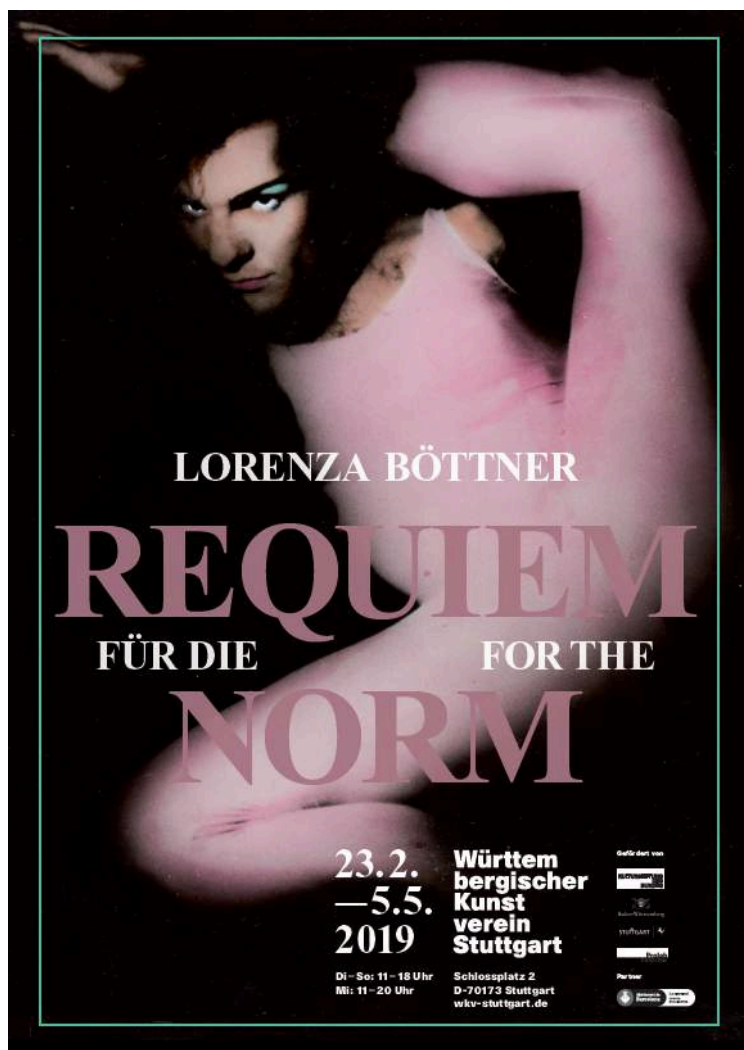


LORENZA BÖTTNER
REQUIEM FÜR DIE NORM
23. Februar – 5. Mai 2019

PRESSEINFORMATION



Eine Ausstellung von
Württembergischer Kunstverein Stuttgart und
La Virreina Centre de la Imatge

Kurator:
Paul B. Preciado

**LORENZA BÖTTNER
REQUIEM FÜR DIE NORM**

23. Februar – 5. Mai 2019

Pressekonferenz: Freitag, 22. Februar 2019, 11 Uhr

Eröffnung: Freitag, 22. Februar 2019, 19 Uhr

Rundgang mit Paul B. Preciado: Samstag, 23. Februar 2019, ab 13 Uhr

Eine Ausstellung von
Württembergischer Kunstverein Stuttgart und
La Virreina Centre de la Imatge

Kurator:
Paul B. Preciado

Vom 23. Februar bis 5. Mai 2019 zeigt der Württembergische Kunstverein die erste umfassende Einzelausstellung der Künstler*in Lorenza Böttner in Deutschland. Lorenza Böttner, die mit Füßen und Mund arbeitete, verwendete Fotografie, Zeichnung, Tanz, Installation und Performance als ästhetische Ausdrucksmittel. In ihren Werken widersetzt sie sich den Prozessen der Entsubjektivierung und Entsexualisierung, dem Wegsperrten und Unsichtbarmachen von funktional andersartigen- und Transgenderkörpern. Eine kleine Auswahl ihrer Arbeiten war 2017 auf der documenta 14 in Kassel zu sehen. In der Stuttgarter Schau, eine Koproduktion mit La Virreina Centre de la Imatge in Barcelona, handelt es sich um die bislang umfangreichste Präsentation ihrer Werke. Neben Zeichnungen, Pastellen und Ölmalereien umfasst sie eine Reihe von Videos, die ihre Performances dokumentieren bzw. ihrer Person gewidmet sind.

Die Ausstellung zeugt von Lorenza Böttners rigorosem und bedingungslosem Eintreten für die Sichtbarkeit von nicht normativen Körpern. Zugleich ist sie eine Reise in die ebenso bemerkenswerte wie einzigartige Welt einer Künstler*in, deren Bestimmung es zu sein scheint, zu einer Klassiker*in des 20. Jahrhunderts zu avancieren: als unverzichtbarer Beitrag zur Kritik an der Normalisierung des Körpers und des sozialen Geschlechts.

Einführung

Vom 23. Februar bis 5. Mai 2019 zeigt der Württembergische Kunstverein die erste umfassende Einzelausstellung der Künstler*in Lorenza Böttner (geb. 1959 in Punta Arenas, Chile, gest. 1994 in München) in Deutschland. Die von dem Philosophen, Kurator und Transgenderaktivisten Paul B. Preciado kuratierte Ausstellung entstand in Zusammenarbeit mit La Virreina Centre de la Imatge in Barcelona, wo der erste Teil dieser internationalen Retrospektive zu sehen war. In Stuttgart wird sie in erweiterter Form mit vielen zusätzlichen Arbeiten gezeigt.

Lorenza Böttner, die mit Füßen und Mund arbeitete, verwendete Fotografie, Zeichnung, Tanz, Installation und Performance als ästhetische Ausdrucksmittel. In ihren Werken widersetzt sie sich den Prozessen der Entsubjektivierung und Entsexualisierung, dem Wegsperrern und Unsichtbarmachen von funktional andersartigen und Transgenderkörpern.

Sie wurde 1959 als Ernst Lorenz Böttner in eine deutsche, nach Chile emigrierte Familie geboren. Mit acht Jahren erlitt er einen schweren Unfall, durch den er beide Arme verlor. Seine Schulzeit und Jugend verbrachte er in Deutschland, wo er nach dem Unfall mit seiner Mutter hingezogen war. Dort wurde er zusammen mit den sogenannten Contergan-Kindern, deren Gliedmaßen sich durch die Nebenwirkungen des Wirkstoffs Thalidomid während der Schwangerschaft verändert ausgebildet hatten, in diversen Reha-Zentren untergebracht und als „behindert“ behandelt. Er lehnte es schließlich ab, Prothesen zu tragen, sich weiteren medizinischen Prozeduren zu unterziehen und den gesellschaftlichen Erwartungen an „Behinderten“ zu entsprechen.

Kunststudium

1978 begann er sein Studium an der Gesamthochschule (heute Kunsthochschule) Kassel und änderte während der Studienzeit seinen Namen in Lorenza Böttner. 1984 schloss sie ihr Studium unter anderem mit einer schriftlichen Arbeit ab, die den Titel *Behindert?!* trägt. Lorenza Böttner kritisiert darin Traditionen der Repräsentation des nicht-konformen Körpers (z.B. in Form des „Freaks“) und plädiert für eine künstlerische Praxis, in der ein Körper ohne Arme als sozialer und künstlerischer Akteur anerkannt wird.

Künstlerische Praxis

Im Verlauf ihrer künstlerischen Praxis erweiterte Lorenza Böttner ihr zeichnerisches und malerisches Werk durch die Einbeziehung von Tanz, Performance, Streetart, Fotografie und Modedesign. Im Zentrum stand dabei die beständige Transformation, die von einem offensiven und dissidenten Umgang mit Körper und Geschlecht geprägt ist. Eines der ersten großen Werke war ein überdimensionales Selbstporträt, das sich aus Fußabdrücken zusammensetzt.

Ein weiterer Schwerpunkt ihres rund sechzehnjährigen künstlerischen Schaffens bildet das fotografische Selbstporträt, das sich durch eine konstant variierende Selbst-Fiktion auszeichnet. Auch die Fotografien sind eng mit den malerischen, zeichnerischen und performativen Prozessen verwoben. So wie sie die Straße in einen neuen malerischen und performativen Raum verwandelt hatte, verwandelte sie auch ihre Haut in eine Leinwand, die es ihr ermöglichte, die auferlegte Norm und Identität umzuformulieren. Indem die Künstler*in das Gesicht in eine Schreibfläche verwandelte, machte sie es als Ort von

Identität – von Geschlecht, Rasse, Mensch – untauglich und erklärte es zur sozial konstruierten Maske.

Gegen Ende des Jahrzehnts und nach ihrer Zeit in New York zog Lorenza Böttner nach Barcelona, wo sie Anschluss an die lokale Kunstszene fand. 1992 wurde sie zur lebenden Verkörperung von Petra, dem Maskottchen der paralympischen Spiele in Barcelona, das Javier Mariscal entworfen hatte. Nach zahlreichen Reisen durch Europa und Nordamerika, während derer sie an ihrer Kunst weiterarbeitete, starb Lorenza Böttner 1994 an den Folgen einer AIDS-Erkrankung in München.

Über die Ausstellung

Eine kleine Auswahl Lorenza Böttners Arbeiten war 2017 auf der documenta 14 in Kassel zu sehen. Für die Ausstellung *Requiem für die Norm* in Barcelona und Stuttgart wurde ein Großteil der jahrzehntelang eingelagerten Werke erstmals umfassend gesichtet und katalogisiert. In Stuttgart handelt es sich um die bislang umfangreichste Präsentation ihrer Werke. Neben Zeichnungen, Pastellen und Ölmalereien umfasst sie eine Reihe von Videos, die ihre Performances dokumentieren. Zugleich werden Materialien zu ihrem Leben sowie zu ihren Studien über Freakshows und einige historisch bedeutsame Künstler*innen mit physisch diversen Körpern wie Frida Kahlo, Thomas Schweitzer, Louis Steinkogler, Django Reinhardts oder Aimée Rapin aus dem privaten Archiv präsentiert.

Die Ausstellung zeugt von Lorenza Böttners rigorosem und bedingungslosem Eintreten für die Sichtbarkeit von nicht normativen Körpern. Zugleich ist sie eine Reise in die ebenso bemerkenswerte wie einzigartige Welt einer Künstler*in, deren Bestimmung es zu sein scheint, zu einer Klassiker*in des 20. Jahrhunderts zu avancieren: als unverzichtbarer Beitrag zur Kritik an der Normalisierung des Körpers und des sozialen Geschlechts.

Werke in der Ausstellung (Auswahl)

Pressebilder stehen online zum Download bereit unter:
www.wkv-stuttgart.de/presse

Courtesy: Privatsammlung, alle Rechte vorbehalten



Lorenza Böttner, *Face Art*, 1983, schwarz-weiß Fotografie



Lorenza Böttner, *ohne Titel*, 1982, schwarz-weiß Fotografie



Lorenza Böttner, *ohne Titel*, 1984, kolorierte Fotografie



Lorenza Böttner, *ohne Titel*, 1985, Fotografie



Lorenza Böttner, *ohne Titel*, 1980, Radierung



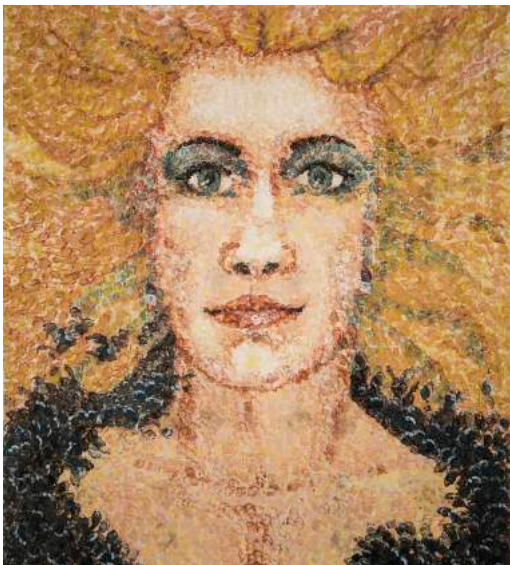
Fotografie Lorenza Böttner, *ohne Titel*, 1982, schwarz-weiß Fotografie



Lorenza Böttner, *ohne Titel*, 1980, Acryl auf Leinwand



Lorenza Böttner und Johannes Koch, *ohne Titel*, 1983, schwarz-weiß Fotografie



Lorenza Böttner, *ohne Titel*, 1984, Farbe auf Nessel



Lorenza Böttner, *ohne Titel* (undatiert), Pastellkreide auf Papier

Termine

Pressekonferenz

Freitag, 22. Februar 2019, 11 Uhr

Eröffnung

Freitag, 22. Februar, 2019, 19 Uhr

Programm:

Begrüßung

MARTIN FRITZ (Vorsitzender des Württembergischen Kunstvereins)

Einführung

IRIS DRESSLER, HANS D. CHRIST (Direktor*innen des Württembergischen Kunstvereins)

PAUL B. PRECIADO (Kurator)

im Anschluss PARTY

warm up mit SARANOW (DJ, Stuttgart)

&

Special Guest AEREA NEGROT (DJ, Performarin, Sängerin / Berlin) an den Turntables

Rundgang durch die Ausstellung mit Paul B. Preciado

Samstag, 23. Februar 2019, ab 13 Uhr

Kostenfreie, öffentliche Führungen

Jeden Sonntag, 15 Uhr

Individuelle Gruppenführungen

60', Kosten: 50 Euro + ermäßigter Eintritt

Info + Buchung: Barbara Mocko

F: +49 (0)711-22 33 7-13, mocko@wkv-stuttgart.de

Kurator*innenführungen

Mittwoch, 13. März 2019, 19 Uhr

Mittwoch, 17. April 2019, 19 Uhr

Sonntag, 5. Mai 2019, 16:30 Uhr

Umfangreiches Vermittlungsangebot mit Führungen und Workshops zum Thema Akzeptanz, Toleranz und Vielfalt für Schulklassen

Info+Buchung: Barbara Mocko, mocko@wkv-stuttgart.de, F: +49(0)711-22 33 7-13

Selbstinszenierung & Schönheitsideale

Workshop für Schüler*innen

mit Valentin Hennig (Videokünstler)

Ein Rundgang durch die Ausstellung und der Diskurs über die Werke bilden die Grundlage für die Auseinandersetzung mit unserem Selbstbild und den Idealen unserer Zeit. Wir arbeiten mit unterschiedlichen Medien, unserem Körper und einer Portion Neugier am Selbst.

Daten und Credits

Lorenza Böttner. Requiem für die Norm

23. Februar – 5. Mai 2019

Eine Ausstellung von

Württembergischer Kunstverein Stuttgart und
La Virreina Centre de la Imatge Barcelona

Kurator

Paul B. Preciado

Gefördert von

Kulturstiftung des Bundes
Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst des Landes Baden-Württemberg
Kulturamt der Stadt Stuttgart
Prolab Stuttgart

Pressekontakt

Barbara Mocko
Fon: +49 (0)711 - 22 33 713
mocko@wkv-stuttgart.de

Pressebilder und Pressemappe

<http://www.wkv-stuttgart.de/en/press/2018/>

INFO

Württembergischer Kunstverein Stuttgart
Schlossplatz 2
DE - 70173 Stuttgart
Fon: +49 (0)711 - 22 33 70
Fax: +49 (0)711 - 29 36 17
info@wkv-stuttgart.de
www.wkv-stuttgart.de
www.facebook.com/wuerttembergischer.kunstverein
www.instagram.com/wuerttembergischerkunstverein

Öffnungszeiten

Di., Do.–So.: 11 – 18 Uhr

Mi.: 11 – 20 Uhr

Eintritt

5 Euro, 3 Euro (ermäßigt) / WKV Mitglieder: frei

Lorenza Böttner

Ein Text von Paul B. Preciado

Das Werk von Lorenza Böttner – einer Künstler*in, die mit Mund und Füßen malte und Fotografie, Zeichnung, Tanz, Installation und Performance als ästhetische Ausdrucksmittel einsetzte – wurde von der vorherrschenden Kunstgeschichtsschreibung noch bis vor kurzem übersehen, ist aber heute als unverzichtbarer Beitrag zur Kritik an der Normalisierung des Körpers und des sozialen Geschlechts im späten zwanzigsten Jahrhundert in den Vordergrund gerückt. Die Arbeiten der Künstler*in sind Widerstandsübungen gegen einen medizinischen und exotisierenden Blick, der den funktional andersartigen oder auch den Trans-Körper auf den Status eines Typus oder eines Objekts reduziert. Dabei sind die zum Einsatz kommenden Mittel der Selbstfiktion, der dissidenten Imitation visueller Stile aus der Kunstgeschichte und der Körperexperimente nicht das einzige Charakteristikum eines Werks, in dem sich überdies Kritik an der Trennung zwischen den Geschlechtern, zwischen den Disziplinen von Malerei, Tanz, Performance und Fotografie, zwischen männlich und weiblich, Objekt und Subjekt, zwischen aktiv und passiv sowie göltig und ungöltig artikuliert.

Diese Ausstellung, die eine Vielzahl von Arbeiten zusammenführt, ist der zweite Teil der ersten internationalen Retrospektive, die der Künstler*in gewidmet ist.

Wie muss ein Repräsentationsrahmen beschaffen sein, in dem sich ein Körper als menschlich sichtbar machen kann? Wer hat das Recht zur Repräsentation? Wer wird repräsentiert? Kann ein Bild einem Körper politische Handlungsmacht gewähren oder verweigern? Welches Bild muss ein Körper von sich schaffen, damit er zum politischen Subjekt wird? Gibt es einen ästhetischen Unterschied zwischen einem Bild, das mit der Hand, und einem, das mit dem Fuß gefertigt wurde, oder liegt dieser Unterschied in einem Machtverhältnis? All das sind Fragen, die von Lorenza Böttners bildnerischer und performativer Arbeit aufgeworfen werden.

Die Kunst des Lebens

Bei dieser Künstler*in ist es unabdingbar, mit der Biografie zu beginnen, die zugleich als vitalistisches Manifest zu verstehen ist, denn die hartnäckigste Praxis in ihrem Werk ist die Verwischung des Unterschieds von Leben und Kunst. Lorenza Böttner wurde am 6. März 1959 in Punta Arenas, Chile, in eine Familie deutscher Migrant*innen geboren. Bei der Geburt dem männlichen Geschlecht zugeteilt, wurde sie im chilenischen Register als Ernst Lorenz Böttner Oeding eingetragen. Im Alter von acht Jahren erlitt Ernst Lorenz, als er einen Strommasten hinaufkletterte, um an ein Vogelnest zu kommen, einen folgenschweren elektrischen Schlag. Mehrere Tage war es ungewiss, ob er überleben würde. Nachdem ihm beide Arme amputiert worden waren, hatte Ernst einen langen, schmerzhaften Krankenhausaufenthalt zu durchleben, bei dem er erfolglos versuchte, sich umzubringen. Diese Beziehung zwischen Schmerz und Tod, die sich später in Hedonismus und *Verherrlichung* des Lebens verwandelte, war ausschlaggebend dafür, dass *sein/ihr* Körper zu einem *seiner/ihrer* Hauptwerke wurde: ein verletzliches, neobarockes Denkmal des Lebens.

1969 brachte ihn seine Mutter nach Deutschland, wo er Zugang zu spezialisierten Therapien erhielt. Mit einem Körper ohne Arme wurde Ernst Lorenz zunächst im Rehabilitationszentrum Heidelberg als behinderter Mensch institutionalisiert und anschließend an der Orthopädischen Rehabilitationsklinik Lichtenau an der Seite sogenannter Contergan-Kindern ausgebildet. Das zwischen 1957 und 1963 als Beruhigungsmittel für schwangere Frauen verschriebene Medikament auf Thalidomidbasis (in Deutschland unter dem Handelsnamen Contergan vermarktet) führte dazu, dass Hunderttausende Säuglinge mit verändert ausgebildeten Gliedmaßen auf die Welt kamen. Die Auswirkungen des Medikaments zogen in Deutschland nicht nur die Einrichtung spezialisierter Lernzentren nach sich, sondern machten bald auch das „Contergan-Kind“ zu einer Pop-Ikone der 1960er Jahre. „Der größte Komponist der Gegenwart ist das Contergan-Kind“, erklärte Joseph Beuys in seiner Performance mit dem Titel *Infiltration Homogen für Konzertflügel*, die für Lorenza später zu einem Referenz-Werk werden sollte. Der Ausdruck „Contergan-Kinder“, mit dem die Generation der von dem Medikament

Betroffenen belegt wurde, verwies darauf, dass diese Kinder aufgrund der durch die Arznei verursachten körperlichen Veränderung weder als Menschen noch als Kinder ihrer Mütter betrachtet wurden. Als Invalide und deformierte Individuen spektakulär gemacht, waren die „Contergan-Kinder“ die Symbolkörper einer pharmako-pornografischen kapitalistischen Transformation, die im Westen nach dem Zweiten Weltkrieg einsetzte: Die „Contergan-Kinder“ waren als uneheliche Kinder der Pharmaindustrie und der Medien das neue Lumpenproletariat der Konsumgesellschaften. Es war diese verwünschte, subalterne Wiege, in der Lorenza Böttner geboren wurde. Lorenza ist aus dem Widerstand gegen die Umwandlung von Ernst Lorenz in ein „Contergan-Kind“ hervorgegangen: Sie lehnte die Prothesen-Arme ab, die ihren Körper zu einem vermeintlich als „normal“ erachteten Körper rehabilitiert hätten; sie verweigerte eine Erziehung als behindertes Kind und verbrachte die meiste Zeit mit Zeichnen, Malen und Tanzen.

Lorenzas Geburt

Sich gegen die medizinische Diagnose und die gesellschaftlichen Erwartungen stellend, die eine Zukunft der „sozialen Inklusion“ als Behinderter versprochen, bewarb sich Ernst Lorenz an der Gesamthochschule Kassel (heute Kunsthochschule Kassel) und studierte dort von 1978 bis 1984 bei Harry Kramer. Der Einfluss Kramers, der als Bildhauer kinetische Skulpturen schuf sowie als Tänzer, Choreograph und Performer wirkte, auf Lorenzas Entscheidung, Tanz und Performance in den Prozess der Bildproduktion einzubeziehen, ist unbestreitbar.

Noch während des Kunststudiums in Kassel änderte Ernst Lorenz seinen Namen in Lorenza und nahm eine in der Öffentlichkeit als weiblich kodierte Identität an. Daraufhin begann sie mit visuellen und performativen Erkundungen, in deren Rahmen das Selbstporträt und Tanz als Techniken experimenteller Konstruktion dienten. Im Jahr 1984 beinhaltete ihr Examensprojekt an der Kunsthochschule Kassel die präzedenzlose Verwendung des Selbstporträts als dissidente Verkörperung der Norm. Es handelte sich um ein großes Wandgemälde auf Leinwand, bei dem Fußabdrücke wie impressionistische Pinselstriche eingesetzt wurden. Das noch im selben Jahr erstmals im Ausstellungsraum der Schule gezeigte Wandbild kehrte 2017 in die Stadt zurück, wo es während der documenta 14 eine der emblematischen Flächen bei der Ausstellung im Großen Saal der Neuen Galerie einnahm.

Für Lorenza war das Transvestieren von Bildern der Norm ein Requiem zur Auflösung eben dieser Norm. Die Zeichnungen, Drucke, Gemälde und Performances, die sie in den intensiven sechzehn Jahren ihres künstlerischen Lebens (1978 bis 1994) erschafft und aufgeführt hat, zeigen sie in einer Vielzahl von Positionen, die sie nicht nur hinsichtlich biologischem und sozialem Geschlecht, sondern auch in Geschichte und Zeit einnahm: eine elegante viktorianische Dame, ein muskulöser junger Mann mit Glasarmen, eine Ballerina, ein Punk-Mädchen, eine griechische Statue, eine Flamencotänzerin, Batmans Braut, Miss World, eine Sexarbeiterin, ein Model, ein Reisender, eine stillende Mutter, ein junger BDSM-Enthusiast, ein Ephebe mit Ikarusflügeln usw. Lorenza interessierte sich eher für die Gleichzeitigkeit von Verkörperungen als für eine statisch gedachte Identität. Ihr Transvestismus stellte keine Nachahmung von Weiblichkeit als Identität dar – es war nicht ungewöhnlich, sie mit Bart oder nackt zu sehen –, sondern eine Erweiterung des gestischen Repertoires des Körpers, eine Erweiterung seiner Handlungsmöglichkeiten. So gesehen kann ein Foto, in dem sie mit Bart und Brusthaaren nackt vor einem gemalten Selbstbildnis posiert, auf dem sie sich mit glatter Haut und weiblichen Brüsten porträtiert hat, als emblematisch gelten. Beide Gesichter schauen den Betrachter direkt an. Beide behaupten: Ich bin Lorenza. Weil Lorenza Übergang und nicht Identität war. Anstatt von Transvestismus wäre es angemessener, von Übergangspraktiken zu sprechen, die als Gegen-Lerntechiken fungieren, durch die der Körper und die Subjektivität, die als „behindert“ oder „krank“ gelten, das Recht beanspruchen, ihre eigenen Lebenspraktiken zu vertreten und zu erfinden. Von daher wäre es ungenau zu sagen, Lorenza würde in einem Akt der Travestie Füße und Mund zu Händen machen, oder der Künstler würde sich als Frau verkleiden, sondern vielmehr müsste man sagen, dass sie einen anderen Körper, eine andere

künstlerische Praxis und ein anderes Geschlecht erfindet: weder behindert noch normal, weder männlich noch weiblich, weder Malerei noch Tanz.

Die Politisierung der Freaks: Von der Körperbehinderung zum Crip-Pride

Neben dem Selbstbildnis im impressionistischen Stil schloss Lorenza 1984 ihr Studium in Kassel zudem mit einer Abhandlung ab, die den Titel *Behindert?!* trug, und in der sie den Ort untersuchte, den der nicht-konforme Körper in der künstlerischen Repräsentation eingenommen hatte. Die Abhandlung, die eine in der ersten Person geschilderte Chronik ihres Unfalls, die Heilungsvorgänge und die Prozesse des Malen- und Tanzenlernens umfasst, kritisiert die normative Repräsentation des nicht-konformen Körpers und plädiert für eine künstlerische Praxis, die in der Lage ist, einen Körper ohne Arme als sozialen und künstlerischen Akteur anzuerkennen.

Bis zur Renaissance galt der funktional andersartige Körper, eingeschrieben in eine theologische Epistemologie, als ein widernatürliches Monster, das zu eliminieren war oder als Gegenstand gesellschaftlichen Spotts fungierte. Während der industriellen Revolution vollzog sich ein Wandel im politisch-visuellen Regime: Der funktional andersartige Körper wurde nun als Objekt der wissenschaftlichen Forschung und der institutionellen Internierung betrachtet, wurde zu einem „Typus“, für den die Gesellschaft Abhilfe und Rehabilitation durch plastische Chirurgie und adaptive Prothesen einforderte. Die industrielle Revolution erfand einen neuen produktiven Körper, eine neue Materialität, in der der Hand und insbesondere der männlichen Hand eine zentrale Rolle als Organ zukam, das eine Verbindung von Körper – als Produktivkraft – und Maschine ermöglichte. In diesem Kontext entstand das mit Defizienz und Behinderung konnotierte Modell: Ein Körper, dessen Hände verstümmelt sind, ist ein Körper, den der heterosexuelle Kapitalismus für unproduktiv und asexuell hält.

Im Widerstand gegen dieses politisch-sexuelle Modell und durch den doppelten Prozess der künstlerischen und geschlechtlichen Rehabilitierung sah sich Lorenza in der Lage, eine zugleich abweichende und erwünschte Körperlichkeit zu konstruieren: Einerseits ging es um die Resexualisierung eines Körpers, der durch den medizinischen und institutionellen Diskurs entsexualisiert worden war. Es war das Bedürfnis, der Orthopädie der Norm zu entkommen und das politische Potenzial der verschiedenen Gesten eines funktional andersartigen Körpers zu aktivieren, was Lorenza dazu führte, von der Malerei zum Tanz und sogar zur Herstellung ihrer eigenen Kleider überzugehen. Andererseits forderte Lorenza politische Gleichheit über alle künstlerischen Praktiken hinweg, unabhängig davon, ob sie mit den Händen oder mit anderen lebenden oder technologischen Organen ausgeführt wurden.

Die Abhandlung wurde von einem Performance-Projekt mit dem Titel *Lorenza, das Wunder ohne Arme. Freaks* begleitet. Gegenstand ihrer Recherchen waren die Freak-Shows auf der Leipziger Messe, das Tivoli in Kopenhagen, der Prater in Wien, die zahlreichen Panoptiken (Wachsmuseen) in Deutschland und Österreich, die Egyptian Hall im Piccadilly Circus in London und das Théâtre des Variétés in Paris.

Die Freak-Show war für die moderne Fiktion der Behinderung ein entscheidendes Projekt, hatte sie doch den nicht-konformen Körper an den Rändern des Menschseins positioniert und ihn gleichzeitig als Teil eines sozialen Spektakels eingebracht. Sie bildete einen Moment des Übergangs zwischen dem theologischen Regime, in dem der nicht-konforme Körper als Monstrum angesehen wurde, und dem der wissenschaftlichen Forschung und der Behindertenindustrie, das ihn in ein Objekt verwandelte. Innerhalb dieses engen Sichtbarkeitsrahmens – zwischen der populären Spektakularisierung des Körpers in Freak-Shows und dem Regime medizinischer Produkte, die den Körper als kranken Körper sichtbar werden ließen – versuchte Lorenza zu handeln. Obsessiv beschäftigte sie sich immer wieder mit den Bildern aus dem 1932 von Tod Browning gedrehten Film *Freaks*, sammelte Freak-Show-Poster und nahm Freak-Motive in ihre Aufführungen auf.

In den 1970er Jahren, als Ernst Lorenz heranwuchs, wurde die körperliche Andersartigkeit in der Behindertenpolitik der Bundesrepublik als individuelles und funktionales Defizit hinsichtlich Arbeit und Produktivität definiert. Um eine Integration zu ermöglichen, war es erforderlich, dass der

behinderte Körper mit Hilfe von Prothesen, die zu seiner visuellen Normalisierung und seiner Anpassung an den Produktionsprozess beitragen sollten, rekonstruiert wurde.

Gegen diese medizinische Erzählung versuchte Lorenza, ihren Körper, ihre Subjektivität und ihre künstlerische Produktion in eine politische Linie von armlosen Malern einzuschreiben, die von Thomas Schweiker bis Louis Steinkogler reichte. Am meisten jedoch schien sie sich mit Aimée Rapin, deren Werk 1889 zur Attraktion der Pariser Weltausstellung wurde, zu identifizieren. Rapins eminent feminine Themen, ihre Blumenkompositionen, die Aufmerksamkeit für die Haare in ihren Porträts usw. waren Motive, die in Lorenzas malerischem Werk ständig aufschienen. Während ihrer Reisen nach New York in den 1980er und 90er Jahren nahm sie zusammen mit Sandra Aronson aktiv am Disabled Artists Network teil, kritisierte aber die karitativen und humanistischen Modelle, in denen behinderte Menschen nur als randständige Künstler und Künstlerinnen vorkamen. Im Gegensatz zu den meisten Mitgliedern des Netzwerks verstand Lorenza das Verhältnis zwischen Hand und Fuß, zwischen medizinisch-pornografischem und künstlerischem Blick als Machtkampf.

So wie feministische Künstlerinnen Kunstwerke als konzeptionellen Raum nutzen, um Darstellungen des weiblichen Körpers als Objekt des heterosexuellen Blicks zu verhandeln, hinterfragten Lorenzas Arbeiten die Technologien der Normalisierung, Objektivierung und Institutionalisierung, die dazu führten, dass ein funktional andersartiger Körper als behindert konstruiert wurde. In diesem Sinne ist heute in den Arbeiten von Jennifer Miller, Del LaGrace Volcano, Mat Fraser, Amanda Baggs und Park MacArthur eine Fortsetzung von Lorenzas Pionierarbeit zu sehen.

Das Gesicht, das Keines ist

So wie Lorenza die Straßenfläche in einen neuen malerischen und performativen Raum verwandelt hatte, verwandelte sie auch ihre Haut in eine Leinwand, die es ihr ermöglichte, die auferlegte Norm und Identität in einem kritischen Dialog umzuformulieren. Viele von Lorenzas „Tanzbildern“ und Performances begannen mit einer Gesichtsbemalung. Sie hielt den Pinsel mit dem Fuß und zeichnete die Konturen ihrer Augen neu, bedeckte ihre Wangen und Stirn mit Dreiecken oder zeichnete Linien, die das Gesicht unterteilten. Der Begriff des Transvestismus ist zu eng und zu konventionell trivial, um damit die durch diesen Prozess in Gang gesetzte fortwährende Löschung und Neuschreibung des Gesichts beschreiben zu können. Indem die Künstler*in das Gesicht in eine Schreibfläche verwandelte, machte sie es als Ort von Identität - von Geschlecht, Rasse, Menschheit – untauglich und erklärte es als sozial konstruierte Maske, die sie neu zu konturieren half.

Im Jahr 1983, dem Jahr ihres Abschlusses an der Kunsthochschule Kassel, schuf sie eine Fotoserie mit dem Titel *Face Art*, in der das Gesicht Ausgangspunkt einer endlosen Metamorphose ist.

Nacheinander erscheinen Masken des Weiblichen und Männlichen, mit Variationen, die auf andere Zeiten und Orte anspielen. Das Gesicht wird entmenschlicht, animalisiert oder durch Linien umgestaltet, die an Stammeszeichen erinnern. Dabei waren Pigmente nicht die einzigen Substanzen, mit denen Lorenza malte. Sie benutzte Kopfhaare und Körperhaare - Bart, Augenbrauen - als formale und farbliche Motive, um ein Gesicht zu konstruieren, das keines ist.

Im Gegensatz zu den postmodernen Strategien von Cindy Sherman und Orlan beruht das vermehrte Aufkommen von Masken in Lorenzas Arbeit nicht auf einer zufälligen Kombination von sozialen Zeichen oder von historischen und kulturellen Referenzen. Ihre Selbstporträts gehören zu einer künstlerischen Linie, die die selbstfiktionalisierende Fotografie gegen die disziplinierende Fotografie einsetzt. Wie Claude Cahun, Jürgen Klauke, Michel Journiac, Suzy Lake und Jo Spence nutzte Lorenza das Selbstporträt als Technik des Widerstands gegen die Kolonial-, Medizin- und Polizeifotografie, bei der das Bild dazu diente, den „Anderen“ zu identifizieren und ihn als primitiv, krank, behindert, abweichend oder kriminell zu konstruieren. Auf diese Taxonomien Bezug nehmend experimentierte sie mit der Herstellung von abweichenden Gesichtern. Ständige Variation führt letztlich zur Desidentifikation und beschreibt eben keine Suche nach einer im einfachen Sinne weiblichen Identität. Lorenzas Masken kritisieren die systematische Auslöschung des Trans-Crip-Körpers als politisches Subjekt, seine Exotisierung oder seine Reduktion auf Krankheit und machen gleichzeitig Pluralität, Transformation und Relationalität als tiefe Strukturen der Subjektivität geltend.

Die Auslöschung des Gesichts und die Umwandlung in eine Maske wird bis an die Grenze getrieben in einem Foto, in dem das gesamte Gesicht, wie bei einer Arbeit von Kasimir Malewitsch, schwarz übermalt ist. Lorenzas Gesicht verschwindet mit einem sardonischen weißen Lächeln und wird zu einer komischen theatralischen Maske, die an einem verstümmelten Körper hängt. Wer hat das Recht zu lachen? Wer hat das Privileg zu schauen? Wer kann gesehen werden? Wer bleibt verborgen?

Das Museum der Begierde und Melancholie

Während Lorenzas Fotos und Ölbilder in ihrer überwiegenden Mehrheit Selbstporträts sind, dokumentieren ihre Wachsmalereien die verschiedenen Orte, die sie ab 1984 besucht hat. So porträtierte sie das Leben des politisch-sexuellen Lumpenproletariats des späten zwanzigsten Jahrhunderts in den Städten, in die sie reiste. In ihren Bildern wird eine Galerie von gesellschaftlich benachteiligten Figuren sichtbar, mit denen sie, indem sie sie zeichnete, eine Allianz eingeht: Amsterdamer Prostituierte, Afroamerikaner als Objekt der Polizeigewalt in New York, lesbische Sexualität im Schatten des männlichen Blicks sowie schwule Sexualität. In diesen chorischen Fresken erscheint und verschwindet die Figur von Lorenza, die sich mit anderen Körpern und anderen Leben überblendet, so dass all diese Körper auch der ihre sind.

Die Wachs- und Pastellmalereien, die größtenteils auf der Straße entstanden sind, zeichnen sich durch die Art ihrer Ausführung sowie ihren thematischen Inhalt und ihren Dialog mit der Kunstgeschichte aus. Mund- und Fußmaler, die zu anderen mit den Händen arbeitenden Künstlern in einer subalternen Beziehung stehen, sind gezwungen, auf der Straße zu malen, realistische Techniken zu wählen und, um ihre „Fähigkeit“ zu demonstrieren, die Kunstkonventionen aller Epochen nachzuahmen. Auch diese Position gibt Lorenza nicht einfach auf. Stattdessen okkupiert sie sie auf exzentrische Weise. Ihre Malerei nimmt einen kritischen Dialog mit der Kunstgeschichte auf und queert sie. Sie verwandelt den Akt der Malerei im öffentlichen Raum in eine vitalistische Tanzperformance und ein Trans-Crip-Happening.

Hier ist eine doppelte Verzerrung am Werk – eine, die aus der Perspektive entsteht und eine andere, die aus der Einführung der Präsenz des subalternen Körpers in die Repräsentation hervorgeht. Zum einen hängen die beiden wesentlichen Größen von Lorenzas Arbeiten – große Pastellformate oder kleine Bleistift- oder Federzeichnungen – vor allem mit den folgenden Produktionsweisen zusammen: Beim Malen mit dem Fuß ist das Werk in einem Abstand von mehr als anderthalb Metern vom Auge positioniert, während der Mund mit sich bringt, dass das Malen in einem Blickabstand von weniger als 50 Zentimetern stattfindet. Zum anderen verspürte Lorenza das Bedürfnis, die gesamte Kunstgeschichte zu queeren, sie von ihrer eigenen subalternen Position ausgehend zu verzerren. In der Art eines queeren Manierismus umfasst Lorenza Böttners Museum des Begehrens und der Melancholie unter anderem fauvistische, expressionistische, impressionistische, kubistische und neorealistic Versionen von armlosen Ballerinen à la Degas, schwulen Saunen im Stil von Michelangelo oder Ingres, Punk-Prostituierten, die von Toulouse-Lautrec stammen könnten, expressionistischen Disco-Szenen der 1980er Jahre oder an Goya gemahnende Selbstporträts als armlose Mutter, die ihr Kind stillt.

Der Körper als soziale Skulptur

In vielen von Lorenzas Werken ist das zweifache Verhältnis von Verkörperung der Norm einerseits und Kritik an der Norm andererseits präsent: Der griechische Skulpturenkanon dient als öffentlicher Referenzpunkt, anhand dessen sich die Ideale von Vollkommenheit, Schönheit und Wert in Frage stellen lassen. In den 1980er Jahren produzierte Lorenza in verschiedenen Performances, in denen sie ihre Verstümmelung als biokulturelles Material heranzog, eine Skulptur, die den klassischen Werken *Venus von Milo* und *Nike von Samothrake* nachempfunden ist. Der Bezug auf die griechischen Skulpturen erfolgte unter anderem wegen der Spannung, die zwischen einem verstümmelten Körper und einem Schönheitskanon, zwischen einer Ruine und einer Norm entsteht. So ließ Lorenza beispielsweise 1986 in New York, zunächst bei einem informellen Treffen von Künstlern in East Village und dann bei einem Wohltätigkeitskonzert am Hunter College, ihren Körper solange mit einer feinen Gipsschicht umkleiden, bis er in die *Venus von Milo* verwandelt war. Nach Ansicht des

chilenischen Schriftstellers Pedro Lemebel federte ihre Performance den Schlag auf die Schultern ab und travestierte die Augenfälligkeit der Verstümmelung in griechische Chirurgie. Zur armlosen Skulptur zu werden, war jedoch nicht die alleinige Absicht der Künstler*in, sondern sie entschied sich, indem sie auf ihrem Oberkörper Brüste formte und ihr Haar der griechischen Göttin entsprechend kämmte, auch Aphrodite zu verkörpern. Die Geschlechterspannung zeigt sich deutlich in der Diskontinuität zwischen dem weiblichen Torso und der kleinen Linie der Körperbehaarung, die vom Nabel bis unter die Tunika reicht. Von Interesse ist hier jedoch nicht so sehr die Steinwerdung der Künstler*in, sondern der Prozess der Zerstörung einer Skulptur, die als gesellschaftlich normalisierende orthopädische Gussform fungiert. So weicht der anfängliche Moment der Verkörperung des Kanons, der Moment, in dem sich die Künstler*in in eine Skulptur verwandelt, einer ätzenden Kritik an der Rolle der Kunst bei der gesellschaftlichen Normalisierung des weißen, validen, heterosexuellen, cis-gender Körpers. Auf einem mobilen Podium stehend wurde Lorenza als Venus aus der Tiefe der Bühne in deren Zentrum geschoben, wo sie die direkte Begegnung mit dem öffentlichen Blick suchte. In diesem Moment öffneten sich die Augen der Skulptur, sahen neugierig auf das Publikum und fingen zu sprechen an: „Was würdest du denken, wenn Kunst zum Leben erwacht?“, fragte Lorenza, die vom Podium herunterkam und vor dem Publikum tanzte. Das war ein konstituierendes Moment, in dem die Beziehungen zwischen Macht und Blick im öffentlichen Raum neu organisiert wurden: Gegen die Passivität und Stille gerichtet, die dem funktional andersartigen Körper auferlegt werden, sind Tanz und Stimme Techniken gesellschaftlicher Ermächtigung, die auf die Vergrößerung der Handlungsmacht abzielen.

Malen als Performative Trans-Crip-Guerilla-Aktion

Für Mund- und Fußmaler war die Straße, zumindest ab dem neunzehnten Jahrhundert, sowohl Arbeitsplatz als auch Raum zum Betteln, waren doch Galerien und institutionelle Räume nur für jene hegemonialen Künstler*innen bestimmt, die mit den Händen arbeiteten. In demselben Jahrzehnt, in dem feministische Praktiken und nicht-weiße Künstler*innen den patriarchalischen und kolonialen Unterbau des als demokratische Institution gedachten Museums in Frage zu stellen begannen, verwandelte Lorenza die Straße in ein improvisiertes Atelier, in eine Galerie und ein Museum, und machte dieses „Außen“ zu einem Ort der Kreation und politischen Rehabilitierung für eine armlose Künstler*in. Lorenzas Bildaussagen sind nicht nur revolutionär, weil sie einen anderen Körper darstellen, sondern auch, weil sich in ihnen die Erfindung eines neuen Ausdrucksraums artikuliert. Es geht dabei nicht nur darum, die Machtpositionen umzukehren, sondern einen Raum zu erfinden, in dem die Widersprüche der etablierten Ordnung sichtbar gemacht werden können.

Tatsächlich war es 1982, während der documenta 7 – der kontroversen internationalen Ausstellung unter der Leitung von Rudi Fuchs, bei der Werke von Mund- oder Fußkünstler*innen außen vor blieben –, als Lorenza, die noch studierte, die Straßen von Kassel in einen Guerilla-Ausstellungsraum verwandelte, in dem sie ihre Erinnerungen sichtbar machte.

Mitten auf der belebtesten, zum berühmten Fridericianum führenden Straße stehend, mit nur einem Blatt Papier und Pastellkreiden auf dem Boden, malte und tanzte sie und entblöbte zur Überraschung der Passanten ihren armlosen Körper. Lorenza erfand ein neues Genre der künstlerischen Intervention, das sie versuchsweise als „Tanzmalerei“ oder „Pantomimenmalerei“ bezeichnete. Die Künstler*in suchte jene Nähe zum Publikum, die nur die Straße zulässt. Die Straße, ein prekärer, konfliktträchtiger Raum, wird zudem zu einem Ort, an dem das Publikum die Art und Weise, wie es einen Körper oder eine Leinwand betrachtet, verlernt beziehungsweise neu erfährt.

Lorenzas Bilder, die nicht durch einen Rahmen von der Straße getrennt sind, sind als Teil einer direkten Aktion und als Kunstwerke des öffentlichen Lebens zu verstehen. Ihre Bildwerke sind das materielle Überbleibsel einer urbanen Intervention, in der die öffentliche Aktion des Trans-Crip-Körpers ebenso wichtig ist wie das vollendete Bild und in diesem Sinne besitzen sie eine größere Nähe zu den performativen Werken zeitgenössischer Künstler wie Suzanne Lacy, Coco Fusco, Annie Sprinkle, Beth Stephens, Guillermo Gómez Peña und Tania Brugera oder zu den muralen Interventionen von Keith Haring.

1984 begann Lorenza eine Reihe von Reisen in die Vereinigten Staaten und nach Europa, bei denen sie Hunderte von „Tanzmalereien“ und zahlreiche Aufführungen absolvierte. Mit einem „Disabled artist“-Stipendium ausgestattet zog sie nach New York, um Tanz und Performance an der New York University Steinhardt zu studieren. 1985 präsentierte sie an der New York University *Lorenzas Unfall* und *Das Leben* sowie in der Washington Square Church *Angst vor persönlichem Kontakt*. Bei der Sichtung ihres Archivs überrascht die große Menge an Künstler*innennamen und Kontaktdaten, die Lorenza am Ende ihrer Zeit in New York in ihrem Tagebuch verzeichnet hatte. Vielleicht kam sie so mit Joel-Peter Witkin und Robert Mapplethorpe in Kontakt, für die sie als Model posierte. Die so entstandenen Bilder unterscheiden sich radikal von denen, die Lorenza selbst von sich gemacht hat, insofern sie die Künstler*in als fantastisches Monster zeigen und somit stark auf eine exotisierende Darstellung setzen.

Petra und die Olympiade der Normalisierung

Dass diese Ausstellung in Barcelona begann, liegt an der Bedeutung, die die katalanische Stadt für das Leben der Künstler*in hatte. Lorenza kam erstmals in den 1980er Jahren nach Barcelona, wo sie mit zahlreichen Künstlern Kontakte knüpfte. So kam es, dass sie zu Petra wurde, dem von Mariscal entworfenen Maskottchen für die Paralympischen Spiele 1992. Auch hier spielte sie mit der Spannung, die zwischen der Verkörperung des Repräsentationsobjekts eines disziplinarischen Blicks und dem Widerstand gegen diesen Blick durch eine dissidente Performance entsteht. Paradoxerweise verschwand Lorenzas funktional andersartiger Körper, der doch die Paralympics repräsentieren sollte, unter der voluminösen Verkleidung als Petra. Durch Petra wurde Lorenza deaktiviert und in eine Invalide verwandelt.

Das Petra-Maskottchen war, indem es Körper und Gesicht verbarg, an sich schon infantilisierend und entsubjektivierend. Aber Lorenza sah in Petra die Möglichkeit, behinderte Identität durch Trans-Verkörperung zu untergraben. Am Ende der Zeremonie der Paralympischen Spiele balancierte Petra auf dem Rücksitz eines Motorrads, das im Stadion Runden drehte. In eine Cartoonfigur mit riesigem Kopf und kurzem Rock verwandelt, verknipte sich Lorenza – die von den Kommentatoren als „Lorenza Böttner, ein chilenischer Athlet und Künstler“ begrüßt wurde – die athletische Pirouette und tanzte, einen Blumenstrauß im Fuß haltend, mit femininem Ausdruck: „Sie ist Cobis Freundin“, schlossen die Journalist*innen. Petra, das letzte öffentliche Gesicht von Lorenza, war – in den 1990er Jahren – das Symbol des Triumphs einer postmodernen inkludierenden Diversitätspolitik, der TV-Spendengalas und der Behindertenindustrien, in denen der funktional andersartige Körper um den Preis der sozialen Unterwerfung in die Gesellschaft aufgenommen wurde: Individuelles Heldentum, prothetische Neuanpassung und sportliche Leistung hielten den nicht konformen Körper in einer Position politischer Subalternität.

Eine positivere Lösung erfuhr das Spannungsverhältnis zwischen Normalisierung und somatopolitischer Subversion, als Lorenza akzeptierte, zum sichtbaren Bild der Firma Faber Castell zu werden. Der von Michael Stahlberg produzierte Werbeclip zeigte Lorenza als geistig kranke Person in einer Zwangsjacke, die versucht, aus einer psychiatrischen Einrichtung zu fliehen, indem sie mit den Füßen ein Fenster an die Wand ihrer Zelle zeichnet. Im selben Jahr produzierte Michael Stahlberg die Dokumentation *Lorenza Böttner: Portrait of an Artist (short Documentary)*. Der Film konzentriert sich auf Lorenzas Alltag als „Kunstwerk“ und zeigt die enge Beziehung zwischen Trans-Crip-Aktivismus und Kunst.

Nach ausgedehnten Reisen durch Europa und die Vereinigten Staaten, in denen sie zeichnete und performte, kehrte Lorenza nach Deutschland zurück. Sie hatte sich mit HIV infiziert und es ging ihr nicht gut. Die letzten Monate ihres Lebens bedeuteten einen Zusammenbruch der Cross-Gender-Prozesse, denen sie so viel Aufmerksamkeit gewidmet hatte. Körperlich geschwächt und nun auch physisch und finanziell von ihrer Familie abhängig, war Lorenza - mit kurzen Haaren und als Mann gekleidet - remaskulinisiert und verlor, zum ersten Mal, weitgehend ihre politische oder künstlerische Handlungsfähigkeit. Im Januar 1994, im Alter von 34 Jahren, starb Lorenza in Deutschland an den Folgen von AIDS. Als zukunftsweisende Kritiker*in der Hegemonie von Künstler*innen, die „mit den Händen malen“, und der Sichtbarkeitsrahmen, in denen Körper als normal oder pathologisch

angesehen werden, ist Lorenza Böttners Werk heute eine unverzichtbare Referenz für die Konzeption von Visualität im einundzwanzigsten Jahrhundert.

Trans-Crip-Wissen:

Glauben Sie bloss nicht zu wissen, wer ich bin

Die Ausstellung versammelt zudem eine Reihe von Publikationen, Referenzen und Texten aus Trans- und Intersex-Bewegungen, des Independent Living Movement, der Antipsychiatrie und der Politik funktionaler Andersartigkeit, die versuchen, Wissen zu generieren, das auf subalternen körperlichen und neurologischen Positionen beruht. Über die Identitätspolitik hinaus ist Trans-Crip-Wissen eine radikale Kritik nicht nur am wissenschaftlichen und technischen Diskurs der humanistischen Ideologie, die Differenz als Krankheit begreift, sondern auch an den „Behindertenindustrien“, die Pflege und Prekarität zur Ware machen.