

# Das **Rezeptions**barometer

---

Viola Luz





Meistens **schweigen** sie,  
**murmeln** in sich hinein  
oder **stöhnen**. Ab und zu  
**furzt** einer laut in die Runde.



\*

\* Klein, Stefan: Bilderflut im Chaos des Wahns. Geistesranke Maler aus dem österreichischen Gugging verkaufen ihre Bilder für 50 000 Mark und mehr, Kritiker vergleichen sie mit Picasso und Miró – der Markterfolg von Psychotikerwerken hat die Debatte um Genie, Kunst und Irrsinn neu entfacht, in: Der Spiegel, Nr. 37, 1997, S. 174-179, S. 175.

..., so berichtet der Spiegel über die Künstler aus Gugging. „Tonki liebt Farbkleckse – und lebt seine Künstlerseele bei den Schlumpfern fröhlich aus.“<sup>1</sup>, weiß der Stern zu berichten. Selbst in Ausstellungskatalogen lassen sich bunte und prächtige Stilblüten finden, wie zum Beispiel: „Helga Keiz will sich künstlerisch ausdrücken.“<sup>2</sup> Wer hätte das im Kontext einer Ausstellung auch anders erwartet.

**S**olche Zitate stoßen uns direkt auf die Frage: Wird in dieser Weise auch über nichtbehinderte Kunstschaffende berichtet? Stellen wir uns vor, in den Zitaten würde über Jonathan Meese, Jackson Pollock oder Gerhard Richter geschrieben. In deren Fall, aber auch bei weniger bekannten Künstlerinnen und Künstlern scheinen solche Formulierungen nicht denkbar. Es gibt sie also offensichtlich: die ‚etwas andere‘ Rezeption und Präsentation von behinderten und nichtbehinderten Kunstschaffenden. Der Begriff ‚Rezeption‘ schließt hierbei umfassend die Wahrnehmung, die Auseinandersetzung und die Reaktionen auf Kunst ein. Mit dem Wort ‚Präsentation‘ sind nicht nur Kunstaussstellungen gemeint, sondern übergreifend sämtliche Formen, mit denen Kunst in der Öffentlichkeit wahrnehmbar wird, sei es durch Veröffentlichungen, Eröffnungsreden und Vorträge oder durch Interviews, Internetauftritte etc. Doch gibt es *die* Rezeption von Kunst, deren Urheberinnen und Urheber als ‚geistig behindert‘ kategorisiert werden? Und wenn ja, was zeichnet sie aus und wie unterscheidet sie sich von der Rezeption gesellschaftlich anerkannter, nichtbehinderter Kunstschaffender? Lassen sich durch die Betrachtung der Rezeption Handlungsoptionen für ein selbstreflexives Agieren in künstlerischen und gesellschaftlichen Bereichen ableiten? Diesen Fragen möchte der vorliegende Beitrag nachgehen.

Die erste Frage nach *der* Kunstrezeption lässt sich bereits mit einem eindeutigen „Jein“ beantworten. „Ja“, wenn damit gemeint ist, dass in verschiedenen Gesellschaftsbereichen bis dato umgehend dann eine besondere Rezeptionsweise entsteht, sobald bekannt ist, dass die Urhebenden als ‚geistig behindert‘ gelten. „Nein“, falls damit *die* Rezeption im Singular verstanden wird. Denn sie gestaltet

sich doch wesentlich vielfältiger, wenn auch oft erstaunlich einheitlich. Ursächlich ist die Subjektkonstruktion der als ‚geistig behindert‘ kategorisierten Künstlerinnen und Künstler, welche die gesamte Rezeption durchzieht: Von der Wahrnehmung der Werke über deren Beurteilung und Lesart bis hin zum Umgang mit den Künstlerinnen und Künstlern und deren Möglichkeiten, künstlerisch zu arbeiten. Und das bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts, als sich zuerst Mediziner aus diagnostischen Zwecken für die Werke von Menschen interessierten, die in privaten oder öffentlichen Pflege-, Heilanstalten und Kliniken lebten.

An dieser Stelle ist ein kleiner Einschub zur Wortwahl angebracht. Leider trägt die von mir bevorzugte, mit einem Nebensatz versehene Formulierung ‚Künstlerinnen und Künstler, die als geistig behindert kategorisiert werden‘, nicht gerade zur besseren Verständlichkeit meines Beitrags bei. Deshalb greife ich doch bisweilen auf die verkürzte, je nach dem Verständnis von Behinderung missverständliche und viel diskutierte Kurzform ‚geistig behinderte Künstlerinnen und Künstler‘ zurück. Sie ist dennoch vor dem Hintergrund des kulturellen Behinderungsmodells, das die umfangreiche, gesellschaftliche Konstruiertheit von Behinderung betont, zu verstehen.<sup>3</sup> Wenn im Beitrag die Rede von ‚Kunstschaffenden mit Assistenzbedarf‘ ist, so verweist die Bezeichnung lediglich auf die Unterstützung, welche die Künstlerinnen und Künstler bei ihrer Arbeit nutzen. Die Formulierung soll keinesfalls eine fehlende künstlerische Handlungsautonomie suggerieren.

Doch nun weiter zur Suche nach Antworten auf die Frage, was die Rezeption auszeichnet und wie sie sich von der nichtbehinderter Kunstschaffender unterscheidet. Bei der Rezeptionsanalyse von Kunst ‚geistig behinderter‘ Kunstschaffender kristallisieren sich spezifische thematische Aspekte heraus. Zuerst beschreibe ich die zu beobachtenden, allgemeinen Tendenzen in der Rezeption, bevor ich über Zuschreibungen und Lesart der Kunstwerke berichte, um anschließend auf die Subjektkonstruktion der Künstlerinnen und Künstler sowie die Debatte über den Kunststatus der Werke einzugehen. Daran schließt eine Betrachtung der bisher dominierenden Rezeptionsmuster an. Der zweite, wesentlich kürzere Teil des Textes versucht anschaulich zu machen, wie die Rezeption der eigenen Kunstgruppe analysiert werden kann und welche Aspekte bei der weiteren

1 | Sonnenberger, Heike: „Die Schlumper“. Pinsel, Farben und Down-Syndrom, in: <http://www.stern.de/unterhaltung/ausstellungen/:Die-Schlumper-Pinsel,-Farben-Down-Syndrom/571166.html> (11.10.2006).  
2 | O.A.: Angaben zu den Künstlerinnen und Künstlern, in: Kat. Ebenbilder. Mensch werden ist eine Kunst. Malerei aus 20 Kunstabteilungen der Werkstätten für Behinderte, Frankfurt am Main, Römerhallen/Leipzig, Handelshof/Gammertingen, Mariaberger Heime u.a., 2000, S. 127-137, S. 129.

3 | Vgl. zur Begrifflichkeit ‚geistige Behinderung‘: Luz, Viola: Wenn Kunst behindert wird. Zur Rezeption von Werken geistig behinderter Künstlerinnen und Künstler in der Bundesrepublik Deutschland, Bielefeld, 2012, S. 45-48.

Positionierung möglicherweise von Nutzen sind. Dabei werden Präsentationsweisen aufgeführt, die sich als besonders erfolgreich erwiesen haben. Abschließend rücken, bezogen auf die allgemeine Rezeption, mögliche Handlungsoptionen in den Blick. Die vorgestellten Ergebnisse basieren auf der umfassenden Rezeptionsanalyse anlässlich meiner Dissertation „Wenn Kunst behindert wird“<sup>4</sup>.

**D**as Rezeptionsbarometer zeigt: Die öffentliche Präsenz von Kunst assistenzbedürftiger Kunstschaffender hat bis heute stark zugenommen. Allgemein lässt sich die Rezeption von Kunstausstellungen in den Medien, die hier als Spiegel und Sprachrohr der gesellschaftlichen Rezeption gesehen werden können, wie folgt beschreiben: Jahrelang gaben die Medien vor allem Informationen zu den einzelnen Einrichtungen der Behindertenhilfe und über sogenannte ‚geistige Behinderung‘ im Allgemeinen weiter. Von Interesse waren ebenso Veranstaltungen und Gesetzesänderungen.<sup>5</sup> Beginnen Kunstgruppen an die Öffentlichkeit zu treten, steht für die Medien deren Konzept im Vordergrund. Über die präsentierten Werke und die Urheberinnen und Urheber wird kaum berichtet. Zuvorderst arbeiten die Journalistinnen und Journalisten demnach ein Informationsdefizit auf und umschiffen die Unsicherheiten, wie der scheinbar ‚neuen‘ Kunst zu begegnen sei. Erst seit den 1980er-Jahren finden im Zuge einer wachsenden gesamtgesellschaftlichen Wahrnehmung von Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ die Kunstschaffenden und ihre Werke vermehrt Beachtung. Mitunter kommen auch die Urheberinnen und Urheber zu Wort und nicht nur ihre Assistenten oder die Vertreterinnen und Vertreter der Ausstellungsinstitutionen. Schon hier geben sich gravierende Unterschiede zu nichtbehinderten Kunstschaffenden zu erkennen, müssen übliche Präsentations- und Rezeptionsmuster des Kunstgeschehens doch erst eingeübt werden.

Die Kunstgruppen treten aufgrund ihrer verschiedenen Konzepte unterschiedlich in der Öffentlichkeit auf. Man könnte nun vermuten, dass die Medien deshalb dementsprechend vielfältig über die Ateliers berichten. Interessanterweise differiert die Rezeption auf einer abstrakteren Ebene jedoch kaum oder nur geringfügig voneinander. Die

gemeinsame Zielsetzung der Kunstgruppen, die Kunstwerke und die Kunstschaffenden ins Kunstgeschehen zu integrieren, verdeckt für die Medien scheinbar die vorhandenen Unterschiede. Journalistinnen und Journalisten greifen in der Regel keine weiterführenden Rezeptionsangebote auf, wie sie zum Beispiel die Ateliers oder Autorinnen und Autoren in Form thematischer oder formaler Anknüpfungspunkte anbieten. Dieses reproduzierende Rezeptionsschema wird auch in Artikeln der Feuilletons oder Kunstzeitschriften nicht grundlegend verlassen. Tendenziell sind hier die Betrachtungen lediglich stärker ästhetisch akzentuiert. Es entsteht somit der Eindruck einer allgemeinen und positiven Befürwortung,<sup>6</sup> die gleichzeitig oberflächlich agiert und keine tiefgehende Reflexion zum Thema und den Werken bietet.

Die in den Disability Studies geäußerte Vermutung, in den Medien würde durch Zuschreibungen eine gesellschaftliche Marginalisierung produziert,<sup>7</sup> lässt sich hier nicht bestätigen. Vielmehr aktualisieren die Medien den gesellschaftlichen Status quo, indem sie eben vornehmlich ‚reproduzieren‘, anstatt Veränderungen anzustoßen.<sup>8</sup> Den bemerkbaren Mangel an (konstruktiver) Kritik und eigenständigen Beiträgen beanstanden in ähnlicher Weise ebenso Autorinnen und Autoren in Bezug auf den ‚Mainstream‘-Kunstbetrieb nichtbehinderter Kunstschaffender.<sup>9</sup> Als Ursache hierfür werden die erschwerte Vermittelbarkeit

4 | Vgl. Luz 2012.

5 | Vgl. auch Badelt, Isolde: Geistig behinderte Menschen in ihren sozialen Bezügen, in: Irblich, Dieter; Stahl, Burkhard (Hg.): Menschen mit geistiger Behinderung. Psychologische Grundlagen, Konzepte und Tätigkeitsfelder, Göttingen, Bern, Toronto u. a. 2003, S. 268-311, S. 286.

6 | Dies deckt sich mit der Beobachtung Rudolf Naumanns, der bei den Printmedien themenübergreifend das Bestreben feststellt, eine verständnisvolle wie positive Vermittlung zu leisten. Vgl. Naumann, Rudolf: Die Darstellung geistig behinderter Menschen in den Printmedien. Konsequenzen für das sozialpädagogische Handeln, Diplomarbeit, Berufsakademie – Staatliche Studienakademie, Villingen-Schwenningen 2001, S. 61-62, 80.

7 | Vgl. Mitchell, David T.; Snyder, Sharon L.: Die Aufmerksamkeit wieder auf den Körper richten. Disability Studies und der Widerstand gegenüber Verkörperung, in: Renggli, Cornelia; Weisser, Jan (Hg.): Disability Studies. Ein Lesebuch, Luzern 2004, S. 77-105, S. 89.

8 | Vgl. hierzu auch Badelt 2003, S. 287; Naumann 2001, S. 62, 68; Schönwiese, Volker: Das gesellschaftliche Bild behinderter Menschen, in: Hermes, Gisela; Rohrmann, Eckhard (Hg.): „Nicht über uns – ohne uns!“: Disability Studies als neuer Ansatz emanzipatorischer und interdisziplinärer Forschung über Behinderung, Neu-Ulm 2006, S. 159-171, S. 169.

9 | Vgl. Boll, Dirk: Der Kampf um die Kunst. Handel und Auktionen positionieren sich am Kunstmarkt, [http://www.opus.bsz-bw.de/ph/b/volltexte/2006/2601/pdf/Boll\\_Diss.pdf](http://www.opus.bsz-bw.de/ph/b/volltexte/2006/2601/pdf/Boll_Diss.pdf) (3.12.2008)/urn:nbn:de:bsz:93-opus-26017 (Dissertation, Pädagogische Hochschule, Ludwigsburg 2004), S. 71; Saehrendt, Christian; Kittl, Steen T.: Das kann ich auch! Gebrauchsanweisung für Moderne Kunst, Köln 2007, S. 97, 194; Wagner, Thomas: Verlorener Überblick – Überlegungen zur gegenwärtigen Rolle der Kunstkritik, in: Belting, Hans; Gohr, Siegfried (Hg.): Die Frage nach dem Kunstwerk unter den heutigen Bildern, Stuttgart 1996, S. 177-191, S. 178-179.

zeitgenössischer Kunst, die Abhängigkeiten der Kritikerinnen und Kritiker vom Kunstbetrieb und die momentane Bewertungshoheit des Kunstmarktes gesehen.<sup>10</sup> Auch Bedenken, den Künstlerinnen und Künstlern zu schaden, werden angeführt. In Punkto dieser medialen und kunstkritischen Probleme gleicht sich die Rezeption von Kunstschaffenden mit und ohne Behinderung. Wahrnehmbar ist hingegen insgesamt, dass soziale und politisch intendierte Rücksichtnahmen ein solches Verhalten verstärken, wenn es sich um Kunstschaffende handelt, die als ‚geistig behindert‘ gelten.

**D**ie Rezeption weicht aber auch in einigen Punkten von der Präsentation ab, selbst wenn die Kunstschaffenden und Werkstätten deutlich andere Akzente setzen. Als ein solcher Bruch gibt sich die Gleichsetzung von Künstlerinnen und Künstlern mit ‚geistiger Behinderung‘ und ‚psychischer Störung‘ zu erkennen. Beispielsweise heißt es in GEO Wissen über die Schlumper: „Der Trost der Kunst für psychisch Kranke: sprachlos eine Sprache finden“<sup>11</sup>. Ebenso wird der plakative Mythos von Genie und Wahnsinn nicht selten bemüht, um das Interesse der Öffentlichkeit zu wecken. Bei dieser Art Gleichsetzung erfolgt gegebenenfalls eine Übertragung benachteiligender Rezeptionsmuster oder die Rezeption wird tiefgreifend durch psychiatrische Fragestellungen dominiert, wie dies in der Vergangenheit häufig der Fall war.

Der Gleichsetzung der Werke von Kunstschaffenden mit ‚geistiger Behinderung‘ und Kindern war vor allem bis in die 1980er-Jahre zu begegnen. Weiterhin dominieren in manchen Berichten therapeutische und soziale Aspekte. Hiermit sollen oftmals die künstlerische Tätigkeit und die daraus entstandenen Werke angesichts einer defizitorientierten Subjektkonstruktion erklärt werden, mit der sich Kunstschaffende mit Assistenzbedarf konfrontiert sehen. Besonderes Interesse, unter anderem wissenschaftlich begründet, bringen Autorinnen und Autoren dabei zum Beispiel den Lebensumständen der Kunstschaffenden und deren persönlicher, auch psychischer Entwicklung entgegen. Die Werke und deren Inhalt erscheinen in solchen Beiträ-

gen manchmal als nebensächliches Beiwerk. Sie gehen nicht selten in persönlichen, wenn nicht gar intimen Beschreibungen unter, die die Privatsphäre der Urheberinnen und Urheber mitunter missachten. Ein eindrückliches Beispiel stellt in dieser Hinsicht das Zitat zu Beginn des Beitrags dar. Die Werkinhalte werden eventuell unter einem therapeutischen und sozialen Fokus außerdem nicht wahrgenommen oder uminterpretiert. Somit besteht die Gefahr, die individuelle, kulturelle Leistung der Kunstschaffenden aus dem Blick zu verlieren, genauso wie die Tatsache, dass sie mit ihren Werken einen zeitgenössischen Beitrag zum Kunstgeschehen leisten. All diese Punkte erweisen sich für die Rezeption als problematisch. Insgesamt gelingt es einer solchen Rezeptionsweise nicht, die Kunstwerke und ihre Urhebenden von ihrer gesellschaftlichen Kategorisierung und den dahinterstehenden Dominanzstrukturen zu lösen.

Zwar kann man den Eindruck gewinnen, dass eine Rezeption von Kunstausstellungen ‚geistig behinderter‘ Künstlerinnen und Künstler in der Regel erfolgt. Dass dies aber keine Selbstverständlichkeit ist, zeigt sich vor allem dann, wenn zeitgleich Präsentationen nichtbehinderter Kunstschaffender stattfinden. Während die Werke nichtbehinderter Urheberinnen und Urheber im Kunstkontext verortet werden, verharrt die Rezeption in solchen Situationen bisweilen bei behinderten Kunstschaffenden im sozialen Bereich. Oftmals gelingt es Veranstaltungen nicht, über einen bestimmten Rezipierendenkreis hinaus Interesse zu wecken, der nicht bereits Bezüge zur Behindertenassistenz besitzt. In solchen Zusammenhängen fallen dann bei den Veranstaltenden schon einmal die Worte wie „Heimspiel“ oder „Ghetto“, die auf die bestehende Marginalisierungen oder Ignoranz hinweisen.

**N**ach dem Überblick über die allgemeine Rezeption sei nun der Blick darauf gerichtet, wie sich die formale und inhaltliche Rezeption der Werke von Kunstschaffenden mit Assistenzbedarf gestaltet. Die vorherrschende Vorstellung geht bis heute von ausdrucks- und farbintensiven Werken aus, zumeist flächiger Malerei oder Zeichnung. Vielen Künstlerinnen und Künstlern gelingt es aber bereits aktuell, diese eingeschränkten Erwartungen zu untergraben. An den bisherigen Vorstellungen sind allerdings die Präsentation und die Kunstpraxis in den Ateliers nicht unbeteiligt. So sind in Ausstellungen und Publikationen vor allem die ‚klassischen‘ Kunstgattungen präsent, während Fotografie, Installation oder Computerarbeiten noch

10 | Vgl. Blomberg, Katja: *Wie Kunstwerte entstehen*, 3., aktualisierte und veränderte Neuauflage Hamburg 2008, S. 176-180; Heidenreich, Stefan: *Was verspricht die Kunst?*, aktualisierte und ergänzte Taschenbuchausgabe Berlin 2009, S. 251; Rauterberg, Hanno: *Und das ist Kunst?! Eine Qualitätsprüfung*, Frankfurt am Main 2007, S. 73; Saehrendt und Kittl 2007, S. 97-99; Wagner 1996, S. 179.

11 | Oehler, Regina: *Wenn das Ich zerbricht*, in: GEO Wissen, Nr. 1, 1987, S. 90-96, S. 94-95.

eher ein Nischendasein fristen. Die Auswahl der angebotenen Kunstgattungen und Materialien in den Ateliers richtet sich zuweilen stark nach den dortigen Rahmenbedingungen: Der Personalschlüssel vermag das Angebotsspektrum enorm zu beeinflussen, die zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten die Größe der Kunstwerke, das vorhandene Budget die Qualität des Materials etc. Hier ist insgesamt jedoch Einiges im Wandel, weshalb es offen und spannend bleibt, welche Form die Kunstschaffenden ihren Werken in Zukunft geben werden.

Inhaltlich kristallisieren sich vor allem zwei Lesarten heraus, die in Bezug auf Kunst ‚geistig behinderter‘ Künstlerinnen und Künstler favorisiert werden: Zum einen das Verständnis, dass die Werke in hohem Maße eine individuelle Weltsicht zum Ausdruck bringen und somit eine Sicht ins Innere ‚Anderer‘ gewähren. Dabei spiegeln die Werke für manche Rezipierende vor allem die subjektbezogene Lebensrealität, Alltagserfahrungen und die Gefühle der Urhebenden. Zum anderen erfüllen sie die zentrale Funktion der Kommunikation. Der Wunsch nach nonverbalem Austausch gilt unter diesem Blickwinkel als maßgebliche Motivation für eine künstlerische Tätigkeit. Tatsächlich ist für die Urheberinnen und Urheber Kunst eines der wenigen Medien, das ihnen ‚Ansehen‘ und ‚Gehör‘ verschaffen. Der künstlerischen Tätigkeit wird somit – nicht zu Unrecht – eine hohe soziale und politische Bedeutung zugeschrieben.

Bei den weiteren, allgemeinen Charakterisierungen sind drei Aspekte augenfällig, die immer und immer wieder fallen: ‚Authentizität‘, ‚Originalität‘ und ‚Ursprünglichkeit‘. In der historischen Betrachtung wird ersichtlich, welche enorme Bedeutung diese Aspekte für die künstlerische Avantgarde Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts sowohl in Bezug auf ihre eigene Selbstdarstellung als auch die Präsentation ihrer Werke erlangte. Einige Künstler und Künstlerinnen der Moderne übertrugen die Eigenschaften, die seinerzeit für nicht anerkannte Urhebergruppen vorgesehen waren, auf ihre Werke. Sie verwiesen damit auf die hohe Qualität ihrer somit originellen, unmittelbaren und innovativen Kunst. Diese Strategie hatte sich als äußerst erfolgreich etabliert. Seit Ende der 1940er-Jahre konstruierte Jean Dubuffet die Kunstkategorie Art Brut und sprach diese Eigenschaften nichtbehinderten, akademischen Kunstschaffenden wiederum ab. Er beanspruchte sie exklusiv für nicht akademische, gesellschaftlich nicht integrierte Kunstschaffende. Es entspann sich bis heute eine wechselhafte Geschichte von nahezu formelhaft wie-

derholten Zuschreibungen und Festschreibungen auf diese und jene Urhebergruppen. Für die Kunst von Kunstschaffenden, die als ‚geistig behindert‘ gelten, ist vor allem von Belang, dass alle drei Eigenschaften erstens sowohl für positive wie negative Bewertungen – je nach Absicht der jeweiligen Person – herangezogen werden können. Dies steht der Anerkennung eines Kunst- und Künstlerstatus oftmals im Wege. Zweitens können Sie die Kunstpraxis und die Angebote für die Künstlerinnen und Künstler in den Ateliers direkt beeinflussen, indem zum Beispiel auf eine künstlerische Ausbildung verzichtet wird, um die ‚Authentizität‘ und ‚Ursprünglichkeit‘ der künstlerischen Produktion nicht zu gefährden. Dies schränkt die Professionalisierungsbestrebungen von Künstlerinnen und Künstlern ein. Drittens basieren diese diskursbestimmenden Aspekte nach wie vor auf einer defizitorientierten Subjektkonstruktion von Menschen, die als ‚geistig behindert‘ kategorisiert werden. Sie werden dabei als außerhalb der zeitgenössischen Kunst und Kultur festgeschrieben – aktiv als Kunstschaffende wie passiv als Konsumierende von Kunst und Kultur. Davon abgesehen, dass die Zuschreibungen nicht dem eigenen Selbstverständnis vieler betroffener Kunstschaffender entsprechen, schränken sie zudem die Optionen und Angebote ein, die ihnen zur Verfügung stehen könnten. Insgesamt wurde in der Rezeptionsanalyse deutlich, dass die Zuschreibungen ‚Authentizität‘, ‚Originalität‘ und ‚Ursprünglichkeit‘ bis dato nicht dazu beitragen, eine gleichberechtigte Rezeption zu ermöglichen. Sie festigen bisher vielmehr den Status quo hierarchischer Subjektkonstruktionen in unserer Gesellschaft. Aus diesem Grund ist ein reflektierter Umgang mit diesen Charakterisierungen notwendig.

**D**ie Präsentation der Kunstgruppen wartet mit vielfältigen Argumenten auf, um benachteiligenden Strukturen und negativen Subjektkonstruktionen zu entgegnen, wie zum Beispiel Kreativität losgelöst von Intellektualität zu konzeptionieren, positive Identifikationsmöglichkeiten mit ‚geistig behinderten‘ Kunstschaffenden anzubieten, Leistung als Bewertungskriterium einzufordern und Gemeinsamkeiten des künstlerischen Prozesses bei behinderten und nichtbehinderten Kunstschaffenden hervorzuheben. Somit stellt sich die Frage, wie sich die Subjektkonstruktion in den Medien gestaltet. Seit Mitte der 1980er-Jahre werden die Kunstschaffenden nicht mehr nur als Repräsentantinnen und Repräsentanten von Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘, sondern auch und vor

allem als Kunstschaffende wahrgenommen. Insgesamt ist heute ein großes Spektrum an Subjektkonstruktionen zu verzeichnen. Es reicht von endogenen Konzepten von ‚geistiger Behinderung‘ und der Betonung der Andersheit von solcherart kategorisierten Menschen über den Ansatz, ‚geistige Behinderung‘ als eine Form idealisierten Individualismus zu sehen hin zur Betrachtung, dass ‚geistige Behinderung‘ lediglich ein Aspekt neben vielen ist. Die Spannweite der Positionen schließt mit der kritischen Hinterfragung ab, dass Menschen prinzipiell als ‚geistig behindert‘ kategorisiert werden. Ins Auge fällt die Suche nach neuen Begrifflichkeiten und Bewertungsmaßstäben, die in einigen wenigen Beiträgen erkennbar ist. Außerdem beginnen die Medien aktuell, vermehrt kompetenzorientiert über Künstlerinnen und Künstler mit Assistenzbedarf zu berichten. Dies und die feststellbaren, sehr heterogenen gesellschaftlichen Subjektkonstruktionen ‚geistig behinderter‘ Kunstschaffender zeigen auf, dass Veränderungen im Gange sind.

Wie in der Rezeptionsanalyse zu sehen war, bestimmt die Subjektkonstruktion, die den Urheberinnen und Urhebern zugeschrieben wird, entscheidend die Rezeption. Im Umkehrschluss ist zu vermuten, dass die Anerkennung der Werke als Kunst zu einer positiven oder gar gleichberechtigten Veränderung der Subjektkonstruktion führt. Das ist jedoch nicht oder nur sehr selten der Fall – selbst bei Kunstschaffenden und Kunstgruppen, die sich relativ erfolgreich im Kunstbetrieb und -markt etablieren konnten. Dies dämpft die Erwartungen, dass Kunst einen idealen und gleichberechtigten gesamtgesellschaftlichen Integrationsraum bietet, wie er oftmals in der Behindertenassistenz konzipiert wird. Was im Kleinen in den Kunst- und Theatergruppen vielerorts erfreulicherweise bereits realisierbar ist, lässt sich hingegen nicht ohne Weiteres auf die Gesellschaft im Gesamten übertragen. Vielmehr zeigt sich in der Rezeptionsanalyse, dass soziale und politische Forderungen vornehmlich in sozialen und politischen und nicht in künstlerischen Bereichen und Institutionen zu verhandeln sind, damit sie wirksam werden und zudem Kunst und die Kunstschaffenden von den verschiedenen Akteurinnen und Akteuren nicht instrumentalisiert werden. Positive Modifikationen der Subjektkonstruktion traten bis dato dort auf, wo die Assistenz dementsprechende Forderungen ausdrücklich und zudem getrennt von der präsentierten Kunst vorgetragen hat.

Die Rezeption von ‚geistig behinderten‘ Kunstschaffenden und ihren Werken hat zwar beständig zugenommen, ihre Anerkennung blieb aber bis heute umstritten. Nicht umsonst wird bei den Kunstausstellungen beinahe gebetsmühlenartig betont, dass hier tatsächlich *Kunst* zu sehen sei. Einige der Rezeptionsprobleme sind durchaus auch in der Art der Präsentation angelegt, beispielsweise wenn die Veranstaltenden selbst ein ambivalentes Verhältnis zum Kunststatus der Werke zum Ausdruck bringen, unbewusst oder bewusst einen Behindertenbonus nahelegen, Präsentationskontexte anbieten, welche die gesellschaftliche Kategorisierung der Kunstschaffenden fokussieren, oder aber die Wahrnehmung der ausgestellten Werke primär als Art zeitunabhängiges Vergleichsmaterial fördern.

Der Kunststatus im Allgemeinen und die davon abgeleiteten Interpretationen sind an die jeweils historischen Definitionen von ‚Kunst‘ sowie ‚Künstler‘ und ‚Künstlerin‘ geknüpft. Die wiederum davon abhängigen Bewertungskriterien stehen in Wechselwirkung mit den Sehgewohnheiten des Publikums. Heutzutage hat sich der Kunstbegriff in der Kunstphilosophie stark pluralisiert. Dort wird ‚Kunst‘ prinzipiell als offener und vielfältiger Begriff gehandhabt, der sich einer eindeutigen, allgemein anerkannten Bestimmbarkeit entzieht. Im Gegensatz dazu nehmen die Institutionen des Kunstbetriebs eine exklusive und restriktive Auswahl vor.<sup>12</sup> Bei der Rezeptionsanalyse ist zu verzeichnen, dass auf Kunstschaffende mit ‚geistiger Behinderung‘ und ihre Werke nicht selten veraltete Bewertungsmaßstäbe angewendet werden. Dies ist zum Beispiel der Fall, wenn die Darstellungsform, die Materialbeherrschung, der Ausarbeitungsgrad eines Werkes oder die Forderung nach einem theoretischen Kunstkonzept als Hauptkriterium angeführt werden, um den Arbeiten einen Kunststatus abzusprechen.

Blickt man auf das Verhalten der Medien in der Statusdebatte, weist die Rezeption bei allen untersuchten Kunstgruppen ungefähr dasselbe Spektrum auf: von einer Aberkennung des Kunststatus über einen neutralen oder Sonderstatus hin zu einer zögerlichen oder gar mehrheitlich dezidierten Anerkennung der Werke als Kunst. Ein

12 | Vgl. Koller, Markus: Die Grenzen der Kunst – Luhmanns gelehrte Poesie, Wiesbaden 2007, S. 135-136. Vgl. auch Heidenreich 2009, S. 165-166, 198, 255; Rauterberg 2007, S. 176.

Künstler- und Kunststatus kann schon von Anfang des öffentlichen Auftretens an befürwortet werden. Eine Zurückweisung hingegen erfolgt sehr selten und meist nur zu Beginn. Dies deutet zum einen auf eine wachsende Akzeptanz hin und zum anderen auf einen zunehmenden gesellschaftlichen Druck, dass die Frage nach dem Status der Arbeiten vermeintlich politisch korrekt und damit positiv zu beantworten ist. Seit Ende der 1980er-Jahre besteht die Tendenz, die Werke positiv zu beurteilen und sogar dort von Künstlerinnen und Künstlern zu sprechen, wo die Assistenz keinen solchen Anspruch erhebt. Dass diese Art von scheinbar konsensualer Akzeptanz nicht unbedingt den tatsächlichen Grad der allgemein-gesellschaftlichen Wertschätzung sowohl der Werke als auch der Kunstschaffenden entspricht sowie einer ernsthaften Beschäftigung mit ihnen, gibt sich unter anderem an ambivalenten Haltungen oder einem Behindertenbonus zu erkennen – und besonders an der immer wiederkehrenden Frage, ob *das* Kunst ist. An der Berichterstattung ist jedoch ebenso ablesbar, dass die Chancen für die Künstlerinnen und Künstler gerade in einer fortwährenden öffentlichen Präsenz liegen, um die Vielschichtigkeit ihrer Arbeiten nach und nach sichtbar zu machen. Besonders gewichtig ist für die anerkennende Rezeption in den Medien, dass die Kunstschaffenden Erfolge im ‚Mainstream‘-Kunstbetrieb und -markt vorweisen. Das liegt daran, dass sich im Westen seit Ende der 1960er-Jahre ein institutionalistisches Kunstverständnis durchgesetzt hat.<sup>13</sup> Das bedeutet, dass Kunst nach der Wertschätzung beurteilt wird, die ihr die Gesellschaft oder eine Untergruppe entgegenbringen. Besondere Definitionsmacht besitzen hierbei als fachlich kompetent eingeschätzte Mitglieder des Kunstbetriebs sowie dessen Institutionen. Erkannten die meisten von ihnen einen gleichberechtigten Kunst- und Künstlerstatus bisher nicht an, beginnen doch einige in den letzten Jahren, Kunstschaffende mit ‚geistiger Behinderung‘ in ihre Ausstellungen zu integrieren. Hier entwickelt sich ein großes Potenzial neuer Handlungs- und Kooperationsmöglichkeiten. Aufgrund der integrativen Ausstellungsbeteiligungen zeichnen sich wiederum positive Tendenzen in den Medien ab: Rezensionen in der (überregionalen) Fachpresse nehmen zu und einige Rezensentinnen und Rezensenten beginnen,

13 | Vgl. Stecker, Robert: Warum wir nach einer Definition der Kunst suchen sollten, ins Deutsche übersetzt von Roland Bluhm, in: Bluhm, Roland; Schmücker, Reinold (Hg.): Kunst und Kunstbegriff. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik, 2., durchgesehene und korrigierte Aufl. Paderborn 2005, S. 118-139, S. 135.

die Kunstschaffenden auch im direkten Vergleich zu ihren nichtbehinderten Kolleginnen und Kollegen anerkennend und kompetenzorientiert zu besprechen. Dass eine gleichberechtigte Rezeption im Rahmen des ‚Mainstream‘-Kunstbetrieb prinzipiell und reell möglich ist, stellte der Künstler Hans-Jörg Georgi des Ateliers Goldstein bereits unter Beweis. In den unter anderem von Natalie de Ligt kuratierten Ausstellungen erfolgte die Rezeption seines Werks eingebunden in größere Kontexte mit Bezug zu weiteren zeitgenössischen Kunstschaffenden ohne Einordnung in gesellschaftliche Kategorisierungen. Eine solche Rezeptionsart trat allerdings bis heute (fast) nur dann auf, wenn den Medien die gesellschaftliche Kategorisierung der Kunstschaffenden nicht bekannt war. Das ist nicht gleichzusetzen mit einer gleichberechtigten Rezeption, welche die gruppenspezifische Identifikation der Künstlerinnen und Künstler kennt und nicht hierarchisch wertet, sondern als einen Punkt neben vielen betrachtet. Es ist aber nun offenkundig, dass eine solche Betrachtungsweise prinzipiell ohne Weiteres realisiert werden kann, wenn eine kompetenzorientierte Subjektkonstruktion vorliegt. Was die Rezeption in den Kunstwissenschaften betrifft, so ist dort bisher eine Marginalisierung und Ignoranz von Kunstschaffenden mit sogenannter ‚geistiger Behinderung‘ zu verzeichnen. Gemäß der Grundprinzipien der Kunstgeschichtsschreibung erscheinen die Kunstschaffenden in vielerlei Hinsicht nicht anschlussfähig zu sein, wie zum Beispiel in Bezug auf ein positiv bewertetes Verhältnis von Leben und Werk, das sich in Biografie, Selbstaussagen und Intentionen spiegelt, die Positionierung als symbolisch herausragendes Individuum mit privilegiertem Status oder die Einordnung in die Ausbildungstraditionen und Bezüge zu anderen, nichtbehinderten Kunstschaffenden. Der Auseinandersetzung mit den Werken assistenzbedürftiger Kunstschaffender stellt jedoch meines Erachtens für die Kunstwissenschaften, die seither die Deutungshoheit mehrheitlich anderen Disziplinen überlassen haben, eine bereichernde und herausfordernde Aufgabe dar. Die Definition von ‚Künstlerin‘ bzw. ‚Künstler‘ löste sich bereits seit dem 19. Jahrhundert immer stärker auf. Theoretisch kann heute jede Person als Künstler/Künstlerin bezeichnet werden, die – so Zitat des Literaturwissenschaftlers Michael Wetzel – „künstlerisch tätig ist“<sup>14</sup>.

14 | Wetzel, Michael: Der Autor-Künstler. Von der Wiederkehr eines ästhetizistischen Konzepts in der Kunstpraxis der Gegenwart, in: Hellmold, Martin; Kampmann, Sabine; Lindner, Ralph u.a. (Hg.): Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, München 2003, S. 229-241, S. 234.

Vgl. zum perspektivenabhängigen und relativen Begriff von ‚Künstler/in‘: Kampmann, Sabine: Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz, München 2006, S. 235, 237-238.

Demgegenüber erscheint für Viele die defizitorientierte Subjektconstruction von Kunstschaffenden, die als ‚geistig behindert‘ kategorisiert werden, nicht vereinbar mit dem symbolisch aufgeladenen Status und Mythos des (‚autonomen‘) Künstlers und daran geknüpften Erwartungen. Es besteht demzufolge ein Widerspruch zwischen formal als gelungen bewerteten Kunstwerken und traditionellen Rollen professioneller, hauptberuflicher und idealerweise akademisch ausgebildeter sowie intellektueller Künstlerinnen und Künstler. Dieser scheinbare Konflikt ist auch in der Präsentation bis heute zu finden. In der Rezeptionsanalyse war zu erkennen, dass Informationen über die aktuelle Kunstpraxis in den Ateliers hier durchaus entgegen wirken können. Diesbezüglich war ein allgemeines Informationsdefizit zu verzeichnen. Grundsätzlich scheint es aber im Falle von Kunstschaffenden, die als ‚geistig behindert‘ kategorisiert werden, bisher so etwas wie eine ‚Kunst ohne Künstler/innen‘<sup>15</sup> zu geben.

Es bleibt noch die Frage zu stellen, ob ‚geistig behinderte‘ Künstlerinnen im Vergleich zu Künstlern unterschiedlich rezipiert werden. Anhand des untersuchten Materials ließen sich keine auffälligen geschlechterspezifischen Unterschiede feststellen. Vielmehr steht hier die Kategorisierung der Kunstschaffenden als ‚geistig behindert‘ im Vordergrund – vor dem Hintergrund einer gesellschaftlichen Zuschreibung von Geschlechtslosigkeit und Asexualität. Auffällig ist hingegen, dass in der Präsentation Künstlerinnen eindeutig unterrepräsentiert sind. Der Frage nach den Ursachen wäre in unterschiedlichen Bereichen nachzugehen.

**Z**usammenfassend lassen sich zentrale Charakteristika bei der Rezeption feststellen. Insgesamt ist bis heute von einer stark begrenzten Rhetorik zu sprechen, die ihre Anwendung auf nicht gleichberechtigte Urhebergruppen findet. Die Rezeptionsmuster sind als sehr stabil zu bezeichnen. Sie sind stark von Polarisierungen gekennzeichnet. Das historische Erbe seit Ende des 19. Jahrhunderts erweist sich sogar bis dato als prägend. Dies betrifft beispielsweise Vorbehalte bezüglich eines selbstständigen

15| Die Bezeichnung übernimmt nicht die Bedeutung, die Niels Werber seiner Formulierung gab, um damit auf die zunehmend wichtige Rolle von Kunstkritiker/innen und Kurator/innen im Rezeptionsprozess hinzuweisen. Vgl. Werber, Niels: Kunst ohne Künstler – Künstler ohne Kunst. Paradoxien der Kunst der Moderne, in: Hellmold, Martin; Kampmann, Sabine; Lindner, Ralph u. a. (Hg.): Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, München 2003, S. 149-162, S. 155-162.

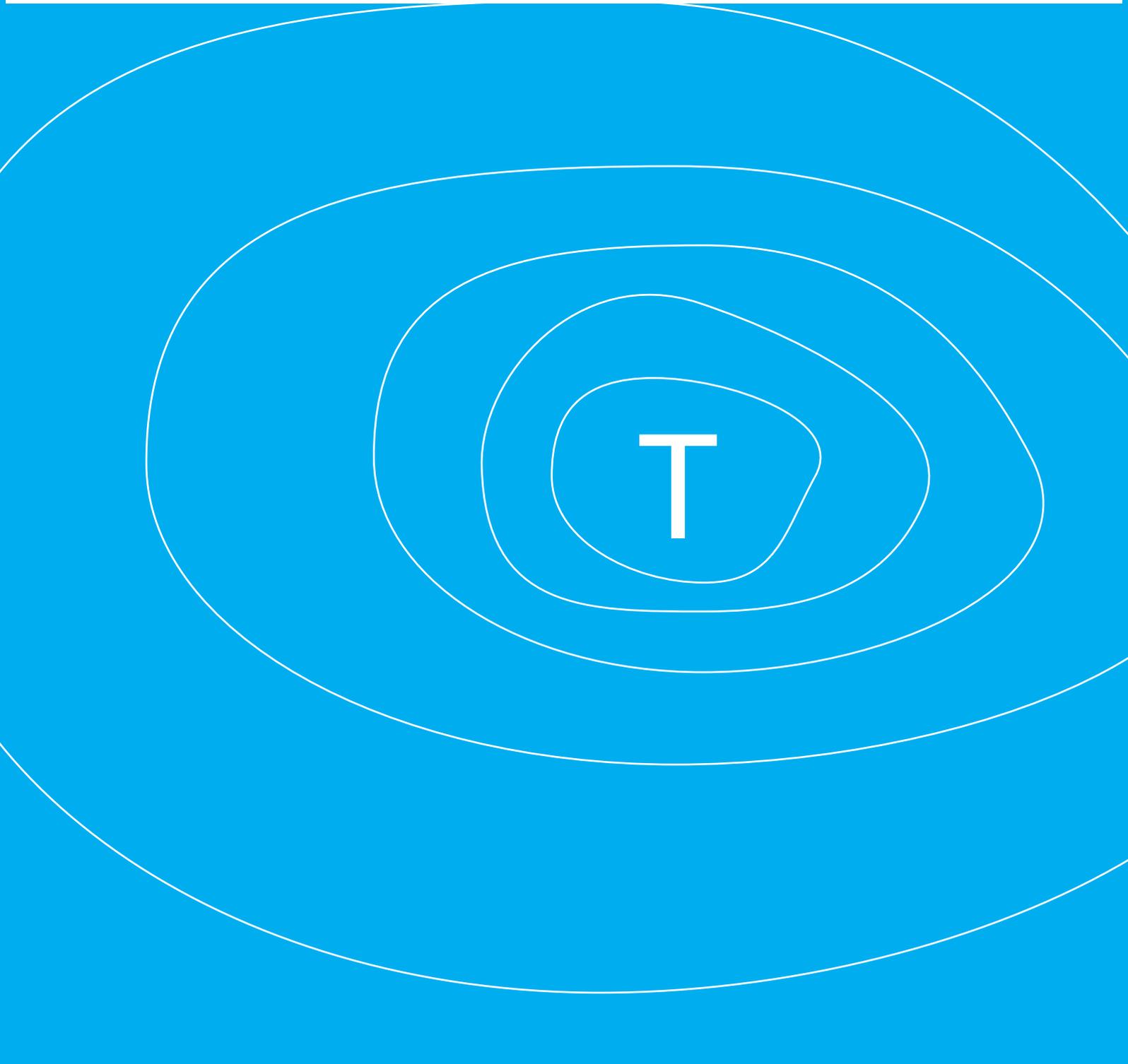
Arbeitsprozesses und der Qualität der Werke, die Anwendung veralteter Maßstäbe, aber auch existenzbedrohende Strategien (wie heute zum Beispiel die pränatale Diagnostik etc.). Es handelt sich bei diesem Diskurs um einen stark interessegeleiteten, mitunter ideologisch geprägten. In seinem Rahmen können diverse Gesellschaftsgruppierungen dem vermeintlich sozial legitimierten Bedürfnis nachgehen, sich mit gesellschaftlichen Spannungen auseinanderzusetzen, die auf Vormachtsstellungen beruhen. Somit trägt der Diskurs bisweilen stark funktionalistische Züge. Ungleichbehandlungen, die zum größten Teil nicht bewusst beabsichtigt sind, entstehen in Form von Ignoranz, Marginalisierung und Funktionalisierung auch in der Behindertenassistenz.

Im Gesamten betrachtet, blieb bis heute oftmals ein auf Hierarchien basierender Sonderstatus der Werke bestehen. Der Eindruck eines Sonderstatus wird nach außen hin dadurch erweckt, dass die Werke größtenteils in Ausstellungen und Publikationen zu sehen sind, die sich auf Kunstschaffende mit ‚geistiger Behinderung‘ konzentrieren. Selbst wenn die gesellschaftliche Kategorisierung der Kunstschaffenden nicht betont wird, kann sich für Außenstehende der Eindruck durch die institutionelle Gebundenheit der Ateliers an die Behindertenassistenz nahezu aufdrängen. Die Werke erscheinen dann in einem Kontext, der für das Publikum möglicherweise eine eigene Kunst-kategorie suggeriert – je nach Grundeinstellung der Rezipierenden. Ein Sonderstatus entsteht gegebenenfalls auch durch die Zuordnung der Werke zu den Kunst-kategorien Art Brut und Outsider Art. Somit ist es ratsam, Zuordnungen in Bezug auf die individuellen Zielsetzungen des Ateliers und der Künstlerinnen und Künstler zu reflektieren und abzuwägen. Vor allem die Zuordnung in den flexiblen, im Kunstgeschehen weitgehend anerkannten und deshalb erfolversprechenden Bereich der Outsider Art nimmt in letzter Zeit in Präsentation und Rezeption stark zu. Leider kann im Rahmen dieses Beitrags nicht weiter auf Pro und Contra dieser Zuordnung eingegangen werden.<sup>16</sup> Nur soviel sei erwähnt, dass die Fixierung eines Sonderstatus – ob als Aufwertung beabsichtigt oder nicht – bis heute eine gleichberechtigte Rezeption erschwert. Dies ist ein zentrales Ergebnis, das die rezeptionsgeschichtliche Analyse zu erkennen gab. Denn ein Sonderstatus macht die Werke und die Urhebenden anschlussfähig für defizitorientierte Zuschreibungen einer normalistischen Gesellschaft, die

16| Eine ausführliche Darstellung findet sich bei: Luz 2012, S. 351-355 und 363-372.

Menschen als ‚geistig behindert‘ kategorisiert und aus dem gleichberechtigten Normalitätsspektrum ausgrenzt. Für die Gesellschaft ist die Besonderung von Kunstschaffenden, die als ‚geistig behindert‘ gelten, insofern bewusst und unbewusst attraktiv, dass die Mitglieder der normalistischen Gesellschaft die Werke und ihre Urheberinnen und Urheber für die eigene Identitätsbildung und Positionierung in der Gemeinschaft heranziehen können. Denn dem Publikum ist es durch die Marginalisierung ‚geistig behin-

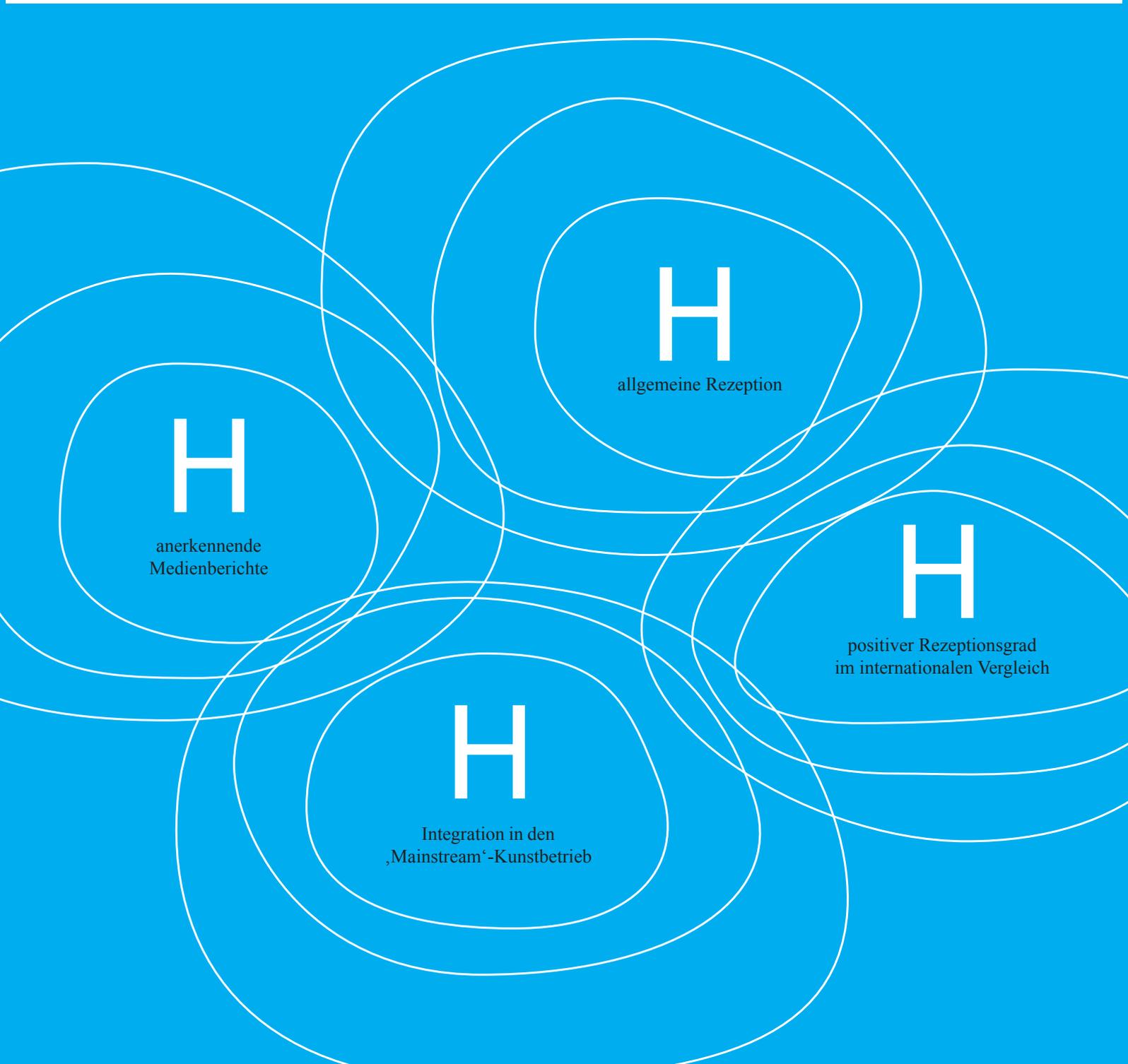
derter‘ Kunstschaffender möglich, sich selbst der Position innerhalb des Normalitätsspektrums zu versichern. Dieser komplexe Rezeptionsmechanismus besitzt mit seinem tiefgreifenden und umfassenden Einfluss fast schon die Qualität eines kaum zu stoppenden Perpetuum mobiles, dessen Richtung und Funktionsweise zudem nur schwer modifizierbar sind, um es plakativ auszudrücken. Bei der Großwetterlage verzeichnet das Rezeptionsbarometer somit die Gefahr extrem stabiler Dauertiefs.



T

Doch werfen wir nach den eher düsteren Aussichten noch einmal einen Blick auf die sich entwickelnden ‚Hochdruckgebiete‘ und fassen kurz zusammen: die Rezeption von Kunstschaffenden mit ‚geistiger Behinderung‘ nimmt zu, ebenso wie die Integration in Ausstellungen des ‚Mainstream‘-Kunstbetriebs. Die Anzahl an Medienberichten wächst, welche die Kategorisierung der Kunstschaffenden als ‚geistig behindert‘ nicht fokussieren und die Kunstschaffenden anerkennend auch gegenüber ihren

nichtbehinderten Kolleginnen und Kollegen positionieren. Im internationalen Vergleich mit Belgien, den Niederlanden und den USA zeigte die Rezeption in Deutschland zudem einen verhältnismäßig positiven Rezeptionsgrad auf, sowohl die Anerkennung von Kunstwerken betreffend als auch die Subjektkonstruktion der Kunstschaffenden. Es ist somit Vieles in Bewegung – hier verzeichnet das Rezeptionsbarometer eindeutig eine positive Tendenz.



Die bisherige Rezeption ist nun grob umrissen. Es ist an der Zeit, danach zu fragen, wie der Blick auf die Rezeption eigene Handlungsoptionen ermöglicht. Die Kenntnis der Rezeption erlaubt es prinzipiell, zielgerichteter, aktiver und selbstbewusster die eigenen Positionen im Diskurs zu vertreten und überholte Argumentationen leichter dekonstruieren zu können. Effekte des eigenen Handelns lassen sich auf dem Hintergrund der Rezeptionsgeschichte leichter einordnen. Aus der eigenen, aktuellen Rezeption können im Rückschluss leichter Perspektiven für die weitere Konzeption des Ateliers und die Präsentation der Kunstschaffenden entwickelt werden. Außerdem macht die Rezeptionsanalyse auf Punkte aufmerksam, an denen Handlungsbedarf besteht.

Um ein selbstreflexives Agieren im Diskurs zu erreichen, ist es in einem **ERSTEN SCHRITT** sinnvoll, die eigenen Konzepte und die daraus abgeleitete Positionierung festzuhalten:

- 
- Welche Aufgabe stellt sich das Atelier bzw. Projekt?
  - Wie setzen sich die Mitglieder zusammen? Welche Ziele verfolgen sie? Wie lassen sich diese Ziele erreichen?
  - Wie erhalten die Kunstschaffenden den größtmöglichen Handlungsfreiraum und die Selbstbestimmung über ihre eigene Entwicklung?
  - Wie gestaltet sich die Präsentationsarbeit?
  - Welche Position bezieht das Atelier hinsichtlich der Subjektkonstruktion der Kunstschaffenden und den Status ihrer Werke?
  - Welche Bezüge zum Kunstgeschehen oder zu anderen Kunstkategorien werden aufgenommen?
  - Geben sich bei all diesen Punkten im Lauf der Zeit Verschiebungen zu erkennen? Wenn ja, welcher Art sind sie?
- 

Es sind einige Fragen und ihre Beantwortung beansprucht seine Zeit, die jedoch gut investiert ist.

Doch nun weiter zum **ZWEITEN SCHRITT**, bei dem sich der Vergegenwärtigung der Präsentation die Rezeptionsanalyse des eigenen Ateliers bzw. Projektes anschließt. Dies kann beispielsweise durch eine Betrachtung von Medienberichten erfolgen, durch Umfragen im eigenen Umfeld oder sonstige Rückmeldungen, um daraus eine Bilanz des Status quo zu erhalten.

Dabei können folgende Fragen in Bezug auf Subjektkonstruktion und Kunststatus hilfreich sein:

- 
- Fallen in den Artikeln Begrifflichkeiten des Kunstbetriebs wie naheliegenderweise „Kunst“ und „Künstler/in“ oder eher Worte aus dem sozialen oder allgemeingemeinschaftlichen Bereich wie „Urheber“, „Menschen“, „geistig Behinderte“, „Bewohner“ und „Schützlinge“?
  - Wird die Kategorie ‚geistige Behinderung‘ betont? Welche Rolle spielt sie?
  - Erfolgt die Namensnennung der Ausstellenden? Wird auf sie und die Werke eingegangen?
  - Werden Selbstaussagen der Kunstschaffenden einbezogen oder vermieden?
  - Wie erfolgt die Beschreibung der Künstlerinnen und Künstler im Vergleich mit nichtbehinderten?
  - Welche stilistischen Merkmale, wie zum Beispiel das ‚Duzen‘, wendet der Autor/die Autorin an?
  - Welche Vergleiche werden gezogen, wie zum Beispiel von Kindern zu Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘?
  - Fällt die Argumentation defizitorientiert, neutral, aufwertend oder gar normalismuskritisch aus?
  - Ist ein Behindertenbonus zu beobachten?
  - Werden formale, inhaltliche oder sonstige Beschreibungen und Zuschreibungen vorgenommen? Worte wie ‚ausdrucksstark‘, ‚aus dem Bauch heraus‘, ‚obsessiv‘, ‚anders‘, ‚fremd‘, ‚authentisch‘ etc. geben hier Anhaltspunkte.
  - Welche Kriterien finden ihre Anwendung und welche Bewertungen werden davon abgeleitet? Erfolgt daraufhin eine An- oder Aberkennung von Kunst- und Künstlerstatus?
  - Welche Zuordnungen nehmen die Rezipierenden vor? Ordnen sie beispielsweise die Werke bestimmten Kunstbereichen zu, sehen sie einen Sonderstatus gegeben oder präferieren sie einen distanzierten Rezeptionsrahmen? Wenn ja, mit welchen Begründungen?
  - Welches Verständnis von Integration und Inklusion ist zu identifizieren?
- 

Es stellen sich somit viele Fragen, deren Analyse und Beantwortung lohnt.

In einem **DRITTEN SCHRITT** gibt der Vergleich der angestrebten, eigenen Präsentation mit der tatsächlich festgestellten Rezeption wichtige Impulse für das weitere Agieren im Diskurs. Ergeben sich in einem **VIERTEN SCHRITT** dadurch Modifikationen an der eigenen Arbeit, neue Ziele oder gar ‚Visionen‘, wie der Tagungstitel andeutet?

Wie lassen sich die Anliegen des Ateliers und seiner Mitglieder nun möglichst zielgerichtet umsetzen? Folgende Präsentationsweisen haben sich bisher erfolgreich bei der Präsentations- und Öffentlichkeitsarbeit von Kunstgruppen erwiesen: Zentral ist eine kontinuierliche, zielgruppenorientierte, gegebenenfalls auch mehrsprachige Kommunikation. Weiterhin unterstützt ein selbstbewusstes, trotz verschiedener Beteiligter einheitliches und aufeinander abgestimmtes Auftreten, die Inhalte idealerweise wie angestrebt zu transportieren. Die Qualität der Ausstellungsorte ist ebenso von Bedeutung wie die längerfristige Präsenz an kulturell aktiven Orten. So ist es in Großstädten leichter, Aufmerksamkeit oder integrative Angebote zu erhalten, als in ländlich geprägten Gebieten, die eventuell mit Strukturproblemen zu kämpfen haben. Eine wichtige Rolle spielt die Pflege persönlicher wie langjähriger Kontakte. Ein Netzwerk, dem es gelingt, neben Kooperationspartnerinnen und -partnern zudem Unterstützerinnen und Unterstützer aktiv einzubinden, bündelt Ressourcen, führt zu Synergieeffekten, erhöht die Aufmerksamkeit und erweitert somit den Rezeptionsradius.

Auf die Frage, wie die Rezeption im Sinne der Gleichberechtigung ausgestaltet werden kann, wird jede Gruppe in der Praxis eigene Antworten suchen und finden müssen. In Hinblick auf bisherige allgemeine Rezeptionsmuster können folgende Handlungsoptionen zielführend sein:

- Medien, Akteurinnen und Akteure des Kunstbetriebs und der Kunstwissenschaften zu einer eigenständigen, offenen, kritischen und debattierfreudigen Auseinandersetzung mit den Werken dezidiert einladen.
- Eine Präsentation, die das Werk, den Inhalt und die kontextgebundenen Anliegen des individuellen Künstlers/der individuellen Künstlerin vorstellt und auch Bezüge zum Zeit- und Kunstgeschehen aufnimmt, kann unabhängiger von gesellschaftlichen Kategorisierungen agieren und solcherlei Zuschreibungen minimieren. Dazu lassen sich ausdrücklich thematische und formale Anknüpfungspunkte offerieren.
- Vielleicht ist es ab und zu an der Zeit, die gesellschaftliche Kategorisierung gezielt zu dethematisieren, um die Debatte später auf einer anderen Ebene weiterzuführen.
- Die (Selbst-)Darstellung von Künstlerinnen und Künstlern kann zu einer Identifikation einladen und zur Bewertung eines positiv empfundenen Lebensmodells.
- Ungleichberechtigte Argumentationsmuster lassen sich dekonstruieren und gezielt widerlegen. Schon allein Informationen über die aktuelle Kunstpraxis behinderter und nichtbehinderter Kunstschafterinnen lassen sich effektiv einsetzen.
- Eine Versachlichung der Debatte kann eingefordert werden, ebenso der Abbau von vorherrschenden Polarisierungen. Das bedeutet, konsequenterweise selbst auf polare Profilierungen zu verzichten, wie zum Beispiel nichtbehinderte Kunstschafter abzuwerten oder Mythen zu aktualisieren.
- Die Hinterfragung des hierarchischen Normalismus, eines Sonderstatus und klassischer Künstlerrollen können wie die weitere Professionalisierung unterstützen, dass die Künstlerinnen und Künstler auch als solche wahrgenommen werden.

Das sind nur einige der Möglichkeiten, im Diskurs eigene Impulse zu setzen. Ein Austausch und Kooperationen mit anderen Ateliers geben Anregungen und helfen, die Perspektiven auf die eigene Tätigkeit zu erweitern. Je mehr Ideen entwickelt werden, desto vielfältiger können die Kunstschafterinnen in die Öffentlichkeit treten.