Mitten in einem Stuttgarter Wohnviertel, auf den 52 Quadratmetern einer ehemaligen Fliesenlegerwerkstatt. Im Modellformat also, mit Kindern und Erwachsenen gleichermaßen. Beteiligt ist ein Team aus regionalen und internationalen Künstler:innen, Forscher:innen und Aktivist:innen. Gearbeitet wird kollaborativ, mit wechselnden Rollenzuschreibungen und partizipativen Formaten. In der Schriftenreihe „Schaudepot Recherchen“ werden Vortragskripte, Ergebnisse von Tagungen und Werkstätten, ausgerichtet vom ersten Schaudepot für die Darstellenden Künste und herausgegeben von Melanie Mohren und Bernhard Herbordt, veröffentlicht. Gemeinsamer Gegenstand aller Hefte der Reihe ist die Frage nach der künstlerischen Erweiterung von Theatersprachen, der De-Hierarchisierung unterschiedlicher Wahrnehmungs- und Wissensformen. Damit aus dem „Schaudepot“ ein „Schaudepot“ werden kann, das nicht nur geschaut werden kann, sondern mit allen Sinnen und Widersprüchen einen Ort vielfältiger Gegenwart in den Alltag eines Stuttgarter Wohnviertels implementiert.

Herbordt/Mohren (Hg.): Schaudepot. Recherchen #1. „Ableism as usual? Einführung in die Geschichte von Kunst und Behinderung“ von Steven Solbrig & Dirk Sorge. Die Institution, Stuttgart, 2023. ISBN 978-3-949823-00-8

Lektorat: Viola van Beek Gestaltung: Demian Bern

Das Schaudepot wird gefördert durch die Landeshauptstadt Stuttgart.

www.das-schaudepot.org