

ANDREA LINNENKOHL

# Lorenza Böttner. Der Körper im Widerstand

Die 1959 als Ernst Lorenz geborene Künstlerin Lorenza Böttner hat in den 70er bis 90er Jahren des 20. Jahrhunderts ein politisch ambitioniertes Werk geschaffen, das nicht nur hegemoniale Vorstellungen von normativer Körperlichkeit, sondern auch von Malerei als männlich kodierter Praxis künstlerisch infrage stellte. Ihre Auseinandersetzung mit der Tradition der Fuß- und Mundmalerei subvertierte zum Beispiel mit der Hand des Künstlers verknüpfte phallische Vorstellungen von schöpferischer Männlichkeit in der Malerei. Mittels performativer Zurschaustellung ihres armlosen transgener Körpers löste Lorenza Böttner gesellschaftlich dominante und für die Malerei ganz besonders geltende heteronormative Oppositionen von (männlichem) Subjekt und (weiblichem) Objekt, (Bild-)Gegenstand und (Mal-)Instrument dadurch auf, dass sie ihren in mehrfacher Hinsicht queeren Körper als einen Nexus präsentierte, wo diese sich durchkreuzen und in eins fallen.

Andrea Linnenkohl widmet sich im folgenden Beitrag Lorenza Böttners doppelter Ermächtigung vor dem Hintergrund einer zweifachen Diskriminierung, die das Leben und Wirken der armlosen Künstlerin zeitlebens prägten und die auch heute noch die Rezeption ihrer künstlerischen Position bestimmen. Denn trotz der kuratorischen Entmarginalisierungsbemühungen durch Paul B. Preciado, der für die umfassende Würdigung Lorenza Böttners bei der *documenta 14* (2017) verantwortlich zeichnete, war der Blick auf Böttners Arbeiten – wie Linnenkohl unter anderem auf Basis ihrer Erfahrungen als kuratorische Beraterin bei der *d14* nachzeichnet – auch hier wieder vielfach von einem exotisierenden Fokus auf die normabweichende Körperlichkeit der Künstlerin gekennzeichnet, wodurch die künstlerische Qualität und die politischen Anliegen von Böttners Arbeiten bisweilen in den Hintergrund rückten. Es bleibt daher abzuwarten, ob das aktuelle kuratorische Engagement für Lorenza Böttners Wirken anschließend in eine angemessene kunsthistorische Würdigung ihrer künstlerischen Praxis münden wird und inwiefern weitere Ausstellungen ihr politisches Projekt der Verschiebung (hetero-)normativer Körperregime fortzuführen vermögen.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Die erste Einzelausstellung *Requiem for the Norm* fand vom 07. November 2018 bis 03. Februar 2019 in Barcelona statt und wurde von Paul B. Preciado unter kuratorischer Assistenz von Andrea Linnenkohl, Viktor Neumann und Pere Pedrals realisiert. Sie ist eine Ko-Produktion von La Virreina Centre de la Imatge und dem Württembergischen Kunstverein Stuttgart, wo die Ausstellung vom 23.02.2019 bis zum 05.05.2019 zu sehen sein wird. Siehe <http://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/en/activities/lecture-about-lorenza-bottner/352> [03.01.2018].

Editorial von Nanne Buurman

## Lorenza Böttner. Der Körper im Widerstand

Bereits vor seinem Engagement als Kurator für die *documenta 14* war Paul B. Preciado während Recherchen mit Studierenden des Independent Studies Program in Barcelona zum Thema transsexueller Künstlerinnen im Spanien der 1980er Jahre auf Lorenza Böttner (1959–1994) aufmerksam geworden.<sup>1</sup> Und zwar bemerkenswerterweise nicht aufgrund ihres künstlerischen Werks, sondern weil die Künstlerin bei den Eröffnungsfeierlichkeiten der Sommer-Paralympics 1992 in Barcelona das Maskottchen Petra verkörperte, das als fröhlich lächelndes armloses Mädchen eine sehr optimistische Weltsicht repräsentierte und damit die Probleme von sogenannten „Behinderten“ ebenso wie die künstlerische Persönlichkeit Lorenzas in den Hintergrund rückte. Auf der *documenta 14* wurde jedoch endlich posthum ein Ausschnitt aus dem umfangreichen Oeuvre der zeitlebens aus verschiedenen Gründen weitgehend verkannten Künstlerin präsentiert. Für eines der prominentesten Gebäude der Ausstellung, die Neuen Galerie in Kassel, wählte Preciado großformatige Malereien, Kreidearbeiten, Zeichnungen, Fotografien und persönliche Dokumente aus. Dieser Essay widmet sich dem Werdegang Böttners, um der Frage nachzugehen, warum ihr Werk bis zur Ausstellung bei der *documenta 14* im Jahr 2017 nur wenig Beachtung gefunden hatte.

Lorenza Böttner wurde 1959 als Ernst Lorenz Böttner in Punta Arenas, Chile, in eine Familie deutscher Abstammung hineingeboren und mit zwei weiteren Brüdern als Junge sozialisiert. Im Alter von 9 Jahren verletzte sie sich beim Klettern auf einen Strommast, beide Arme mussten aufgrund der starken Verbrennungen amputiert werden. Für die weitere Behandlung rieten die Ärzte den Eltern, das Kind nach Deutschland zu bringen. Begleitet von ihrer Mutter kam Lorenza schließlich in die Orthopädische Rehabilitationsklinik Lichtenau bei Kassel<sup>2</sup>, wo sie bis zu ihrer Volljährigkeit gemeinsam lebten.

In der Behindertenpolitik der Bundesrepublik Deutschland der 1970er Jahre wurde eine Behinderung als individuelles, funktionales Defizit in Bezug auf die Erwerbstätigkeit und Produktivität einer Person verstanden. Aus heutiger Sicht erscheint die Unterbringung in der Klinik als Ausgrenzung, die der damaligen gesellschaftlichen Wahrnehmung von Behinderung geschuldet war: einem Defizitmodell, das unter dem Deckmantel des vermeintlich positiv konnotierten Begriffs der „Integration“, und später in den 1990er Jahren in der aktualisierten Terminologie der „Inklusion“, eine „Rekonstruktion“ des Körpers verlangte. Diese normative Ideologie von intakter Körperlichkeit hatte eine Rückführung in die von dem hegemonialen Gesellschaftssystem definierte Normalität zum erklärten Ziel, die man inzwischen kritisch als eine Reduzierung der Identität auf bestimmte körperliche Merkmale betrachten sollte, da sie die Abweichungen von der Norm in den Bereich der Unsichtbarkeit verdrängte. Trotzdem sind die Kategorisierungen von „behindert“ und „normal“ auch heute nicht aufgehoben und die Definition davon, was als normal bezeichnet wird, seit dem Defizitmodell in der Praxis nicht entscheidend weiterentwickelt worden.<sup>3</sup>

Für Lorenza implizierte die „Rekonstruktion des Körpers“ das Tragen von Armprothesen, die sie ablehnte. Ihre Verweigerung der Norm war eine Rebellion, die sie zudem als

<sup>1</sup> Ich schreibe über Lorenza Böttner im Femininum und verwende nachfolgend den von ihr bestimmten Künstler\*innen-Namen Lorenza.

<sup>2</sup> Die Klinik Lichtenau, die heute Orthopädische Klinik Hessisch Lichtenau gGmbH heißt, wurde 1949 auf dem Gelände des Lagers Teichhof gegründet, das während des Zweiten Weltkrieges ein Arbeiterlager für die Sprengstoffabrik Hessisch Lichtenau war. Dies ist insofern bemerkenswert, als dass sich hier ohne rückblickende Problematisierung entmündigende Regime von Zwangsarbeit und körperlicher Normalisierung die Klinke in die Hand gaben.

<sup>3</sup> Erst 1994 wurde der Satz „Niemand darf wegen seiner Behinderung benachteiligt werden“ in Artikel 3 des Grundgesetzes aufgenommen. Das Behindertengleichstellungsgesetz trat erst 2006 in Kraft. Vgl. Elsbeth Bösl: *Die Geschichte der Behindertenpolitik in der Bundesrepublik aus Sicht der Disability History*, online unter: <http://www.bpb.de/apuz/32707/die-geschichte-der-behindertenpolitik-in-der-bundesrepublik-aus-sicht-der-disability-history> [03.08.2018].

transidente Person im Kontext normativer Geschlechterregime in doppelter Weise führte, wobei ihr Körper zum politischen Instrument wurde. Diese oppositionelle Haltung gegen normative Vorstellungen von Geschlechtlichkeit einerseits und körperliche Unversehrtheit andererseits wurde Ausgangspunkt und zentraler Bestandteil ihrer gesamten künstlerischen Arbeit. 1977 zogen Lorenza und ihre Mutter von Hessisch Lichtenau nach Kassel, wo sie ihr Studium bei Harry Kramer (1925–1997) an der Gesamthochschule Kassel, der heutigen Kunsthochschule, aufnahm.<sup>4</sup> Dies war die Zeit, in der sie ihren Namen von Ernst Lorenz in Lorenza änderte und sich offen als weiblich transgender definierte. Eigentlich, so erzählt die Künstlerin in der filmischen Dokumentation von Michael Stahlberg *Lorenza Böttner. Portrait of an Artist* (München, 1991), habe sie Tänzer werden wollen, und die Kunst habe sich eher zufällig ergeben, da sie sich mit Zeichnen beschäftigte. Aus diesem – wie sie es nennt – Zufall entwickelte sie ihre künstlerische Praxis, in der ihr eigener Körper nicht nur zum zentralen Sujet, sondern auch zum Produzenten ihrer Arbeit wurde.

Es ist zu vermuten, dass Harry Kramer einen entscheidenden Einfluss auf Lorenza Böttners künstlerische Entwicklung hatte. Er selbst war Tänzer und Choreograf und bezog den Körper in allen Phasen seiner eigenen Kunstproduktion mit ein. Während in den 1960er Jahren Kramers Hauptaugenmerk auf mechanischen Skulpturen aus Draht gelegen hatte – kinetischen Plastiken, die bereits auf Körper und Körperteile referierten und mit denen er 1964 auf der *documenta III* vertreten war – änderte sich seine Haltung mit Beginn seiner Lehrtätigkeit in Kassel 1970. Nicht das „Vorführen“ von Kunst, sondern das „authentische Vorleben“ wurden zu seiner Maxime,<sup>5</sup> weshalb die Performance- und die Aktionskunst nicht nur in seiner künstlerischen Arbeit, sondern auch in seiner Lehre fortan eine zentrale Rolle spielten. So verband Kramer seine beweglichen Plastiken mit Choreografien, in denen er selbst als Tänzer auftrat. Lorenza Böttner ging einen Schritt weiter als ihr Lehrer, indem sie nicht nur verschiedene Genres miteinander kombinierte, sondern eine Transformation von der Malkunst in die Performance-Kunst vollzog. Neben Musik und Tanz beschäftigte sie sich intensiv mit der Tradition der Mund- und Fußmalerei, aus der heraus sie ihre ersten öffentlichen Performances entwickelte und diese Tradition auch zum Thema ihrer in den späten 1980er Jahren verfassten schriftlichen Abschlussarbeit mit dem Titel *Behindert?! machte*.

Ihre Performances im öffentlichen Raum – in Kassel und Umgebung und später auch in New York, San Francisco und in Barcelona – waren nicht nur als Konfrontation mit der Öffentlichkeit angelegt, sondern können meines Erachtens als Angriff auf den gesellschaftlich definierten Konsens darüber verstanden werden, was körperlich als normal definiert wird. In femininer Kleidung, zum Beispiel in spanischer Tracht oder in einem Trauergewand mit Schleier, der ihr Gesicht verhüllte, malte und zeichnete Lorenza vor Publikum häufig großformatige Arbeiten mit Pastellkreide auf Papier. Mit diesen Aktionen verwies sie auf Straßenkünstler\*innen, deren Anliegen die direkte Veräußerung ihrer Malereien und Zeichnungen war, während Lorenza hingegen ihren armlosen transgender Körper als künstlerisches und politisches Instrument einsetzte. Die Referenz auf den „Freak“ aus den populären Sideshows der Unterhaltungskultur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, in denen u.a. auch Menschen mit nicht selten genetisch bedingten

<sup>4</sup> In Kassel absolvierte Lorenza ihre Fahrerlaubnis als erste Fahrschülerin ohne Arme. Dies war für die Region so außergewöhnlich, dass die lokale Tageszeitung *Hessische Niedersächsische Allgemeine* (HNA) darüber berichtete.

<sup>5</sup> Vgl. Stefan Lüddemann: *Harry Kramer. Kunst der Gegenwart aus Niedersachsen*, Band 64, Bonn 2007, S. 51.

auffälligen körperlichen Merkmalen auf Jahrmärkten und in der Manege auftraten, war explizit Inhalt ihrer Performances. Es ist daher nicht erstaunlich, dass sich Besuchende der *documenta 14* aus der Region, die sich an Lorenzas Performances in der Kasseler Innenstadt in den 1980er Jahren erinnerten, in erster Linie den nicht normkonformen Körper wahrnahmen, diesen mit dem Contergan-Skandal in Verbindung brachten und nicht die künstlerische Aktion als solche erkannten.<sup>6</sup>

Lorenzas Performances und der Einsatz ihres in doppelter Weise von herrschenden Vorstellungen unversehrter und heteronormativer Körperlichkeit abweichenden Körpers können aus meiner Sicht als eine Spielart des von ihrem Lehrer Harry Kramer propagierten „authentischen Vorlebens“ in der Kunst gelesen werden. Der nackte Körper spielte hierbei eine signifikante Rolle, da sie über eine Offenlegung dessen, was sozial als Makel definiert wird, den gesellschaftlich und kunsthistorisch geprägten Begriff der Schönheit aus zweifacher Perspektive neu zu fassen versuchte. Dieser doppelt subversive Akt gegen hegemoniale Körperideale ist Inhalt einer ihrer wichtigsten Performances, und zwar derjenigen, in der sie erstmalig 1982 als „Venus von Milo“ auftrat.<sup>7</sup> Die Marmorstatue, die Ende des 2. Jahrhunderts v. Chr. entstand und 1820 von einem Bauern auf der Kykladeninsel Milos wiedergefunden wurde, symbolisiert entsprechend der Aphrodite in der griechischen Mythologie ein Ideal weiblicher Schönheit und Fruchtbarkeit. Ästhetische Ideale aus der Mythologie, die neben christlichen Motiven die Ikonografie der Kunstgeschichte bestimmen, unterliegen wie die allgemeine Geschichtsschreibung sozialen Aushandlungsprozessen: Schön ist, was gesellschaftlich als schön definiert wird.

Mit der Performance „Venus von Milo“ referierte Lorenza auf eben diese etablierte Sichtweise von explizit weiblicher Schönheit und verquerte sie zugleich, da sie hierfür nicht nur ihren „männlichen“ Körper einsetzte. Sie nutzte dabei die Tatsache, dass sowohl ihrem eigenen Körper wie der Marmorstatue der Venus von Milo seit ihrer Entdeckung im frühen 19. Jahrhundert beide Arme fehlen. Der künstlerische Akt der raffiniert zitierenden Wiedergabe mündete in einer spielerischen Parodie von Schönheitsurteilen der westlichen Gesellschaften und auch der etablierten Kunstgeschichtsschreibung – eine kritische und subversive Haltung gegenüber deren Festschreibungen und Definitionen. Lorenza stilisierte sich als Idealfigur Venus, wobei sie durch ihre Bewegungslosigkeit und ihren armlosen Körper dem Torso als Inbegriff stereotyper Ideale femininer Passivität und Objekthaftigkeit bemerkenswert nahe kommt – während trotzdem zugleich „männliche“ Züge durchscheinen.<sup>8</sup>

Ein solches Spielen mit Geschlechterattributen und das Verweigern eindeutiger Geschlechterzuschreibungen, das auch ihre fotografische, malerische und zeichnerische Praxis prägte, hat sicherlich dazu beigetragen, dass Lorenzas künstlerisches Werk aufgrund von queer-, trans- und homophoben Vorurteilen lange Zeit nicht angemessen gewürdigt wurde und weder vom Kunst- und Ausstellungswesen noch vom (Kunst-)Markt beachtet wurde. Auch viele mittlerweile sehr bekannte radikal feministische Künstler\*innen des 20. Jahrhunderts, wie beispielsweise Carol Rama, haben erst spät im Leben oder Jahre nach ihrem Tod Anerkennung aus der Kunstwelt und der Wissenschaft erhalten. So

<sup>6</sup> Für ein Beispiel hierfür siehe <http://nordhessen-journal.de/2017/06/27/documenta-meine-erinnerungen-an-lorenza/> [25.8.2018].

<sup>7</sup> In einem kurzen Ausschnitt Michael Stahlbergs Film „Lorenza Böttner. Portrait of an Artist“, München 1991, ist Lorenza während einer Performance als Venus von Milo zu sehen. Mir ist darüberhinaus keine weitere Abbildung bekannt.

<sup>8</sup> Diesen Gedanken äußerte Nanne Buurman in einem Gespräch. Hierfür und für ihren von mir im folgenden Satz zitierten Deutungsansatz zu Lorenzas queerender Wiederbelebung des armlosen Torsos als Inbegriff des Stereotyps weiblich passiver Schönheit möchte ich ihr herzlich danken.

auch Lorenza Böttner, die 1994 an den Folgen von HIV starb. Sie war von doppelter Diskriminierung betroffen und erhielt zu Lebzeiten keine Bekanntheit als Künstlerin. Als sie zwei Jahre vor ihrem Tod 1992 während der Sommer-Paralympics in Barcelona die Figur des Maskottchens Petra verkörperte und während der Eröffnungsfeierlichkeiten der Paralympics versteckt unter der Petra Maske auf dem Rücksitz eines Motorades in das Stadion gefahren wurde, winkte sie dem Publikum mit ihren Füßen zu, stieg von dem Motorrad ab und tanzte euphorisch. Zu diesem Zeitpunkt hatte die Künstlerin bereits die Welt bereist, in New York und San Francisco gelebt, unter anderem ein Stipendium des DAAD erhalten und über ihr Studium in Kassel hinaus auch an der New York University studiert. Sie hatte ein umfangreiches Oeuvre vorzuweisen, dem eine Veröffentlichung und Verbreitung zu Lebzeiten verwehrt geblieben ist.

Mehr als zwanzig Jahre nach ihrem Tod hat Paul B. Preciado mit der Präsentation ihrer Arbeiten auf der *documenta 14* einen Versuch unternommen, die besondere politische Kraft des Werks der Künstlerin zu würdigen. Unbestritten hat diese Ausstellung zu einer verbreiteten Sichtbarkeit der Künstlerin geführt, die Preciado 2018/2019 mit zwei großen Retrospektiven im La Virreina in Barcelona und im Württembergischen Kunstverein in Stuttgart vertieft wird. Inwiefern diese Ausstellungen zu einer veränderten Rezeption des künstlerischen Schaffens von Lorenza führen können und welchen Platz ihre Arbeiten langfristig in der Kunstgeschichtsschreibung einnehmen werden, bleibt jedoch abzuwarten, denn das hegemoniale System ist nach wie vor von diskriminierenden Kategorisierungen bestimmt. Dies zeigt sich zum Beispiel auch an den Kommentaren von Rezipient\*innen der *documenta 14*, die erkennbar voller Respekt und Bewunderung das vermeidlich außergewöhnliche körperliche Geschick Lorenzas betonten, indem sie Twitterten „she did this amazing painting with her fucking feet“, ohne sich dabei der diskriminierende Haltung bewusst zu sein. Trotz der gegenwärtig dominierenden, von Ignoranz geprägten, repressiven und ausgrenzenden Strukturen sind Gesellschaften dynamisch. Deshalb bleibt zu hoffen, dass dank kuratorischen Engagements und damit einhergehender wachsender Öffentlichkeit Lorenza Böttners kämpferisches und widerständiges Oeuvre zu Denkanstößen und schließlich zu Verschiebungen von Normvorstellungen führen kann.

**Andrea Linnenkohl** studierte Kunstgeschichte, Soziologie und Kulturanthropologie in Göttingen. Von 2008 bis 2011 arbeitete sie als Kuratorin an der Kunsthalle Fridericianum unter der Künstlerischen Leitung von Rein Wolfs. Ihrer Arbeit als Kuratorische Beraterin der *documenta 14* und Assistentin von Adam Szymczyk gingen zwei Tätigkeiten für vorangegangene *documenta* Ausstellungen voraus: 2007 als Assistentin des Technischen Leiters der *documenta 12* unter der Künstlerischen Leitung von Roger M. Buergel sowie 2012 als Projektplanerin für die 13. Ausgabe der *documenta* unter der Künstlerischen Leitung von Carolyn Christov-Bakargiev. 2013 hat Andrea Linnenkohl für die Jubiläumsausgabe des Kasseler Dokumentarfilm- und Videofests gearbeitet. Neben den Ausstellungen in der Kunsthalle Fridericianum hat sie eigene Ausstellungsprojekte in Kassel realisiert, zu denen die Gruppenausstellung *this is not the end* in der Galerie Loyal von 2012/2013 zählt. Derzeit arbeitet sie als Projektmanagerin für die Ausstellung *bauhaus I documenta. Vision und Marke*, die im Sommer 2019 in der Neuen Galerie in Kassel zu sehen sein wird.

documenta studien #04  
Februar 2019

ANDREA LINNENKOHL:  
Lorenza Böttner. Der  
Körper im Widerstand

HERAUSGEBERINNEN:  
Nora Sternfeld  
Nanne Buurman  
Ina Wudtke  
Carina Herring

REDAKTION/LEKTORAT:  
Nanne Buurman  
Nora Sternfeld

KORREKTORAT:  
Carina Herring

GRAFIK DESIGN:  
Bogislav Ziemer

Fachbereich  
Kunstwissenschaft

KUNSTHOCHSCHULE  
KASSEL



**Abb. 1:**  
Lorenza Böttner: Ohne  
Titel (1980), Bleistift auf  
Papier, 32,5 x 24 cm,  
Privatsammlung



**Abb. 2:**  
Lorenza Böttner: Ohne Titel  
(1981), Bleistift auf Papier,  
32,5 x 24 cm, Privatsammlung



**Abb. 3:**  
Lorenza Böttner und  
Johannes Koch: Ohne Titel  
(ca. 1983), Schwarz-Weiß-  
Fotografie, 13 x 15 cm,  
Privatsammlung