



TOBIN SIEBERS

Zerbrochene Schönheit

Essays über
Kunst, Ästhetik
und Behinderung

[transcript] Disability Studies

Tobin Siebers
Zerbrochene Schönheit

Editorial

Die wissenschaftliche Buchreihe **Disability Studies: Körper – Macht – Differenz** untersucht »Behinderung« als historische, soziale und kulturelle Konstruktion; sie befasst sich mit dem Wechselspiel zwischen Machtverhältnissen und symbolischen Bedeutungen. Die Reihe will neue Perspektiven eröffnen, die den medizinischen, pädagogischen und rehabilitationswissenschaftlichen Umgang mit »Behinderung« korrigieren und erweitern. Sie geht aus von Phänomenen verkörperter Differenz. Fundamentale Ordnungskonzepte, wie sie sich in Begriffen von Normalität und Abweichung, Gesundheit und Krankheit, körperlicher Unversehrtheit und subjektiver Identität manifestieren, werden dabei kritisch reflektiert.

Im Horizont gesellschaftlicher Entwicklungen will die Buchreihe **Disability Studies** zur Erforschung zentraler Themen der Moderne beitragen: Vernunft, Menschenwürde, Gleichheit, Autonomie und Solidarität.

Die Reihe wird herausgegeben von Anne Waldschmidt (»Internationale Forschungsstelle Disability Studies«, Universität Köln), Thomas Macho (Institut für Kultur- und Kunstwissenschaften, Humboldt-Universität Berlin), Werner Schneider (Philosophisch-Sozialwissenschaftliche Fakultät, Universität Augsburg) und Heike Zirden (»Aktion Mensch«, Bonn).

Tobin Siebers ist V.L. Parrington Collegiate Professor und Professor für englische Sprache und Literatur, Kunst und Design an der University of Michigan, Ann Arbor, USA.

TOBIN SIEBERS

Zerbrochene Schönheit

Essays über Kunst, Ästhetik und Behinderung

(übersetzt aus dem Amerikanischen

VON ANDREA STUMPF und GABRIELE WERBECK)

[transcript]

DISABILITY STUDIES

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2009 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Susan Dupor, Stream of Consciousness, 2003,
University of St. Thomas, St. Paul

Lektorat: Annette Wunschel, Berlin

Satz: Justine Haida, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-8376-1132-8

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

Inhalt

| | |
|---|-----|
| 1. Zerbrochene Schönheit. Einführung..... | 7 |
| 2. Was können die Disability Studies aus den <i>culture wars</i> lernen?..... | 17 |
| 3. Behinderung und Kunstvandalismus | 41 |
| 4. Trauma-Kunst: Ritual und Verletzung im Medienzeitalter | 55 |
| 5. Wörter, die uns wie Glasaugen anstarren: Behinderung in Literaturwissenschaft und Visual Studies..... | 75 |
| 6. Fazit. Behinderung im Spiegel der Kunst | 89 |
| Abbildungen | 95 |
| Literatur..... | 123 |

1. Zerbrochene Schönheit.

Einführung

Ästhetik geht den Sinneswahrnehmungen von Körpern in Gegenwart anderer Körper nach. Nach Alexander Gottlieb Baumgarten, der Ästhetik als philosophische Disziplin definierte, sind der menschliche Körper und seine affektive Beziehung zu anderen Körpern wesentlich für die Erscheinung des Schönen – so wesentlich, dass die ästhetische Reflexion die ihr zugrunde liegende Körperlichkeit nur mit Mühe im Zaum halten kann. Der menschliche Körper ist zugleich Subjekt und Objekt der ästhetischen Produktion: Er erschafft, etwa in der Kunst, andere Körper, die deshalb geschätzt werden, weil sie unsere Empfindungen beeinflussen können – und dieses Vermögen rührt daher, dass sie den Anschein einer sonst nur dem Menschen selbst zugeschriebenen Lebendigkeit wecken. Nun sind aber nicht alle Körper gleich, was ihre ästhetische Wahrnehmung und die ästhetische Reaktion auf sie betrifft. So unterschiedliche Empfindungen wie Gefallen oder Ekel offenbaren, wie leicht – oder im Gegenteil, mit welchen Mühen – ein Körper einen anderen verkörpert. Gegen die einen Körper lehnen sich die Sinne auf, andere erfreuen sie. Diese verschiedenen Reaktionen repräsentieren die Körpersubstrate, auf denen die ästhetische Wirkung gründet. Gleichwohl haben die Versuche, die der Ästhetik innewohnende Körperlichkeit durch idealistische und wesentlich entkörperlichte Vorstellungen von Kunst zu ersetzen, eine lange Tradition. So trennt beispielsweise das Ideal der »Interesselosigkeit«, eine im 18. Jahrhundert entwickelte Doktrin, die bis heute fortwirkt, den Kunstgenuss von körperlichen Genüssen; und so ignorieren manche Visualitätskonzepte im 20. Jahrhundert den körperlichen Charakter des Sehens ganz. Das Ergebnis ist eine Ästhetik, die den Körper abwertet und Kunst allzu eng definiert.

In der jüngeren Kunst wurde und wird häufig versucht, im Betrachter starke emotionale Reaktionen auf die Körperlichkeit ästhetischer Objekte zu provozieren und sich damit über diese idealistischen Begrenzungen ihrer Wahrnehmung hinwegzusetzen. Ich nenne einige Beispiele: Andy Warhols *Car Crashes* und seine anderen *Disaster Paintings* führen die Verletzlichkeit des menschlichen Körpers mit einer in der Kunstgeschichte seltenen Drastik vor. Nam June Paik, Carolee Schneemann und Chris Burden verwandeln ihre Körper in Werkzeuge bzw. in Kunstwerke, malen mit dem Gesicht oder

den Haaren, lassen mit Waffen auf sich schießen und exponieren sich generell in den banalsten wie in Extremsituationen. Andere Künstler verwenden Materialien, die lange als kunstunverträglich galten: Lebensmittel, Schrott, Schutt, Müll, abgetrennte Körperteile. Auf eine merkwürdige Weise erscheinen die Kunstwerke dadurch realer, obwohl ja alle ästhetischen Objekte – aufgrund ihrer Materialität – beanspruchen dürfen, real zu sein. Doch liegt die Bedeutung der genannten Werke nicht darin, dass sie Kunst selbst realistischer erscheinen lassen oder der Ästhetik ein neues Feld erschließen. Sie sind bedeutend, weil sie die Ästhetik nachdrücklich auf ihren primären Gegenstand verweisen: den Körper und seinen affektiven Raum.

Explizit auf Körperlichkeit referierende Kunst rüttelt zweifellos an Prinzipien der idealistischen Ästhetik. Daneben hat sie aber noch eine unvorhergesehene Wirkung, die den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung bilden soll: Ob wir sie nun ästhetisch interpretieren oder nicht, evoziert solche Kunst ein Bild bzw. Bilder der Behinderung. Präsentiert werden sehr häufig verletzte, beschädigte oder behinderte Körper oder die plastischen Folgen von Kriegen, Krankheiten oder Unfällen. In welcher Beziehung stehen nun Behinderung und künstlerische Mimesis – oder das, was Erich Auerbach die »dargestellte Wirklichkeit« genannt hat? Warum scheinen Darstellungen von Behinderung eine größere Materialität zu besitzen als andere ästhetische Repräsentationen? Was sagen uns solche Objekte über die Ideale politischer Gemeinschaften, in deren Kontext sie entstehen, wenn man davon ausgeht, dass ästhetisches Gefallen oder Missfallen kaum von politischer Akzeptanz oder Ablehnung zu trennen sind?

Als eine »Ästhetik der Behinderung« (*disability aesthetics*) bezeichne ich hier ein Programm, das die starke Präsenz von Behinderung in der Tradition ästhetischer Repräsentation herausarbeiten soll und das bestreitet, dass Ästhetik hinreichend durch die Darstellung des gesunden Körpers und unsere damit assoziierten Begriffe von Harmonie, Ganzheit und Schönheit bestimmt werden kann. Im Mittelpunkt steht hier vielmehr eine nach traditionellen Maßstäben »zerbrochene« Schönheit, die jedoch nicht weniger schön ist, sondern sogar noch schöner sein kann. Es geht mir nicht etwa darum, einen bedauerlichen Ausschluss aller Formen von Behinderung aus der Kunstgeschichte nachzuweisen, aus dem einfachen Grund, dass es ihn nie gab. Ich will im Gegenteil den außerordentlich großen Einfluss von Behinderung auf die Kunst herausstellen. Dafür benutze ich erstens Behinderung als Ausgangspunkt einer Kritik, die hinterfragt, worauf unsere Definitionen und Vorstellungen von ästhetischer Produktion bzw. ihrem adäquaten Verständnis gründen; zum anderen soll Behinderung als ein eigenständiger ästhetischer Wert gelten, worauf sich eine weiterreichende Untersuchung stützen lässt. Ich gehe davon aus, dass die unterschiedlichen Konzepte einer materialistischen Ästhetik vielschichtiger und komplexer werden könnten, wenn sie Behinderung als relevanten Faktor einschließen; ihre Definition künstlerischer Ideen und Objekte könnte dadurch weniger restriktiv ausfallen.

Halten wir kurz fest: wenn hier behauptet wird, dass Behinderung in der Kunstgeschichte eine wichtige, aber doch verborgene Rolle gespielt hat, ist da-

mit nicht gesagt, dass sie ausgeschlossen wurde. Es kann aber zum Beispiel bedeuten, dass Behinderung oft nicht als solche erkannt und verstanden wird, auch wo sie – oft genug – maßgebend dafür ist, dass aus einem Werk der Kunst ein leuchtendes Beispiel ästhetischer Schönheit, ja ein wahres Schönheitsmodell wird. In der Moderne lässt sich anhand der Kategorie Behinderung sogar zwischen guter und schlechter Kunst unterscheiden, wenn auch anders, als man aus einer gewissen Sicht erwarten würde. Gute Kunst verkörpert Behinderung. Es ist natürlich problematisch, gute und schlechte Kunst so strikt zu unterscheiden – unter der irrigen Annahme zumindest, dass die Kunstwelt ohne kritische Urteile auskommt –, gemeint ist aber nur Folgendes: Kunstwerke, die allgemein als herausragend gelten, bringen tendenziell Behinderung zur Darstellung. Eine immer gültige Regel lässt sich daraus freilich nicht ableiten, auch wenn wir – etwa von Edgar Allan Poe – schon Hinweise in diese Richtung bekommen haben. Sein Lord Francis Bacon äußert sich wie folgt: »Es gibt keine außerordentliche Schönheit ohne eine gewisse Seltsamkeit in der Proportion.« (Poe 1922: 274) Und André Breton schreibt: »Schönheit wird wie ein BEBEN sein, oder sie wird nicht sein.« (Breton 1994: 127)

Vielleicht kann man sagen, dass Schönheit stets ein Moment der Behinderung bewahrt; ein Moment, das im Lauf der Zeit stärker hervortreten kann und Kunst erneuert, die sonst – durch Veränderungen des Geschmacks und der Mode – veralten müsste. Es ist oft die Anwesenheit einer Form von Behinderung, was der Schönheit eines Kunstwerks Dauer verleiht. Könnte etwa die *Venus von Milo* noch heute als herausragendes Beispiel ästhetischer und menschlicher Schönheit erfahren werden, wenn ihr nicht beide Arme fehlten (Abb. 1)? Es mag etwas zugespitzt erscheinen, wenn die Venus hier als versehrt oder »behindert« begriffen wird. Aber ein René Magritte sah das offenbar schon anders: Er gab nämlich seiner Version der *Venus*, *Les Menottes de cuivre*, eine Fleischfarbe und ein farbiges Gewand, und die berühmten Armstümpfe bemalte er mit blutrotem Pigment, was den Eindruck einer erst kürzlich vorgenommenen Amputation erweckt (Abb. 2).¹ Die *Venus von Milo* ist eines von vielen Kunstwerken, die aufgrund ihrer Re-

1 | Marc Quinn greift die Idee, dass zerbrochene und unvollständige Skulpturen behinderte Körper darstellen, in *The Complete Marbles* (2004) auf. Die Serie zeigt eine Reihe von Menschen ohne Arme und Beine. In einem gleichnamigen Gesprächsband fragte Quinn die Porträtierten explizit, ob für sie antike Statuen, denen Glieder fehlen, irgendeine emotionale Bedeutung haben. Sein Gespräch mit Catherine Long, die ohne linken Arm zur Welt kam, ist besonders interessant:

MQ: Hatten Sie vor diesem Projekt beim Anblick griechischer und römischer Skulpturen den Eindruck, dass Sie eine besondere emotionale Beziehung zu ihnen haben, die andere Leute vielleicht nicht haben?

CL: Von emotionaler Beziehung würde ich nicht sprechen, aber wenn ich solche Statuen sah, dachte ich, dass andere Leute sie wahrscheinlich schön finden, die Gesellschaft mich dagegen im Allgemeinen vermutlich nicht so sieht. Menschen wie ich – behinderte Menschen – haben oft den Eindruck, dass die Leute auf eine kaputte Statue anders reagieren als auf jemanden mit einer Behinderung.

zeptionsgeschichte für schön gehalten werden, dabei fehlt ihr unübersehbar die typische Symmetrie des intakten Körpers. An deren Stelle tritt hier die sichtbare Abweichung.

Andersherum gesagt: Erschienen Nazikunst heute auch dann so kitschig, wenn sie weniger forciert auf makellose, vollkommene Körper gesetzt hätte? Die von den Nationalsozialisten bevorzugte Bildhauerei und Malerei zeigt uns eine mittlerweile lächerliche Perfektion der menschlichen Gestalt. Hochgeschätzte männliche Statuen wie etwa Arno Brekers *Bereitschaft* sind gigantische Muskelprotze, vor denen wir eher davonlaufen würden als sie attraktiv zu finden (Abb. 3). Körperliche Vollkommenheit ist hier das vorzügliche Kennzeichen von Wirklichkeitsferne und Geschmacklosigkeit. Nazistische Darstellungen der Frau, etwa in Ivo Saligers *Die Rast der Diana*, zeigen uns vor Gesundheit strotzende und weitgehend ununterscheidbare weibliche Körper, die wohl vornehmlich der Fortpflanzung dienen (Abb. 4). Sie sprechen uns emotional nicht an, aber uneindeutigere Körperdarstellungen fanden die Nazis so abstoßend, dass sie dagegen einen eigenen *culture war* angingen: Ihr Feldzug gegen moderne Kunst rührte aus ihrer Unfähigkeit, andere menschliche Formen zu tolerieren als die vertrautesten, eindimensionalen und regelmäßigen. Konkreter gesagt, die Nazis lehnten moderne Kunst als »entartet«, »degeneriert« und schlicht hässlich ab, weil sie in ihr Spiegelungen körperlicher und geistiger Behinderung erblickten (Abb. 5 und 6). Hitler sah in Gemälden von Modigliani, Klee und Chagall Darstellungen von Krüppeln, Kretins und Angehörigen »minderwertiger Rassen«, während der Rest der Welt sie als Meisterwerke moderner Kunst verehrte. Hitler lag natürlich falsch – aber nicht, was die besondere Relevanz von Behinderung für die moderne Kunst, sondern was ihre Schönheit und ihren ästhetischen Wert anging. Moderne Kunst bewegt uns nach wie vor, weil sie sich der Harmonie, der Einheit des Körpers, dem rundum Intakten und Gesunden verweigert. Wenn die moderne Kunst so erfolgreich war, möchte ich festhalten, dann auch deshalb, weil sie sich Behinderung – versehrte, fragmentierte, unvollständige Körper – als eigentümliche Spielart des Schönen angeeignet hat. Wie so viele Elemente des kulturellen Lebens schätzten die Nazis auch die zukünftige Entwicklung der Kunst schlichtweg falsch ein.

Was ist, wenn klassische Kunstwerke aus vergangenen Epochen Schaden nehmen? Natürlich versuchen wir, sie zu restaurieren, aber womöglich wirkt die historische Kontingenz auch eher erneuernd als zerstörerisch. Von Kunstvandalen angegriffene und beschädigte Werke haben etwas seltsam Modernes an sich. 1977 wurde auf ein Selbstporträt von Rembrandt ein Säureanschlag verübt, der das Meisterwerk für alle Zeiten entstellte (vgl. Dornberg 1987, 1988; Gamboni 1997). Es ist nicht so, dass das dabei neu entstandene Bild nun keinen Ort in der Kunstgeschichte mehr hat. Doch fand ein rätselhafter Umschlag statt, durch den das vandalisierte Werk auf einmal einer kunsthistorisch jüngeren Epoche anzugehören schien und eher modern als barock wirkte. Kunstvandalen wiederholen am gegebenen ästhetischen Objekt, das in Zeit und Raum gewissermaßen zum Stillstand gekommen ist, dessen Erschaffung aus dem Rohmaterial. Würde der emb-

lematische Wert vandalisierter Kunst möglicherweise allgemein höher geschätzt, wenn sie (wie im Fall der *Venus von Milo*) unrestauriert bliebe?

Ich will dem Vandalismus gewiss nicht das Wort reden. Wir können aber an seinem Beispiel fragen, wie Behinderung sich zu unserem Kunstverständnis verhält, sich in ihm ausnimmt. Akte des Vandalismus modernisieren Kunstwerke, sei es zum Besseren oder Schlechteren, indem sie diese in einer neuen kunsthistorischen Linie aufscheinen lassen, die zunehmend mit Behinderung befasst ist. Die ästhetische Wirkung vandalisierter Kunstwerke erklärt sich als ein Sichtbarwerden von Behinderung in der Geschichte. Zerstörte Kunstwerke werden heute nicht mehr als ihrer Schönheit beraubt empfunden, sondern erschließen Formen der Schönheit jenseits von leitenden Körperidealen, die letztlich immer Kitsch generieren. Als Experimente an ästhetischen Formen reflektieren beschädigte Werke außerdem das Begehren danach, mit der menschlichen Form zu experimentieren. Betrachter vandalisierter Werke entdecken darin ein Bild von Behinderung, das nicht länger menschliche Unvollkommenheit versinnbildlicht, sondern eine ubiquitäre körperliche Diversität symbolisiert. Wie Marx wusste, ist Kunst materialistisch, da sie von den Produktionsmitteln und der Verfügbarkeit materieller Ressourcen in der Gesellschaft abhängt. Kunst ist aber auch deshalb materialistisch, weil sie ständig neue Menschenbilder verkörpert. In gewisser Hinsicht sind Kunstobjekte selbst lebendige Körper, und als solche stecken sie ein Feld ab, in dem das Spektrum akzeptabler menschlicher Erscheinungsformen in Fluss gehalten wird.

Da Empfindungen für die Ästhetik und für die Kunstgeschichte von entscheidender Bedeutung sind und sowohl körperliche wie geistige Behinderungen heftige Empfindungen hervorrufen, können wir davon ausgehen, dem Phänomen Behinderung in der Kunst sehr häufig zu begegnen. Meine These reicht aber noch etwas weiter: Behinderung ist ein integraler Bestandteil ästhetischer Vorstellungen von Schönheit, und der Einfluss von Behinderung auf die Kunst hat nicht etwa im Lauf der Zeit abgenommen, sondern ist gewachsen. Wenn das zutrifft, wird Behinderung zukünftig wohl einen noch größeren Einfluss auf die Kunst haben. Man sollte also darüber nachdenken, wie sich Kunstwerke verändern, wenn wir Behinderung als eigenständigen ästhetischen Wert auffassen. Insbesondere muss man fragen, inwiefern die Anwesenheit von Behinderung von uns verlangt, sowohl die Erzeugung von Kunst als auch unser Kunstverständnis neu zu denken; ich möchte in diesem Zusammenhang auf zwei Künstler zu sprechen kommen, deren Arbeiten besonders eindringlich und aufschlussreich sind: Paul McCarthy und Judith Scott.

Paul McCarthy ist in der zeitgenössischen Kunst für wilde, chaotische Körperperformances und die häufige Verwendung von Nahrungsmitteln in seinen Werken bekannt. Eine der größten kunsttheoretischen Fiktionen im Dienste der Entkörperlichung ist die Doktrin der Interessellosigkeit, die den (Un-)Wert eines Werks in direktem Verhältnis zur Intensität des vom Betrachter empfundenen Begehrens bestimmt. Hunger, sexuelles Verlangen und Gier – obwohl Dauerthemen der Kunst selbst – sind nicht vorgeesehen.

McCarthy stellt diese Interessellosigkeit der ästhetischen Betrachtung in Frage, indem er zeigt, dass mit ihr nicht nur der Körper, sondern auch der behinderte Körper zensiert wird. McCarthy weigert sich, den menschlichen Körper zu schönen, im Gegenteil, seine Ausstellungen rücken körperliche Missbildungen ins Zentrum der Aufmerksamkeit und lassen somit die Freakshow des 19. Jahrhunderts im Museumsraum wieder aufleben. Darüber hinaus zwingt seine Verwendung von Nahrungsmitteln den Betrachter, die Werke nicht bloß sehend, sondern mit allen Sinnen zu erfahren. Kurz, wir haben es hier mit einer *anderen* ästhetischen Verkörperung zu tun, die sich der Repräsentation abweichender Körper verschreibt. *Hollywood Halloween* (Abb. 8 und 9) zeigt zum Beispiel, wie sich der Künstler eine Halloween-Maske vom Kopf schneidet, wodurch ihr Innenfutter aus Hackfleisch und Ketchup zum Vorschein kommt, was wiederum den Effekt einer Selbstentstellung hat, eines buchstäblichen Gesichtsverlusts. Der Übergang von undurchdringlicher, ja unheimlicher körperlicher Unversehrtheit in der Maske zur entstellenden Versehrtheit oder Behinderung ist das wesentliche Moment der Arbeit. Sie stellt den keineswegs natürlichen Automatismus, mit dem jede Form der Körpermodifikation auf eine erwünschte Verbesserung oder Heilung reduziert wird, auf den Kopf. In *Death Ship* (Abb. 10) gibt ein wahnsinniger Schiffskapitän Matrosenmützen aus und lädt das Publikum ein, die Grenzen zwischen Körper, Essen und Dreck aufzuheben: Die Reise beginnt, wenn er seinen Körper mit Ketchup und anderen Nahrungsmitteln beschmiert und sich eine Ernährungssonde vom Anus zum Mund legt. In *Mother Pig* (Abb. 11), einer weiteren Performance mit Fleischwaren und Soßen, bindet der als Schwein verkleidete McCarthy mit Ketchup beschmierte Wiener Würstchen um seinen Penis. Bei solchen für McCarthy typischen Inszenierungen verbreitet sich ein durchdringender Fleisch- und Soßengeruch, und die Zuschauer haben Mühe, ihre ganz gewöhnlichen Reizreaktionen wie vermehrten Speichelfluss oder Brechreiz unter Kontrolle zu halten.

McCarthy konfrontiert sein Publikum aber nicht nur mit einer unmittelbaren Infragestellung der Interessellosigkeit von Kunst und Kunsterfahrung, und er greift auch nicht nur Schönheit als Intaktheit des menschlichen Körpers an; es geht hier auch um die Darstellung des künstlerischen Geisteszustands. Mit zunehmender Intensität und Irrationalität der Performances reagieren die Zuschauer auf McCarthy wie – gewöhnlich – auf einen Menschen mit geistiger Behinderung. Das Video *Class Fool* (1976) zum Beispiel zeigt, wie die Zuschauerreaktionen bei einer Performance von anfänglicher Belustigung in Ratlosigkeit und schließlich in Ablehnung umschlagen. In gewisser Hinsicht will McCarthy mit bestimmten elementaren Verhaltensformen – sich mit Essen beschmieren, sinnlose Handlungen so lange wiederholen, bis sie ritualisiert sind, öffentlich an sich herumfummeln – den Eindruck von Idiotie erreichen, so als hätte man die zentralen Werte Intelligenz und Genie systematisch aus der Ästhetik entfernt, um ausreichend Platz für Blödheit und kognitive Störungen zu schaffen. Ein noch deutlicherer Hinweis auf diese Werte findet sich in *Plaster Your Head and One Arm into a Wall* (Abb. 12), wo er seinen Kopf und den linken Arm in

zwei Hohlräume in einer Wand steckt und die Löcher dann mit der rechten Hand zugipst. McCarthy verändert das tradierte Kunstverständnis, indem er seine Zuschauer mit einer abweichenden Körperwirklichkeit in der Kunst selbst überstimuliert. Er treibt die Analogie zwischen Kunstwerk und Körper an ihre Grenze, erschüttert restriktive Begriffe davon, in welcher Weise der Mensch verwandelt und imaginiert werden darf und soll. Seine Arbeiten stellen darüber hinaus einen massiven Angriff auf die reguläre Verbindung zwischen Kunstsinnigkeit und Geschmack dar, weil sie zielstrebig Dinge aufrufen, die Ekel erregen.

Die Frage des Kunstverständnisses ist in der Geschichte der Ästhetik schon ausgiebig untersucht worden, kaum allerdings mit Blick auf geistig behinderte Menschen – sicherlich weil das sichtbare Hingerissensein eines geistig behinderten Kunstbetrachters mit der hartnäckigen Überzeugung aufräumen würde, dass Geschmacksäußerungen eine ähnlich souveräne und kreative Intelligenz voraussetzen wie angeblich Kunst selbst. Auch in der künstlerischen Produktion scheint sich nach herkömmlichem Verständnis eine begrenzte, genau abgesteckte Bandbreite geistiger Tätigkeiten zu spiegeln. Gewöhnlich wird der Ursprung der Kunst im Genie gesucht, wobei Genie eine Intelligenz meint, die ein Kunstwerk planen und ausführen kann – bescheidender wurde sie später in »Intention« umgetauft. Geringe oder gestörte Intelligenz kann nach dieser Logik keine Kunst schaffen, und geistige Behinderung stellt einen kompletten Bruch mit dem künstlerischen Schaffen dar. Foucault reproduzierte dieses Vorurteil mit seiner Feststellung, Wahnsinn sei »nichts anderes als die Abwesenheit des Werks« (Foucault 1961/2001: 227).

Das Werk von Judith Scott lässt die kategorische Grenze zwischen geistiger Behinderung und Kunst sowie Intentionalität als gültiges Merkmal des künstlerischen Schaffens fragwürdig werden. Ihr Werk hat zwar definitiv Ausnahmecharakter, wirft jedoch komplexe Fragen zur Ästhetik auf, die für Menschen mit Behinderungen von großer Bedeutung sind. Judith Scott begann ihre künstlerische Tätigkeit im Kalifornien der späten achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts. Ihre vornehmlich aus Schnüren und Fäden bestehenden Werke sind überaus originell und besitzen eine verstörende plastische Kraft (Abb. 13). Die Skulpturen laden außerdem zum Vergleich mit Werken bedeutender Künstler des 20. Jahrhunderts ein und verweisen auf eine erstaunliche Bandbreite alltäglicher und kunsthistorischer Formen, von Landkarten bis zu den Werken Alberto Giacomettis, von etruskischer Kunst über klassische Skulpturen in ihrem modernen (fragmentarischen) Zustand bis zu Kinderspielzeug (Abb. 14). Was diese Gebilde zu noch verblüffenderen Kunstobjekten macht, ist der Umstand, dass Scott kunsthistorisch völlig ahnungslos war, also keine Vorstellung von den durch ihre Objekte geweckten Assoziationen hatte. Sie hatte niemals ein Museum besucht oder ein Kunstbuch gelesen, wusste nicht, dass sie eine »Künstlerin« war, und hatte auch nie oder zumindest in keinem herkömmlichen Sinn vorgehabt, »Kunst« zu machen. Das lag daran, dass Scott mit dem Down-Syndrom geboren wurde (Abb. 15). Darüber hinaus konnte sie nicht hören und nicht sprechen und war auch sonst kaum kommunikationsfähig, beinahe autistisch. Sie war

mit sieben Jahren in ein Heim für geistig behinderte Kinder in Ohio gesteckt worden, wo sie die nächsten 35 Jahre ihres Lebens in der Obhut des Staates verbrachte, bis ihre Zwillingschwester sie schließlich befreite und beim Creative Growth Art Center in Oakland anmeldete, einer staatlichen Einrichtung, die die Beschäftigung geistig behinderter Menschen mit bildender Kunst fördert. Dort arbeitete sie bald täglich sechs Stunden an ihren Plastiken, und dabei blieb es für die nächsten zehn Jahre.

Scott erhielt Arbeitsmaterial, aber sie ließ es immer »geklaut« aussehen. Alle ihre Skulpturen haben die Form eines Kokons, in dem sich ein solcher Gegenstand verbirgt (Abb. 16). Die ersten versteckten Objekte waren kleine Stecken oder Pappspulen zum Aufwickeln von Garn oder Wolle. Dann fing sie an, andere Objekte einzuwickeln, zum Beispiel einen Ventilator. Die meisten Kritiker erklärten diese spezifischen künstlerischen Verfahren aus einer gewissen kriminellen Neigung Scotts, die sie während ihrer Zeit im Heim entwickelt hätte. Das setzte allerdings voraus, dass Scott nicht in der Lage war, zwischen dem Ohio Asylum for the Education of Idiotic and Imbecilic Youth und dem Creative Growth Art Center in Oakland zu unterscheiden, oder zwischen den 35 Jahren, die sie in völliger Passivität verlebte, und den Jahren, die sie ihrer regen künstlerischen Arbeit widmete. Tatsächlich spiegelt sich in Scotts Umgang mit ihren wichtigsten Materialien der Umgang moderner Kunst mit Fundstücken, der meines Wissens nie mit einer kriminellen Neigung der Künstler begründet wurde. In Scotts Herangehensweise zeigt sich die Freiheit, nach eigenen Vorstellungen die Bedeutung von Gegenständen zu verändern, indem sie in variierende Kontexte gestellt werden. Ein Zwischenfall erhellt Scotts Umgang mit vorhandenem Material besonders klar. Während eines Umbaus im Kunstzentrum blieb sie eines Tages länger als üblich unbeaufsichtigt. Sie leerte sämtliche Papierhandtuch-Spender im Gebäude und fertigte daraus eine sehr schöne monochromatische Skulptur aus aneinander geknoteten weißen Papierhandtüchern (Abb. 17).

Scott kombinierte stets mehrere Verfahren wie Zusammenbinden, Verknoten, Nähen oder Verweben, um mit verschiedenen textilen Materialien einen festen Kern zu umhüllen, den das fertige Kunstwerk dem Blick entzieht. Sie arbeitete mit Geduld und Sorgfalt an ihren Werken, ein Prozess des Versteckens und Entdeckens, in dessen Verlauf ein Objekt zerstört wurde und ein anderer geheimnisvoller Gegenstand entstand (Abb. 18). Scott wendete eine Reihe ästhetischer Prinzipien an, auch wenn sie diese niemals formuliert hat. Sie versuchte, die Festigkeit und Stabilität ihrer Werke zu erhöhen, indem sie einzelne Teile fest mit dem Kern in der Mitte der Skulptur verband. Da sie nicht mit Blick auf eine Ausstellung oder ein Publikum produzierte, haben ihre Objekte keine Vorder- und Rückseite. Entsprechend vermitteln sie ein Gefühl der Unabhängigkeit und Autonomie, das in der Plastik nahezu einzigartig ist (Abb. 19). Trotz der Vielfalt der Formen, des Aufbaus und der einzelnen Bestandteile vereinen sich in Scotts Skulpturen alle Elemente zu einem Ganzen und vermitteln den Eindruck eines originären und singulären Korpus.

John MacGregor bringt in der bislang ausführlichsten Studie über Scott

die Fragen, vor die uns ihre Arbeiten stellen, auf den Punkt: »Schließt eine ausgeprägte geistige Zurückgebliebenheit«, fragt er, »die Schaffung echter Kunstwerke aus? [...] Kann im eigentlichen Sinne des Wortes Kunst entstehen, wenn die geistige Entwicklung des Künstlers von Geburt an massiv beeinträchtigt ist und er keine normale intellektuelle und emotionale Reife erlangen konnte?« (MacGregor 1999: 3) Das Problem besteht also darin, dass Scott nicht die Intelligenz besaß, die unserer kunstgeschichtlichen Tradition entsprechend von einem wahren Künstler erwartet wird. Welche Veränderungen des Kunstbegriffs wären nötig, damit sie ihren Platz in der Kunstgeschichte einnehmen könnte?

Künstler und Kunsttheoretiker der Moderne mögen den Geniebegriff noch so oft unter Beschuss genommen haben, er bleibt die nicht näher spezifizierte Folie, vor der so gut wie jedes kunstkritische Urteil formuliert wird, ob es Techniken, Originalität oder subversive Qualitäten betrifft. Thomas Crow stellt sogar die These auf, dass der Feldzug gegen den Autonomie- und Kreativitätsbegriff der Moderne einen neuen Geniekult entstehen ließ, der noch robuster ist, als der romantische es je sein konnte.² Wir gehen noch immer davon aus, dass Kreativität Ausdruck von Inspiration und Autonomie ist, so wie wir davon ausgehen, dass die Anwendung ästhetischer Verfahren eine Art »reife Könnerschaft« voraussetzt, auf die der Künstler jederzeit zurückgreifen kann. Intelligenz ist jedoch als Kriterium für ästhetische Qualität mehr als problematisch, und insbesondere die künstlerische Intention gilt schon lange als obsoletes Deutungskriterium.³ Künstler steuern die Bedeutung ihrer Werke nicht – und sollen es auch nicht –, weshalb ihre Absichten und Pläne bei der Werkinterpretation eine zweifelhafte Richtschnur abgeben: Absichten werden vergessen oder unzureichend umgesetzt, bleiben für andere unergründlich oder fallen teilweise oder ganz den Notwendigkeiten, die sich erst im Schaffensprozess ergeben, zum Opfer. Wenn die Intention also einen so ungewissen Stellenwert für die Werkdeutung im Einzelnen hat, wie kann sie maßgeblich dafür sein, ob eine Aktion oder ein Objekt überhaupt als Kunstwerk gelten soll?

Im Rahmen einer Ästhetik der Behinderung geht es darum, den eigenständigen ästhetischen Wert, der Behinderung in der gesamten modernen und avantgardistischen Kunst zugewiesen wird, zu positivieren. Ein auf Harmonie, körperliche Ganzheit und nicht zuletzt Gesundheit gegründetes Kunstverständnis wird dabei – wie alle in tradierten Vorstellungen von menschlicher oder sozialer Perfektion wurzelnden Vorurteile gegenüber Behinderung – verworfen. Der ästhetische Eigenwert körperlicher und geistiger Behinderung, das soll deutlich werden, wird für unser zukünftiges Kunstverständnis entscheidend sein.

2 | Die Zunahme von Heldenbiografien, die den Wert der Kunst hochhalten sollen, ist ein beständiges Thema in Crow 1996a.

3 | Vgl. dazu wegweisend W.K. Wimsatt und Monroe C. Beardsley 1954.

2. Was können die Disability Studies aus den *culture wars* lernen?

1.

Ich verfolge in diesem Kapitel ein dreifaches Interesse. Erstens, so möchte ich zeigen, ist Behinderung ein entscheidendes Moment in den verschieden gearteten Auseinandersetzungen, die als *culture wars*, der amerikanische Krieg der Kulturen, bekannt geworden sind. Dabei geht es nicht allein um die Frage, was Kultur in Zukunft bedeuten wird, sondern auch darum, wer sich einer bestimmten Kultur zugehörig wird nennen dürfen; ausschlaggebend bei solchen politischen Entscheidungen ist oft, ob die betreffenden Personen einen gesunden Körper und Geist aufweisen können. Wo bestimmte Einstellungen, Minderheitengruppen, Lebensformen und Kunstwerke als »gesund« oder »krank« bezeichnet werden, haben wir es nicht mit Metaphern zu tun, sondern mit ästhetischen Urteilen über den körperlichen und geistigen Zustand von Individuen. Allgemein geht es mir hier darum, die *culture wars* aus der Perspektive der Disability Studies neu zu denken, was nicht nur zu einer Kritik der Abhängigkeit geläufiger kultureller und ästhetischer Ideale von gesunden und leistungsfähigen Körpern führt, sondern auch zur Anerkennung alternativer, auf Behinderung beruhender Formen von Schönheit und ästhetischer Wertigkeit.

Meine zweite These lautet, dass die Wirkmächtigkeit von Behinderung in kulturellen und ästhetischen Repräsentationen durch ein politisches Unbewusstes unterdrückt wird. Diese Überlegung ist zwangsläufig mit der ersten verknüpft. Fredric Jameson behauptet, die Erfahrung der menschlichen Gemeinschaft wirke als »politisches Unbewusstes«, das den »absoluten Horizont« aller Interpretation darstelle (Jameson 1981: 17),¹ und er folgert daraus, dass das politische Unbewusste die Symbolik determiniert, durch welche die Formen ästhetischer Objekte als Repräsentationen der Gemeinschaft begriffen werden. Dabei bleibt die Frage unberücksichtigt, ob das politische Unbewusste auch Einfluss auf ästhetische Formen nehmen kann,

1 | Vgl. hierzu auch William Dowling 1984, der eine prägnante Lesart des für Jamesons Theorie wichtigen »primitiven Kommunismus« bietet.

indem es jene ausschließt, die an zerstörte oder sich auflösende Gemeinschaften erinnern, und andere gutheißt, die sich auf ideale Gemeinschaften beziehen. Als Testfall dient mir hier die umstrittene Ausstellung *Sensation*, die 1999 im Brooklyn Museum of Art zu sehen war; dabei will ich vor allem zeigen, dass der Einschluss von Behinderung die Definition des politischen Unbewussten auf überraschende Weise verändern kann.

Drittens behaupte ich, dass bei allen Bemühungen, die gebaute Umwelt so zu gestalten, dass sie für Menschen mit Behinderung zugänglich ist oder wird, ästhetische Fragen eine wesentliche Rolle spielen. Die entsprechenden Architekturdebatten scheinen sich bislang in erster Linie auf das grundlegende Problem eines barrierefreien Zugangs zu Gebäuden und zum öffentlichen Raum zu konzentrieren, kaum dagegen auf die ästhetischen Symbole, in denen sich die potentiellen Bewohner einer gebauten Umwelt spiegeln. Allgemeine Zugänglichkeit bzw. Barrierefreiheit bleibt natürlich das Ziel, aber ein umfassenderes ästhetisches Verständnis von Behinderung kann die versteckten Widerstände und Abwehrmechanismen offen legen, die wünschenswerten Entwicklungen in Architektur und Design ganz allgemein im Wege stehen und die politische und gesellschaftliche Teilhabe von Menschen mit Behinderung im Besonderen blockieren. Die ästhetische Aversion gegen Behinderung reicht weit über den einzelnen behinderten Körper hinaus bis zur symbolischen Präsenz von Behinderung in der gebauten Umwelt, was darauf schließen lässt, dass hier der Einfluss eines politischen Unbewussten am Werk ist. In erster Linie will ich eine Vorstellung davon vermitteln, welche gruppenpsychologischen Vorgänge den Widerständen gegen barrierefreie Architektur und der symbolischen Anwesenheit von Behinderung im öffentlichen Raum zugrunde liegen. Dazu will ich zunächst kurz auf das für diesen Zusammenhang sehr aufschlussreiche *Heidelberg Project* in Detroit eingehen.

2.

1990 nahmen konservative Politiker in den Vereinigten Staaten die Performance-Künstlerin Karen Finley wegen verbaler Ausfälle und unflätigen Gebarens ins Visier. Der Hintergrund war die geplante Abschaffung des National Endowment for the Arts (NEA). Das »talented toiletmouth«, das die NEA bei drei verschiedenen Gelegenheiten finanziell gefördert hatte, kreischt und spuckt auf der Bühne, gelegentlich zieht sich die Künstlerin auch aus und beschmiert ihren Hintern mit Schokolade, Alfalfa-Sprossen und Süßkartoffeln. Finleys wilde Tiraden über Exkrememente und Menstruation verstörten in den späten achtziger Jahren selbst hartgesottene Veteranen der New Yorker Kunstszene und riefen bei den Gegnern der NEA, die das kritische Element in ihren Performances nicht erkennen wollten, heftige Empörung hervor. »Die von mir verwendete Sprache«, sagte Finley, »ist ein Symptom für die Gewalt in der Kultur.« (Zit. nach Lacayo 1990: 48) Für Konservative sind Finley und andere umstrittene Künstler und Künstlerin-

nen hingegen schlichtweg obszön und unamerikanisch, weitere Symptome dafür, dass »unsere Kultur vom Krebs zerfressen wird«, wie Newt Gingrich sich äußerte.²

1996 entließ eine Supermarktkette in Michigan Karl Petzold, der den Kunden zehn Monate lang beim Einpacken ihrer Einkäufe geholfen hatte, nachdem sich entsetzte Kunden über seine obszönen und rassistischen Äußerungen beschwert hatten. Petzold ist einer von 200.000 Amerikanern mit Tourette-Syndrom, einer neurologischen Erkrankung, die unter anderem durch Schimpfkanonaden oft obszönen oder beleidigenden Inhalts gekennzeichnet ist. Der Fall kam vor das Berufungsgericht von Michigan, wo festgestellt werden sollte, ob bei Tourette-Syndrom das Gesetz zum Schutz von Behinderten greift. Die Anwälte der Supermarktkette führten ins Feld, dass Petzolds verbale Ausbrüche die Firmenpolitik verletzen, die Schimpfwörter und unhöfliches Verhalten gegenüber der Kundschaft strikt untersagt. Petzolds Anwalt hielt dagegen, dass sein Klient die betreffenden Wörter nie ausgesprochen hätte, sondern lediglich einzelne Silben, ferner, dass sein Arbeitsplatz behindertengerecht umgestaltet werden müsse – dazu gehöre in seinem Fall die Erlaubnis, bei der Arbeit einen geräuschdämpfenden Mundschutz zu tragen oder auch ein Dokument, das den Kunden die Art seiner Erkrankung erklären könne. Das Gericht entschied zu Gunsten der Supermarktkette, mit der Begründung, dass die Behinderung des Klägers seine Leistung am Arbeitsplatz beeinträchtige. Petzold über den Prozess: »Ich versuche nur das Richtige zu tun und anderen Leuten zu helfen, die unter derselben Störung wie ich leiden, damit sie nicht das Gleiche durchmachen müssen wie ich.« (Suhr 2000: B6)

Diese beiden Geschichten scheinen zunächst nur oberflächlich vergleichbar. Bei der ersten geht es um Geschmack, im Rechtsfall Petzold dagegen um politische Inklusion. Aber in beiden drückt sich mit gleicher Schärfe das gegenwärtige amerikanische Ringen um kulturelle Identität aus. Es wirft viele unterschiedliche Fragen auf: Haben bestimmte Körper mehr Bürgerrechte als andere? Was ist wichtiger: der Körper des Kindes oder derjenige der Mutter? Wer muss die Kosten tragen, wenn öffentliche Gebäude für Menschen mit Behinderungen zugänglich gemacht werden? Wer darf mit wem Sex haben? Auf welche Abstammung berufen sich Amerikaner? Das alles sind zentrale politische Fragen, da ihre Beantwortung festlegt, wem gesellschaftliche und staatliche Zugehörigkeit zugesprochen werden soll und wem nicht; das Merkwürdige an den *culture wars* besteht jedoch darin, dass in den entsprechenden Debatten genau besehen vornehmlich ästhetisch und weniger politisch argumentiert wird. Die Schlachten werden nicht in den Plenarsälen und den Konferenzräumen der Mächtigen, sondern in Klassenzimmern, Museen, Theatern und Konzerthallen geschlagen, und die gegnerischen Parteien setzen sich nur selten konkret über politische Probleme auseinander – diskutiert wird der Wert bestimm-

2 | Newt Gingrichs Formulierung bezog sich explizit auf die von der NEA geförderten Künstler und Künstlerinnen, unter ihnen insbesondere Andres Serrano.

ter Lektüren, die Schicklichkeit bestimmter Fotografien, Gemälde, Skulpturen oder die Unschicklichkeit bestimmter Gesten und Inszenierungen, die Grenzen der Pornografie und des guten Geschmacks. Die *culture wars* werden vor allem um die Frage geführt, wer in die amerikanische Kultur aufgenommen wird – weniger darum, was allgemeine Kultiviertheit heißen könnte –, und doch ist es schwierig, das eine Thema ohne das andere zur Sprache zu bringen.

Ästhetik zentriert die Empfindungen von Körpern in Anwesenheit anderer Körper, aber diese unmittelbaren Empfindungen – von der Lust bis zum Ekel – sind von politischen Haltungen wie Akzeptanz oder Ablehnung kaum zu trennen. Die Unterdrückung von Frauen, Schwulen, Lesben, Menschen mit Behinderung, Schwarzen oder anderen ethnischen Gruppen wird oft, wenn auch verhohlen, in die Form eines ästhetischen Urteils über deren Körper und die von ihnen hervorgerufenen Empfindungen gegossen: Man erklärt ihr Handeln für krank, ihr Erscheinungsbild für obszön oder ekelerregend, ihr Denken für verdorben, und ihr gesellschaftlicher Einfluss wird mit einem Krebsgeschwür verglichen, das den gesunden Körper der Gesellschaft angreift. Metaphern wie diese rufen nicht nur verbreitete Vorstellungen über behinderte Körper auf und verstärken sie, sondern kennzeichnen auch den exkludierten politischen Körper als in der einen oder anderen Hinsicht behindert. In den *culture wars* werden über strittige Geschmacksurteile und kontroverse Empfindungen hinaus die intellektuelle und geschmackliche Urteilsfähigkeit und körperliche Empfindungsfähigkeit an sich verhandelt. Es geht genauso um die innerhalb des Staatskörpers akzeptable oder inakzeptable Gestalt individueller Körper wie um eine allgemeine Vorstellung von Kultur.

Welchen Status Behinderung haben soll, ist in der amerikanischen Debatte folglich mehr als eine unter vielen strittigen Fragen. Behinderung ist auf unterschiedliche Weisen der Schlüssel, mit dem die in den *culture wars* eigentlich verhandelten Kontroversen für die Öffentlichkeit organisiert werden – ein Schlüssel, der das Wahlvolk am Ende zu seinen Entscheidungen über politische und ästhetische Themen kommen lässt. Glaubt man den beiden gegnerischen Parteien, dann steht bei den *culture wars* nichts anderes als die kollektive Gesundheit der USA auf dem Spiel.

In den *culture wars* werden nicht nur bestimmte Minderheiten als geistig und körperlich behindert identifiziert – und ihr Ausschluss aus der Öffentlichkeit betrieben –, auch Kunst, wo sie Alternativen zum nichtbehinderten Körper zeigt, gerät unter Druck. Wenn man einmal verstanden hat, dass Gesundheit das eigentliche Thema der *culture wars* ist, dann sieht man auch, dass beide Aspekte verknüpft werden. Besonders skandalumwittert waren in den jüngsten Debatten zur Kunstförderung Künstler und Künstlerinnen, deren Arbeiten eine besondere organische Dimension aufweisen, da sie entstellte, abweichende Körper betonen – darin gründet auch ihr wesentlicher Schockeffekt. Die Werke provozieren eine ästhetische Aversion, die dem ähnelt, was viele im Alltag beim Anblick von Menschen mit Behinderung empfinden, und sie stellen dadurch das Ideal einer hygienischen und homo-

genen Gemeinschaft in Frage.³ Wenn Karen Finley sich bei ihren Bühnenperformances mit optisch an Spermien (Sprossen) oder Kot (Schokolade) erinnernden Lebensmitteln beschmiert oder – in der Performance *Lamb of God Hotel* – eine Rollstuhlfahrerin beim Windelwechseln gibt, setzt sie das Publikum einem Schauspiel fehlregulierter Körperflüssigkeiten aus. Andres Serranos berühmt-berüchtigte Fotografie *Piss Christ*, die ein leuchtendes Kruzifix in einem Behälter mit Urin des Künstlers zeigt, thematisiert den Widerspruch des allzu menschlichen Gottessohns der Christen, seine imperfekte und sterbliche Stofflichkeit. Andere Fotografien von Serrano zeigen aus Blut und Samen komponierte abstrakt-expressionistische Muster, Stillleben aus Menschen- und Tierkadavern und typische »Verbrecherfotos« von Obdachlosen, Kriminellen und Alten. Die eindringlichsten Aufnahmen von Robert Mapplethorpe präsentieren einer überwiegend heterosexuellen Bevölkerung den homoerotischen Körper. Seine vielleicht anstößigste Arbeit ist ein Selbstporträt, auf dem ein Ochsenziemer aus seinem Anus ragt – als zeitgenössischer Betrachter assoziiert man S/M-Praktiken oder den Teufel, aber zugleich sieht man auch das Porträt eines Mannes, dem ein Tiereschwanz gewachsen ist: einen entstellten Körper, der nicht mehr menschlich oder im Gegenteil mehr als menschlich erscheint.

Diese bemerkenswerten Arbeiten stellen insofern einen neuen Beitrag zur Kunstgeschichte dar, als sie jenes traditionelle ästhetische Regelwerk unterlaufen, das Schönheit mit harmonischen Formen, Ausgewogenheit, Reinheit, Leichtigkeit des Ausdrucks und Genie korreliert. Aber ihre Schockwirkung verdankt sich weniger dem Bruch mit bestimmten ästhetischen Prinzipien als den gezeigten Körpern und organischen Materialien selbst. Sie verweisen auf Krisenherde der *culture wars*, nicht nur weil sie gegen gültige Schönheitsvorstellungen verstoßen, sondern weil sie die Instrumentalisierung von Körperbildern für soziale Exklusion bzw. Inklusion selbst angreifen. Menschen mit Behinderung rufen Unbehagen, Verwirrung und Ressentiments hervor, weil Normalisierungs- und Heilungsbemühungen an ihnen scheitern und sie den Rest der Gesellschaft anzustecken drohen. Ihre Körper sind deshalb im Staatskörper unerwünscht, weil sie die seit langem bestehende Verbindung zwischen bestimmten ästhetischen Formen und dem, was Fredric Jameson das politische Unbewusste nennt, erschüttern. Das politische Unbewusste, so möchte ich behaupten, befördert die wechselseitige Identifikation bestimmter Erscheinungsformen, seien es organische, ästhetische oder architektonische, mit Idealbildern des Staatskörpers. Daher rührt die eingefleischte Aversion gegen jeden Körper, der das Bild der Gesellschaft, das sie sich von sich selbst macht, stört.

Jameson definiert das politische Unbewusste als einen kollektiven Impuls, der die Erfahrung der Gruppe als absoluten Horizont jeder Deutung setzt. Die Existenz der Gruppe ist für ihn so sehr Teil der menschlichen Erfahrung, dass schon das bloße Bewusstsein von Individualität ein Symptom

3 | Zu den psychischen Vorgängen bei persönlichen Begegnungen siehe Fichten und Amsel 1988, Kleck, Ono und Hastorf 1966 sowie Stiller 1984.

der Entfremdung darstellt. Das politische Unbewusste hat jedoch über seine Fähigkeit hinaus, auf die menschliche Gemeinschaft als formale Totalität zu verweisen, keinen weiteren Inhalt. Seine Existenz erlaubt die Reflexion gesellschaftlicher Totalität, doch es selbst ist unfähig, Gemeinschaft weniger als perfekt zu denken. Um gesellschaftliche Totalität auf der Ebene der Formen zu begreifen, werden sowohl von Menschen geschaffene Dinge als auch lebende Körper als Symbole einer Ganzheit verstanden. An ihr – als menschlichem Maßstab – werden sie gemessen. Das politische Unbewusste entwirft das Bild einer unbeschädigten Gemeinschaft als Denkhorizont, in dem Vorstellungen von einer imperfekten – inkompetenten, kranken, defekten – Gemeinschaft als Zeichen der Entfremdung gelten müssen. Das wiederum bedeutet – ungeachtet der Tatsache, dass wir keine reale menschliche Gemeinschaft kennen, die *nicht* mit Verletzung und Krankheit, Beschädigung und Unvollständigkeit zu tun hat –, dass in der bloßen Vorstellung von Behinderung ein sündiges oder beschädigtes Bewusstsein triumphiert. Kurz, das politische Unbewusste ist eine gesellschaftliche Schimäre, zu deren Funktionen es gehört, Behinderung auszulöschen.

Das politische Unbewusste hält ein gefälliges Ideal gesellschaftlicher Vollkommenheit aufrecht, indem es durchweg makellose öffentliche Körper verlangt. Wie wir noch sehen werden, verdrängt es auch manifeste Behinderung aus dem kollektiven Bewusstsein, unter anderem durch Verstecken, kosmetische Maßnahmen, gezieltes Vergessen oder ritualisierte Sympathie- und Mitleidsbekundungen. Werbung, Gebäude und Lebensräume garantieren Kohärenz und Integrität der Gesellschaft, und karitative TV-Shows und Telethons oder die von den Medien servierten »tapferen Krüppel« regulieren den ästhetischen Einfluss von Behinderung. Körper, die sich weder durch Rituale noch durch andere öffentliche Maßnahmen einordnen lassen, bilden einen Makel im Bild der Gesellschaft und müssen offenbar um jeden Preis getilgt werden.

Diane DeVries' Biografie bezeugt auf nur allzu vertraute Weise das Wirken des politischen Unbewussten, diese eingefleischte Aversion und die damit verbundene Gewalt, die sich gegen Menschen mit Behinderung richtet. Sie zeigt, wie Menschen in Gegenwart behinderter Körper in zwanghaften Aktionismus verfallen: Was in ihrer spontanen Wahrnehmung als widerwärtiger Anblick erscheint, muss geheilt – oder getötet werden. DeVries ist mit Armstummeln und ohne Hände und Beine zur Welt gekommen:

»Als Kind saß ich einmal in unserem Wagen, wir wohnten damals in diesem Trailer Park, und da kam ein Junge mit einem Messer auf mich zu. Er sagte: ›He, du hast keine Arme und keine Beine, und gleich hast du auch keinen Kopf mehr!‹ Er hielt mich fest, hier am Hals, und er hatte dieses kleine Messer in der Hand. Er war eins von diesen vorlauten Kids, die dauernd irgendwelche krassen Sachen anstellen.« (Zit. nach Fine und Asch 1988: 48)

Die Passage handelt von einem kindlichen Streich, wirkt aber dennoch wie ein politisches Lehrstück, da eine Reihe typischer Reaktionen und Gewohn-

heiten anklingen, in denen sich das im politischen Unbewussten verankerte zwanghafte Bedürfnis artikuliert, Bilder des perfekten Staatskörpers zu generieren. Der kindliche Schelm ist auch der Attentäter, der das für ihn selbst und seine Gesellschaft Unerwünschte töten würde; er ist auch der Schönheitschirurg, dessen ästhetisches Empfinden gefälliger Linien für den behinderten Körper ersinnt, und der Architekt, der gegen ästhetische Regeln verstoßende Entwürfe nicht leiden kann; schließlich ist er auch der Verwalter eines Etats, der Verschwendung unterbindet und öffentliche Ressourcen wirtschaftlicher verteilt.⁴

3.

Der Wirbel um *Sensation*, die Ausstellung junger britischer Künstler, die 1999 im Brooklyn Museum zu sehen war, hat gezeigt, dass die amerikanischen *culture wars* wohl noch lange nicht ausgestanden sind. Bei dieser Gelegenheit wurde auch deutlich, wie vorhersagbar einerseits und wie rigoros andererseits öffentliche und offizielle Stellungnahmen ausfallen, wenn imperfekte Körper, die weniger fit, sauber und gesund sind als ihr Idealbild, zur öffentlichen Ansicht freigegeben werden.⁵ Die Saatchi Collection konfrontierte das Publikum mit Körpern, die skandalös genug waren, um für einen ähnlichen Aufruhr zu sorgen wie Finley, Serrano und Mapplethorpe. Bürgermeister Rudolph W. Giulianis erste Reaktion bestand darin, den Rotstift zu zücken. Über seine öffentlichen Schimpftiraden gegen die Ausstellung hinaus versuchte er, dem Brooklyn Museum die städtischen Fördermittel zu streichen, was ihm schließlich gerichtlich untersagt wurde. »Die Stadt sollte für so krankes Zeug nicht zahlen«, erklärte er (zit. n. Blumenthal und Vogel 1999: B1). Zu dem »kranken Zeug« gehörten Chris Ofilias *The Holy Virgin Mary*, ein mit Elefantendung dekoriertes Bildnis der Jungfrau Maria, sowie Marc Quinns *Self*, eine Büste des Künstlers aus fünf Litern gefrorenem Eigenblut (Abb. 20), und Damien Hirsts *This Little Piggy Went to Market, This Little Piggy Stayed at Home*, ein längs in zwei Hälften geschnittenes Schwein, das in einem mit Formaldehyd gefüllten Behälter aufgehängt ist. Allen Werken ist das Organische gemeinsam: Sie benutzen echte Körper, Körperteile und Körperprodukte als Medium, verwandeln das Museum in ein Hospital oder Leichenschauhaus und führen mit schonungsloser Direktheit die Materialität des menschlichen Lebens und Sterbens vor.

Wenn ästhetische Form immer auf einen bestimmten Staatskörper zielt,

4 | Als eine Fortsetzung der Geschichte von DeVries kann man bei Marks den Bericht eines Jungen lesen, der mit nur einem Daumen geboren wurde. Der Daumen wurde amputiert, um die äußere Symmetrie seiner Hände herzustellen (Marks 1999: 67).

5 | Lawrence Rothfield (2001) bringt Reaktionen und Interpretationen von Kulturschaffenden und Wissenschaftlern zu der Ausstellung. Behinderung als zentrales Thema der Kontroverse bleibt übrigens im ganzen Band unerwähnt.

so schienen die Young British Artists zu sagen, dann sollen unsere Objekte einen drastischeren und präziseren Eindruck der verschiedenartigen Körper vermitteln, aus denen sich politische Kollektive zusammensetzen. Die Ausstellung *Sensation* imitierte selbst einen Staatskörper, indem sie den Museumsraum mit individuell geformten und frei konstellierte Körperobjekten füllte – wobei für die Gesellschaft akzeptable Körper bewusst vermieden wurden. Stattdessen konzentrierten die Künstler sich auf soziale Ränder, entwarfen Körperformen, die in der Öffentlichkeit gewöhnlich abgelehnt werden, und stifteten das Publikum dazu an, seine individuellen wie kollektiven Körperbilder zu überdenken. Für unseren Zusammenhang entscheidend: sämtliche ausgestellten Kunstwerke ließen dabei auf die eine oder andere Weise an Behinderung denken. Manche riefen ganz unmittelbar die Vorstellung versehrter und behinderter Körper auf, andere thematisierten Hygiene, erfanden neue Körperkoordinaten oder ließen gerade den nichtbehinderten Körper befremdlich und »kurios« erscheinen. Deshalb – aus keinem anderen Grund – machte sich die Ausstellung politische Feinde und schockierte die Öffentlichkeit. *Sensation* enttäuschte verbreitete Erwartungen an die Schönheit der Kunst und konfrontierte das Publikum mit einer abweichenden ästhetischen Ökonomie – einer, die auf Behinderung als Differenz und Abweichung gründet und die sich in einer Welt, deren Fetische Mode, uniforme Schönheit, Gesundheit und Hygiene sind, kaum je entfalten kann.

Am unmissverständlichsten setzte die Ausstellung das Publikum der ästhetischen Wirkung von Behinderung dadurch aus, dass sie auch der traditionellen Freakshow einen Platz innerhalb der Museumsmauern zuwies. Ein deutlich überzogener »Warnhinweis« tauchte unübersehbar schon in der Werbung, im Programm, auf den Eintrittskarten und am Eingang zur Ausstellung auf, wo jeweils zu lesen stand: »Der Inhalt dieser Ausstellung kann einen Schockzustand, Erbrechen, Verwirrung, Panik, Euphorie und Angst auslösen. Wenn Sie unter Bluthochdruck, nervöser Unruhe oder Herzrasen leiden, sollten Sie vor dem Besuch der Ausstellung Ihren Arzt um Rat fragen.« Selbst die Rufnummer, unter der Besucher Karten vorbestellen konnten, schnitt mit ihrer Anspielung auf Damien Hirsts fast fünf Meter langen, in einem Glaskubus in Formaldehyd schwimmenden Tigerhai förmlich ins Fleisch der Interessenten: »Sichern Sie sich Ihre Eintrittskarte unter 1-87-SHARKBITE!« Die traditionelle Freakshow hatte eine Ventilfunktion, da mit ihr die öffentliche Aversion gegenüber abweichenden Körpern reguliert werden konnte. Ihre Wirkung war jedoch ambivalent: Die ausgestellten Körper erschienen nicht zwangsläufig bedrohlich oder widerwärtig, manchmal hatten sie sogar den gegenteiligen Effekt und lieferten den Betrachtern – die sich durchaus selbst durch die Massengesellschaft bedroht fühlen konnten – lebendige Beispiele körperlicher oder geistiger Einzigartigkeit. Rosemarie Garland Thomsons Theorie des Freak-Körpers beleuchtet diese Ambivalenz.⁶ Einerseits hatten »die Körper von Menschen mit einer schwe-

6 | Wie Thomson 1997 festhält, war die traditionelle Freakshow überdies eine

ren angeborenen Behinderung schon immer eine ikonografische Funktion als Projektionsfläche für Ängste, Überzeugungen und Fantasien« (Thomson 1997: 56). Andererseits, so erklärt Thomson, kann der »Körper des Freaks« in Gesellschaften, in denen die »durch die Massenkultur erwachsene Standardisierung« demokratische Leitvorstellungen wie Freiheit und Unabhängigkeit bedroht, »als eine Art Schrein des Egalitären« dienen (ebd.: 69). Diese Dichotomie spiegelt sich in der grundsätzlichen Ambiguität der *Sensation*-Ausstellung, die auch als eine dem Publikum freigestellte Wahl verstanden werden konnte. Die Ausstellung wurde zur Massenattraktion, weil sie – wie die traditionelle Freakshow – versprach, das Publikum mit einer Auswahl ungeheurer menschlicher Körper und Verhaltensweisen in Staunen zu versetzen, aber durch die Inklusion von Behinderung veränderte sie zugleich die zunehmend vorhersagbare Erfahrung im Museum. Letztlich wurden die Betrachter aufgefordert, die Körper, die sie sahen, zu akzeptieren oder abzulehnen.

Statt eines herkömmlichen Kunsterlebnisses erwartete sie eine Kategorie von Objekten, die nicht mit äußeren Maßstäben zu beurteilen waren, sondern die selbst die Bedingungen diktierten, unter denen sie zu verstehen waren. Die Werke rangen förmlich um ihre Befreiung aus Konventionen, um ihre eigene, unabhängige Sichtbarkeit und darum, die einzigartige Form und Integrität ihres Seins zu behaupten, sowohl in der Gemeinschaft als auch für sich.⁷ Blasse junge Männer und Frauen in Schwarz, die gewöhnlich kaum vor Einbruch der Dunkelheit aus dem Haus gehen und nie einen Fuß aus Soho setzen, pilgerten im hellen Tageslicht nach Brooklyn. Viele Brooklynser besuchten ihr Museum bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal. Keiner von ihnen hätte auch nur einen Moment lang in Erwägung gezogen, sich eine »echte« Freakshow anzusehen. Hier standen sie Schlange, um Jake und Dinosaurs Chapmans siamesische Zwillinge in ihren arrangierten sexuellen Posen und mit ihren in die Gesichter versetzten Genitalien zu bewundern (Abb. 21), oder Hirsts *A Thousand Years*, wo sie sich ansehen konnten, wie Maden aus den Ohren eines nachgemachten Kuhschädels kriechen und gleich daneben Fruchtfliegen in einer Insektenfalle in Rauch aufgehen. Manche wandten sich natürlich mit Grausen ab. Aber viele Besucher erfassten eine Schönheit, die hier als unleugbarer Bestandteil ihrer Welt sichtbar wurde.

Dank der negativen Publicity von Bürgermeister Giuliani strömten die Besucherscharen allerdings vor allem herbei, um nicht den eigentlichen Elefantenmenschen der Ausstellung zu verpassen: Ofilias *The Holy Virgin Mary*. Auf den ersten Blick hatte diese Arbeit unter allen gezeigten Werken am wenigsten mit Behinderung zu tun, aber die Diskussion, die sich an diesem Gemälde entzündete, hat sehr deutlich gemacht, dass es im Wesentlichen ästhetische Reaktionen gegenüber gesellschaftlich abgelehnten Körpern

der letzten Institutionen, in der gewöhnliche Bürger »autorisiert wurden, die Welt der Natur selbst zu interpretieren« (Thomson 1997: 70).

7 | Vgl. meine Erörterung der Beziehung zwischen Schönheit und Andersheit in Siebers 1998a.

und deren Ausscheidungen provoziert. Ofilis Hip-Hop-Version der Jungfrau Maria – eine schwarze Frau, der eine Brust fehlt, während die vorhandene aus einer mit Schellack überzogenen Kugel aus Elefantendung besteht – ist mit funkelndem Glitter und aus Pornoheften ausgeschnittenen Frauenhintern dekoriert, eine Anspielung auf die nackten Putti der alten Meister, aber ein genauerer Blick offenbart, dass der Elefantendung und die herum-schwebenden weiblichen Hinterteile nicht die einzigen Körperobjekte sind, die in das »afrobiotische« Gemälde eingegangen sind. Die zu einem Mona-Lisa-Lächeln verzogenen Lippen der heiligen Jungfrau haben die Form eines Spermiums, und die Falten ihres Kleides imitieren unterschwellig elf Vaginalöffnungen. Nichts ist offenkundig sexuell, aber insgesamt spielen die Bildmerkmale auf die Empfängnisfähigkeit der heiligen Jungfrau in der biblischen Geschichte an. Tatsache bleibt, dass Ofilis Maria trotz aller sexuellen Untertöne genauso ruhig, gelassen und würdevoll wirkt wie in konventionellen Darstellungen. Das lässt die heftige öffentliche Reaktion eigentlich rätselhaft erscheinen – es sei denn, man betrachtet sie unter dem Gesichtspunkt politischer Ideale wie Hygiene und Gesundheit. Giuliani (der sich die Arbeit nie wirklich angesehen hatte) und die Presse stellten sich wohl ein mit Exkrementen beworfenes oder beschmiertes Gemälde vor, so wie es auch der mangelhaft informierte Kunstvandal Dennis Heiner tat: Er wollte »es reinigen«, indem er es mit weißer Anstreicherfarbe beschmierte.⁸ Es scheint fast, als seien die Gegner des Bildes einer kollektiven Halluzination faulender und stinkender Körper und Körperteile erlegen. Noch wahrscheinlicher sahen sie eine kotverschmierte und von glitzernden Pornobildchen umgebene Frau mit nur einer Brust und afrikanischen Zügen, deren Form und Gestalt in keiner Weise ihrer Vorstellung eines idealen Menschen entsprach, geschweige denn der Mutter Gottes. Ihre Reaktionen erfolgten

8 | In vielen Zeitungsberichten hieß es, das Gemälde sei mit Elefantendung oder Fäkalien beschmiert (vgl. Barry und Vogel 1999; vgl. auch Goodnough 1999). Giuliani übertrieb, was die Menge des Dungs und dessen Bedeutung für das Bild anging, und äußerte sich ziemlich peinlich über künstlerische Kreativität: »Wenn ich etwas machen kann, dann ist das keine Kunst. [...] Also, wenn es darum geht, etwas mit Dung zu bewerfen, dann würde ich bestimmt herauskriegen, wie das funktioniert« (Goodnough); und »ein von der Stadt gefördertes Gebäude, in dem sogenannte Kunstwerke hängen, wo Leute Elefantendung auf ein Bild der Jungfrau Maria geworfen haben, ist doch krank« (Blumenthal und Vogel 1999). Dennis Heiner stand unter dem Eindruck, dass das Bild »mit menschlichen Fäkalien überzogen ist«, als er seinen Anschlag auf das Bild verübte (Rayman und Gartdiner 1999). Ähnliche Verwirrung bestand noch zwei Jahre später bei George Will: »Wie ein Kleinkind, das durch lautes Gebrüll Aufmerksamkeit auf sich ziehen will, hat sich das Brooklyn Museum of Art auf die Unartigkeit der Talentlosen spezialisiert. Vor zwei Jahren lief dort ›Sensation‹, eine Ausstellung mit Werken junger britischer Künstler – Durchschnittsalter 35 –, in der unter anderem das mit Elefantendung beschmierte Bild der Jungfrau Maria zu sehen war.« (Will 2001: A11) Zu dem versuchten Vandalismus siehe McFadden 1999.

unmittelbar und gewaltsam und bewiesen die allgemeine Unfähigkeit, Ofilis Kommentar zu einer hartnäckig als Jungfrau verehrten Mutter zu begreifen oder sich von einem politischen Unbewussten zu emanzipieren, das die öffentliche Erfahrung entstellter oder behinderter Körper permanent vereitelt.

Die neben Ofilis *Holy Virgin* ausgestellten Werke repräsentierten behinderte Körper und organische Abweichungen mit ähnlicher oder sogar noch stärkerer Wucht. Abgesehen von ihren *Tragic Anatomies* und anderen Plastiken biogenetisch-libidinös verbundener siamesischer Zwillinge zeigten Jake und Dinos Chapman ihren *Übermensch*, eine Skulptur aus Harz und Fiberglas von Stephen Hawking, auf einer Felsspitze im Rollstuhl kauern (Abb. 22), außerdem gab es Gillian Wearings Video *10-16* zu sehen, in dem ein nackter Zwerg auftritt, auch Glenn Browns Neuinterpretation von Salvador Dalís zerfließenden Körpern und Dingen, Mat Collishaws *Bullet-Hole*, ein riesiges Foto einer Kopfschusswunde (Abb. 23), *Dead Dan* von Ron Meuck, eine Reproduktion der Leiche seines Vaters aus Silikon und Acryl, und Marc Quinns *No Visible Means of Support* und *The Morphology of Specifics*, zwei Arbeiten, die das Leiden hinfalliger oder zu welken Hautsäcken geschrumpfter Menschen zeigen. Selbst Jenny Savilles klassische Studien gigantischer weiblicher Akte schienen die Verwandlung von Fleisch in von arbiträren Kräften zerteilte und neu zerteilte Landschaften zu kartografieren, während Cerith Wyn Evans' *Inverse Reverse Perverse*, ein großer konkaver Spiegel, der an Spiegelkabinette aus Kindertagen denken lässt, die eigene Positionierung der Ausstellung gegenüber Schaustellerei und historischer Freakshow verdeutlicht. Kaum eines der ausgestellten Werke zeigte einen von den meisten Leuten als normal empfundenen Körper oder ein normales Verhalten, und doch brachte die Ausstellung in ihrer Gesamtwirkung die Betrachter dazu, in dieser Repräsentation behinderter Körper Spiegelungen ihres eigenen Körpers und Verhaltens zu erkennen.

Sensation belegte ein radikales ästhetisches Ringen um einen anderen Staatskörper, das sich grundsätzlich gegen die Verniedlichung von idealer Schönheit, Mode, Gesundheit und Hygiene abgrenzte und sie als Leitmerkmale von Kunst oder politischen Gemeinschaften zeigte.⁹ Die Ausstellung ermöglichte es sogar, Schönheit als Behinderung zu erfahren – ließ sie physisch manifest werden und zeigte eindringlich, dass sie den größten politischen Wert hat, wenn sie Menschen im menschlichen Maßstab, als Teil ihrer Lebenswelt begegnet. Dieses Verständnis von Schönheit kann eine neue Vorstellung von demokratischer politischer Gemeinschaft auf zweierlei Weise stimulieren. Erstens bringt das Kunstwerk dem Einzelnen zu Bewusstsein, dass nicht alles seiner Kontrolle unterliegt, denn es hinterfragt politische Ideale, die »normale« geistige Fähigkeiten, körperliche Gesund-

9 | Die Titelstory »The Familiar Face of Fascism« im *Utne Reader* (Dezember 1995) deckt viele erstaunliche Bezüge zwischen Mode und Schönheitsindustrie und der Ablehnung des »degenerierten« Körpers durch die Nazis und andere Faschisten auf (vgl. insbesondere Golsan 1995, Eco 1995 sowie Siebers 2000a).

heit, Konsens, ökonomische Effizienz oder auch die Prävention von Unfällen, Krankheiten und Tod als leicht erreichbare Ziele erscheinen lassen. Zweitens regt die Idee der Schönheit von Behinderung dazu an, die Imagination von politischer Gemeinschaft auf Einschluss und Zugänglichkeit statt auf Ausschluss und Barrieren zu gründen. Sie leitet die Einzelnen zu neuen affektiven Reaktionen an, dazu nämlich, selbst unbekannte Ideen und Körperformen eher zuzulassen statt abzulehnen und eine größere menschliche Vielfalt und Verschiedenartigkeit zu tolerieren.

Die Arbeit an der Imagination anderer politischer Gemeinschaften ist jedoch kein leichter Weg, wie auch viele öffentliche Reaktionen auf *Sensation* gezeigt haben. Kunstwerke haben das Potential, das politische Unbewusste zu beeinflussen, insbesondere wenn sie seine Abhängigkeit von Symbolen des nichtbehinderten Körpers aufdecken und angreifen, da diese Symbole ebenfalls im Alltag erfahren werden. Aber ästhetische Objekte, die den behinderten Körper darstellen, verwandeln sich leicht in bloße Kuriositäten, und die Anliegen der Kunst – zu bilden, zu gefallen und verschiedene Lebensformen zur Anschauung zu bringen – verlieren ihren ursprünglichen Antrieb (wenn er denn je vorhanden war) und verkommen rasch zu Voyeurismus oder Lust am reinen Schockeffekt. Oder die Betrachter geben sich nur ihren Routine-Empfindungen hin, starren diese fremde Schönheit bloß an und sind entrüstet und angewidert, eben weil sie so anders ist. Das Großartige an der *Sensation*-Ausstellung und der Grund, warum sie Teil der *culture wars* wurde, war, dass sie die ästhetische Imagination einer neuen demokratischen Gemeinschaft zum Dreh- und Angelpunkt der politischen Kontroverse erhob. Jeder, der das Brooklyn Museum in dieser Zeit besuchte, musste sich in aller Öffentlichkeit entscheiden, in welcher Art von Gemeinschaft er leben wollte, ob er Behinderung als Teil der amerikanischen Gesellschaft und ihrer Zukunft akzeptierte oder ausschloss. Sowohl die eine wie die andere Entscheidung war aber nur möglich, weil das politische Unbewusste jede Körpererfahrung determiniert und sie in ein Urteil über die Gestalt des Staatskörpers und die Regeln der Exklusion übersetzt.

4.

Der Osten von Detroit leidet unter Armut und Verbrechen. Die Häuser verfallen, Fabriken werden geschlossen, viele Gebäude Drogenhändlern, Prostituierten und Gangs überlassen. 1986 begann ein neuer Abschnitt der *culture wars*, als Tyree Guyton zwei Blocks auf der Heidelberg Street in ein Kunstwerk verwandelte. Er besetzte ein von seinen Bewohnern verlassenes Haus, bemalte es mit knalligen großen Punkten, befestigte Körperteile von Kinderpuppen aus Plastik daran und taufte es *Baby Doll House*. Danach besetzte er ein weiteres verlassenes Haus und noch eines, bemalte auch sie und dekorierte sie mit ausrangierten Objekten: Schuhen, Töpfen und Pfannen, Fundstücken, Spielzeug, kaputten Elektrogeräten, Stofftieren, Nummernschildern, Ziffern und Abziehbildern und noch mehr runden Tupfen.

Er warf Hunderte von Schuhen vor seinen Häusern auf die Straße und gab damit ein Statement zur Obdachlosigkeit ab. Die Collage veränderte sich jedes Mal, wenn ein Auto darüber fuhr. Angeregt von den Erzählungen seines Großvaters über die Lynchmorde in den Südstaaten, bei denen die Zuschauer von unten nur die Schuhsohlen des aufgeknüpften Opfers sahen, fing er an, dutzendweise Schuhe an die Bäume in der Nachbarschaft zu hängen. Als immer mehr Touristen in die Heidelberg Street kamen, um sich diese merkwürdigen bunten Kunstwerke anzusehen, zogen die Dealer und Prostituierten nach und nach ab. Die Wochenmagazine *Newsweek* und *People* widmeten dem Projekt ausführliche Artikel.

Das »Heidelberg Project« erregte freilich auch die Aufmerksamkeit der Stadtverwaltung von Detroit. Einige Nachbarn beschwerten sich bei den Behörden, da Guytons Werke »das Auge verletzten«. Bürgermeister Coleman Young inspizierte die Häuser, kam zu dem Schluss, es handle sich nicht um Kunst, und sah die urbanen Assemblagen für den sofortigen Abriss vor. Nach einem kurzen Aufschub setzte Bürgermeister Dennis Archer den Angriff fort. In Detroit stehen über 15.000 verlassene Häuser, mindestens eines auf jeder zweiten der 2.300 Straßen, doch die Stadtverwaltung schickte im Lauf der Jahre immer wieder Planiererraupen in die Heidelberg Street (Carducci 1990: 64; Whitfield 2000/1). Guyton klagte gegen den Abriss und ließ sich damit auf einen zähen Rechtsstreit mit der Stadt ein, der nach jedem Planiererraupeneinsatz erbitterter wurde. Im August 1989 wurde ohne Vorankündigung *Baby Doll House* (Abb. 24) als erstes der Häuser abgerissen. 1991 riss die Stadt in einer Nacht- und Nebelaktion vier weitere Häuser ab, 1999 wurden schließlich die letzten auf städtischem Boden befindlichen Teile des Projekts zerstört. Guyton ist überzeugt, dass das *Baby Doll House* deshalb solche Gewalt provozierte, weil es besonders starke Bilder wachrief: die kaputten, nackten Puppen, die aus den Fenstern und vom Dach hingen, spielten zu deutlich auf Kindesmissbrauch, Abtreibung und Prostitution an, Probleme, mit denen die Armen in diesen Vierteln von Detroit ständig zu tun hatten (Yolles 1989: 27). *Baby Doll House* beleuchtete eine weitreichende physische und intellektuelle Zerstörung der Stadt, die bis dahin unter Verschluss gehalten worden war. Die geheime Verbindung zwischen dem Niedergang der Stadt und den kranken und verkrüppelten Körpern vieler ihrer Bewohner wurde inhaltlich und formal explizit gemacht, was die Abwehrkräfte des Staatskörpers auf den Plan rief. Die Stadt sah sich – wohlgehemmt nur an dieser Stelle – gezwungen, ihren Verfall zu stoppen und ihre größten Blessuren zu übertünchen.¹⁰

Menschliche Gemeinschaften entwickeln und bewahren ihren Zusammenhalt, indem sie auf der Grundlage anderer Körper eine Idealform für

10 | Wiederholt wurde mit einer gewissen Ironie auf die besondere Priorität hingewiesen, mit der die Proteste der Bewohner der Heidelberg Street behandelt wurden: Klagen über verlassene Häuser in Detroit gibt es ständig, aber die Stadt kann in der Regel angeblich wegen fehlender Mittel nicht reagieren (vgl. Carducci 1990, Hurt 1998 und Newman 1998).

sich entwerfen. Nicht zufällig rufen Beschreibungen von in Auflösung begriffenen Gemeinschaften Bilder von behinderten Körpern auf und weckt umgekehrt das Erscheinen behinderter Körper in der Öffentlichkeit Ängste, die Gemeinschaft selbst werde als Ganze angegriffen oder sei im Untergang begriffen. In Gang gehalten wird diese wechselseitige Identifikation zwischen den einzelnen Formen und den perfekten Bildern des Staatskörpers durch das politische Unbewusste, das auch die sogenannten »ugly laws« verantwortet. Dabei handelt es sich um kommunale Verordnungen, mit denen Personen aus öffentlichen Räumen ferngehalten werden können. Zur Begründung dient ihr angeblich anstößiges Erscheinungsbild oder Verhalten, das zu unverhältnismäßigen Haftungsansprüchen führen könne. Bis in die sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts wurden in amerikanische Stadtverordnungen immer wieder »ugly laws« aufgenommen, und sie haben bis heute Geltung in Columbus, Omaha und anderen Städten. Als typisches Beispiel führe ich hier ein in Chicago mittlerweile außer Kraft gesetztes Gesetz an; es zeigt ein tief verwurzeltes Bedürfnis, in öffentlichen Gebäuden und auf den Straßen an Idealformen des menschlichen Körpers festzuhalten:

»Personen, die krank, verkrüppelt, verstümmelt oder in irgendeiner anderen Weise entstellt sind, so dass sie einen unansehnlichen [unsightly] oder Abscheu erregenden oder unschicklichen Anblick abgeben, ist es nicht gestattet, sich auf öffentlichen Wegen oder an öffentlichen Plätzen dieser Stadt aufzuhalten, soweit sie sich dadurch den Blicken der Öffentlichkeit darbieten [...]« (Zit. nach Burgdorf und Burgdorf 1976: 863)¹¹

Die Stadtverwaltung von Detroit konnte das Heidelberg Project aber nicht auf Grundlage der schließlich nur gegen unansehnliche *Menschen* gerichteten »ugly laws« verbieten, daher erklärte sie die Installation kurzerhand zur illegalen Mülldeponie. Guyton klagte seinerseits gegen die Zerstörung seiner Kunstwerke auf öffentlichem Grund und Boden – und verlor. Die öffentliche Ablehnung von Behinderung mag beim einzelnen menschlichen Körper beginnen, aber sie schafft im Nu ein Netz von Symbolen, das nicht-menschliche Körper, Gebäude und viele andere Elemente der gebauten Umwelt umfasst. Das Heidelberg Project macht dies seit 1986 für alle sichtbar, weil in diese Darstellung von Behinderung baulicher Verfall und städtischer Müll genauso eingegangen sind wie unvollständige, nicht intakte Körper. Das Projekt zeigt nachvollziehbar den Übergang von der öffentlichen Ablehnung einzelner menschlicher Körper zur öffentlichen Angst vor jedem Auftreten von Verfall in der gebauten Umwelt. Und schließlich deckt das Projekt auf, dass die städtischen Vorgaben zur Instandhaltung von Gebäuden zumindest in Detroit einer architektonischen Version der »ugly laws« in die Hände arbeiten. Sie sind da, damit entfernt wird, »was das Auge verletzt« – ein pittoresker, aber leider keineswegs harmloser Name für die Empfin-

11 | Zu den »ugly laws« vgl. neben Burgdorf und Burgdorf 1976 auch Lifchez 1987: 2, und Imrie 1996: 15,62.

dung, die durch Hässlichkeit, Uneinheitlichkeit und Verfall in der gebauten Umwelt hervorgerufen wird. Seine Bedeutung gewinnt der Ausdruck im Verhältnis zu der ihm zugrunde liegenden Symbolik behinderter Körper. Die Öffentlichkeit sieht kranke und behinderte Körper – offensichtlich – als eine Bedrohung an, und diese Angst vor Behinderung beherrscht auch ihre Urbanitätskonzepte. Körper, Gebäude und Skylines werden nach mysteriösen topografischen Regeln arrangiert, die letztlich von Berührungängsten diktiert sind.

Kultur ist nicht einfach ein symbolisches Netzwerk. Sie ist ein Netz von Körpersymbolen. Behindertenaktivisten haben sich bislang auf ausschließende Repräsentationen des menschlichen Körpers konzentriert, darauf, wie das Bestreben, vollkommene individuelle Körper zu repräsentieren, Behinderung exkludiert. Wenn Kultur sich aber wirklich aus Körpersymbolen zusammensetzt, dann greift die Kritik einzelner Bilder des individuellen menschlichen Körpers zu kurz und muss sich der Kampf gegen diskriminierende Körpersymbole direkt mit der symbolischen Resonanz des Körpers in anderen Körpern befassen. Der Schönheit, Ordnung und Sauberkeit der gebauten Umwelt kommt in entwickelten Gesellschaften ein hoher Stellenwert zu, weil sie die Sorge um unseren Körper, etwa seine Gesundheit, Ganzheit und Hygiene, auf diese künstlichen Körper übertragen. Nur eine genaue Analyse dieses starken symbolischen Bezugs wird erklären können, warum Vorurteile gegen behinderte Körper in der gebauten Umwelt so manifest bleiben, und erst dann werden die Behindertenaktivisten den Akzent vom individuellen menschlichen Körper auf jene imaginären Körper verschieben können, von denen Architekturtheorien und Arbeitsrecht ebenso zehren wie gängige Vorstellungen der bürgerlichen Gemeinschaft und Zugehörigkeit.

Ein Blinder mit seinem Stock, ein hübsches Haus im Kolonialstil, von dem eine Rollstuhlrampe bis an die Straße führt – beides stellt für die Öffentlichkeit einen gleichermaßen beunruhigenden Anblick dar, und beides weckt einen heftigen Impuls, diesen anstößigen Körper zu korrigieren. Auf der anderen Seite rufen schöne, harmonische Gebäude geradezu automatisch Bilder von schönen, anmutigen Menschen hervor, wie die folgende Beschreibung des John-Hancock-Hauses in Boston, entworfen von I.M. Pei, beispielhaft zeigt: »Das von Pei und seinem leitenden Architekten Henry Cobb entworfene Hochhaus mit seinen zweiundsechzig Stockwerken hat die schlanken Proportionen eines in reflektierende Glasscheiben gehüllten Modells.« (Zit. nach Knox 1987: 358)¹² Die Architekturtheorie ist voller Bei-

12 | In diesem Fall erwies sich der Eindruck von Gesundheit allerdings als gefährliche Täuschung, weil vor Bezug des Gebäudes Hunderte Glasscheiben zu Bruch gingen und durch stärkeres Glas ersetzt werden mussten, was Mehrkosten in Höhe von 8,2 Millionen Dollar verursachte. Außerdem schwankte das Gebäude bei Wind so stark, dass sein schlanker Rahmen verstärkt und knapp unterhalb des Dachs zwei 300-Tonnen-Gewichte zur Stabilisierung angebracht werden mussten, Kostenpunkt 17,5 Millionen Dollar.

spiele für den imaginären Zusammenhang zwischen Körpern und Gebäuden, und nicht nur, weil das politische Unbewusste unterschwellig darüber wacht, welche Körper in der gebauten Umwelt zulässig sind; moderne Architekturtheorien korrelieren die Form und Funktion von Gebäuden ganz explizit mit einer Politik des Körpers. Für Lewis Mumford stellt der Zustand von Gebäuden ein jederzeit »lesbares Skript« dar (Mumford 1983: 403), das die komplexen Prozesse und Veränderungen des Staatskörpers bis ins Detail verzeichnet; für Louis Sullivan dagegen erhöht das reine Design in der Architektur den Nutzwert von Bauten, nämlich als Spiegel der menschlichen Natur.¹³ Dieser Spiegel repräsentiert Menschen natürlich nur innerhalb normativer Vorgaben, körperlich wie geistig. Diese und andere ästhetische Lehrmeinungen verkehren die Architektur selbst in eine Anstalt, die den transzendentalen Ausdruck menschlicher Perfektion besorgt – denn sie lassen es so aussehen, als könnten wir durch die richtige Bearbeitung von Zement, Holz, Plastik oder Stahl die Grenzen des menschlichen Körpers und Geistes überwinden. Solche Dogmen benutzen zugleich die gebaute Umwelt, um auf Kosten von Menschen mit Behinderung ein räumliches Kastensystem aufrechtzuerhalten. Es exkludiert nicht nur individuelle behinderte Körper, sondern verwirft auch jede sichtbare Form, die Behinderung symbolisiert.

Le Corbusiers Werk ist vielleicht das aufschlussreichste Beispiel für das Zusammenspiel von politischem Unbewussten und Architekturtheorie. 1925 entwickelte Le Corbusier den sogenannten »Modulor«, ein Proportionsschema, das die Verhältnisse des menschlichen Körpers nutzt, um Architekten die Planung von Gebäuden und anderen Nutzräumen zu erleichtern (Abb. 25). Der Modulor setzt Bauwerke und Menschen als Standardmaß in Beziehung zueinander. Das Schema geht von einem aufrecht stehenden Mann aus – 1,83 Meter groß, muskulös, kräftig und ohne Anzeichen einer körperlichen oder geistigen Behinderung. Es universalisiert diesen Typus, lässt also sämtliche physischen Variationen unberücksichtigt. Obwohl Le Corbusier eine bessere Korrelation von Gebäuden und ihren Bewohnern anstrebte, gab er in seinen Theorien Formen gegenüber Funktionen den Vorzug und schuf somit eine wichtige Grundlage für das, was Rob Imrie die »design apartheid« moderner architektonischer Verfahren genannt hat.¹⁴ Dieser Begriff

13 | Sullivan erläutert die Verbindung von Körpern und Gestaltungsprinzipien an zahlreichen Stellen. Zu einer erhellenden Auseinandersetzung mit moderner Architektur, insbesondere der von Sullivan und Le Corbusier, vgl. Imrie 1996, Kapitel 4.

14 | Lernziel von Designern und Architekten ist es, Gebäude, Umgebungen und Produkte für »durchschnittliche« Menschen zu entwickeln, und der »durchschnittliche« Mensch ist natürlich immer nichtbehindert. Die Verkörperung des Durchschnitts in der gebauten Umwelt schließt nicht nur abweichende Körper aus, sondern schreibt in diese Umgebung den unbedingten Wunsch nach Erhaltung des nichtbehinderten Körpers ein. Einen durchschnittlichen Menschen gibt es freilich nicht, denn auch wer irgendwann in seinem Leben dem Durchschnitt entspricht, muss das vorher oder danach noch lange nicht tun. Kinder und ältere Leute zum Bei-

gibt eine sehr treffende Vorstellung des in den amerikanischen *culture wars* vielfach wirksamen Ausschlusssystem. Kunstwerke, die als hässlich gelten, rufen öffentliche Empörung hervor. Unschöne Entwürfe oder baufällige Gebäude werden als »das Auge verletzend« angesehen. Entstellte Körper erscheinen als öffentliches Ärgernis. Solche Vorkommnisse evozieren und affirmieren nicht nur diskriminierende Bilder des behinderten Körpers; in ihnen offenbart sich, dass die in der Öffentlichkeit bestehende Vorstellung von Gesundheit auf einer Reihe unbewusster Operationen beruht, die vor dem Schmerz der Behinderung schützen sollen.

5.

Erfolgreiche Abwehr dessen, was schmerzt oder beunruhigt, bestimmt nach der Identifikation, Zuordnung und Beurteilung der Bedrohung auch das weitere Prozedere. Neben methodischen Vorgehensweisen auf der einen Seite und gänzlich unbewussten Schreck- und Verteidigungshandlungen auf der anderen gibt es noch eine Palette quasi pathologischer Verhaltensformen. Es gibt sie in individueller wie kollektiver Ausprägung, aber wenn eine Gruppe sich pathologisch verhält, scheint es schwieriger, dies zu erkennen; auch steht die schiere Menge an Personen der Vorstellung einer möglichen »Behandlung« im Weg, denn nicht zuletzt fehlt uns eine tragfähige Gruppenpsychologie. Auf »Massenhysterie« und »Gruppenwahn« werden im Allgemeinen ziemlich dürftige Theorieansätze gegründet, die im Grunde nur die Sensationslust befriedigen, die in den Begriffen selbst steckt. Dennoch scheint es, dass irgendein charakteristischer gruppenpsychologischer Vorgang am Ursprung der öffentlichen Reaktionen auf Behinderung steht, denn die Abwehrmaßnahmen gleichen sich zu sehr, um auf einen Zufall zu schließen. Die Phobien, Hemmungen, Abwehrreaktionen und Vermeidungsmuster, die sich gegenüber allen Erscheinungsformen von Behinderung – organischer, ästhetischer oder architektonischer Art – unverzüglich einstellen, erscheinen als kollektive Spielarten der herkömmlichen individuellen Abwehrmechanismen.¹⁵ Derartige Gruppenhemmungen

spiel haben keinen Durchschnittskörper. Der Durchschnitt schließt als Maßstab alle menschlichen Variationen aus, und von diesen lässt sich wiederum der behinderte Körper am leichtesten ausschließen. Vgl. die hervorragende Analyse Le Corbusiers und architektonischer Standards von Imrie 1996: 19, 81-87.

15 | In der *Psychopathologie des Alltagslebens* definiert Freud erstmals Schutzmechanismen in Bezug auf Hysterie. Auffallend seine architektonische Metaphorik: »Man ist genötigt, ein solches elementares Abwehrbestreben gegen Vorstellungen, welche Unlustempfindungen erwecken können [...], zu einem der Hauptpfeiler des Mechanismus zu machen, welcher die hysterischen Symptome trägt. [...] Als das architektonische Prinzip des seelischen Apparates läßt sich die Schichtung, der Aufbau aus einander überlagernden Instanzen erraten [...]« (Freud 4: 163). In der Folge lässt er die Vorstellung des Abwehrbestrebens zu Gunsten der Theorie der Unterdrü-

halten, als Gegenstück zum konkreten Fluchtreflex, unkontrollierte emotionale Erregungen wie die Angst vor Verletzung oder Schmerz im Zaum und erhalten dadurch das Selbstbild der Gemeinschaft, gewissermaßen ihre Ichfunktion.¹⁶

Die amerikanischen *culture wars* brachten zwangsläufig eine ganze Palette von Phobien und Hemmungen, Formen der Zensur und Vermeidung von als krank oder defizitär markierten Körpern hervor, weil sie den metaphorischen Zusammenhang zwischen nichtbehinderten Körpern und einer gesunden Gesellschaft defensiv thematisieren. Infolgedessen läuft hier das entscheidende Moment der kollektiven Hemmung, in dem die bestehende Kultur ihr Idealbild gegen Kräfte verteidigt, die es verändern würden, geradezu in Reinform ab. Die NEA-Kontroverse, die Ausstellung *Sensation* und das Heidelberg Project mitsamt aller offiziellen Reaktionen sind zwar nur Einzelbeispiele, liefern aber reichlich Material, um das Wirken kollektiver Verteidigungsmechanismen zu untersuchen. Mit den gleichen Abwehrgedanken und -reaktionen haben wir es zu tun, wo keine öffentliche Kontroverse stattfindet. Dafür liefert gerade die behindertengerechte Architektur besonders unerfreuliche Beispiele. Was sich in diesem Bereich als Abwehr abzeichnet, lässt sich nur durch einige elementare Funktionen des politischen Unbewussten erklären. Ich spreche von Pusch, Fehlleistungen und Gedächtnislücken, die noch den sympathischsten Bemühungen, die gebaute Umwelt für behinderte Menschen zugänglich zu gestalten, ihren Stempel aufdrücken. In Anlehnung an Freud könnte man das gebaute Ergebnis dieses widersprüchlichen Agierens als »hysterische Architektur« bezeichnen, denn es geht hier um Pläne und Maßnahmen, die Zugänglichkeit schaffen sollen, dabei aber eine symptomatische Hemmung gegenüber Behinderung hervorkehren. Der Bezug zur Psychoanalyse ist hier nicht nur deshalb sinnvoll, weil die Abwehr gegen Behinderung einer hysterischen Symptomatik oft zum Verwechseln ähnelt; Freud hat die hysterische Vertauschung von Symptomen durch den Vergleich mit einer behinderten Frau illustriert, die zu viele Pakete trägt.¹⁷ Eine schwache Frau, auf deren Armen sich die Pakete

ckung fallen, um dann in seinen späteren Arbeiten wieder auf die Theorie der Abwehr zurückzukommen. Er gebraucht diesen Begriff »als allgemeine Bezeichnung für alle die Techniken [...], deren sich das Ich in seinen eventuell zur Neurose führenden Konflikten bedient« (Freud 14: 196).

16 | Der Zusammenhang zwischen dem Ich und dem Selbstbild politischer Körper scheint mir zwar anregend für eine Analyse der Abwehr in öffentlicher Reaktionen auf Behinderung, aber die bisherigen Forschungen zur Gruppenpsychologie scheinen nicht weit gediehen. Einige von Lacan her kommende Forscher haben diesen Ansatz jedoch vertieft, am deutlichsten Žižek 1989.

17 | In der Parallelisierung von Hysterie und behinderter Frau artikuliert sich die oberflächliche Forderung nach Balance, Koordination, Haltung und äußerer Vollkommenheit als Maßstab, an dem sich der behinderte Körper und Geist messen muss. Ich verwende den Ausdruck »hysterische Architektur« auch nur mit Vorsicht, um die Folgen von Indifferenz und Oberflächlichkeit im Wirken des politischen Un-

stapeln, will eine Straße entlanggehen und lässt dabei natürlich ein erstes Paket fallen; als sie sich bückt und es gerade wieder zu fassen bekommt, fällt ihr das zweite herunter, und so geht es weiter, bis feststeht, dass sie nicht von der Stelle kommen wird. Freud sagt nun, dass jedes Paket für ein Symptom steht, eines von mehreren äußeren Zeichen für ein und dasselbe zugrunde liegende Problem. Diese Analogie lässt sich bestens auf Abwehrmaßnahmen in gebauten Umwelten übertragen, insofern die Frau mehrere äußere Zeichen einer Behinderung aufweist, diese aber immer wieder untereinander vertauscht werden, was ihre Behinderung verdeckt oder zumindest die Aufmerksamkeit davon ablenkt.

Im Fall der gebauten Umwelt kann die Vertauschung äußerer Zeichen von Behinderung natürlich keiner kranken Psyche angelastet werden, wie in Freuds Beispiel der Hysterikerin. Die Architektur ist »hysterisch« in ihrem Bestreben, Zeichen von Behinderung abzuwehren – wenn nämlich jeder Anstrengung, ein Gebäude zugänglich zu machen, eine andere Anstrengung auf den Fuß folgt, ebendiese Zugänglichkeit zu verhindern oder ihre sichtbaren Zeichen am Gebäude zu verdecken. Das Ergebnis ist ein Nullsummenspiel zu Gunsten von Phobie, Hemmung und Diskriminierung.

Wer mit einer Behinderung lebt, kennt dieses Abwehrverhalten gegen barrierefreie Architektur im öffentlichen Raum aus eigener Erfahrung. Aus meiner Heimatstadt Ann Arbor in Michigan sind mir zahlreiche Beispiele aus Architektur und Landschaftsgestaltung bekannt, wie man sie aber im ganzen Land findet. So begegnet man auf Parkplätzen von Shopping-Malls in Ann Arbor einem auffälligen Widerstand gegen Behindertenstellplätze. Der Streifen, der den Parkplatz vom Eingangsbereich des Einkaufszentrums trennt und in dessen unmittelbarer Nachbarschaft sich stets die Behindertenstellplätze befinden, wird gern mit großen Deko-Kieselsteinen gefüllt, die man zu Fuß nur mit Mühe und mit einem Rollstuhl gar nicht überqueren kann. Faktisch wird hier eine Barriere zwischen den Behindertenstellplätzen und dem Ziel der Rollstuhlfahrer errichtet. Vergleichbar auch die vier Behindertenstellplätze an einer der Bibliotheken der University of Michigan: sie werden durch eine ein Meter hohe und mit Blumen bepflanzte Stützmauer gesichert, die sich unpraktischerweise zwischen den Parkplatz und den Hintereingang der Bibliothek schiebt. Die Wege zum Eingang werden außerdem durch einen strategischen Hindernisparcours aus ca. einen Quadratmeter großen Beton-Pflanztrögen blockiert, in denen farbenprächtige Stiefmütterchen gedeihen.

Ein derart gezieltes Vergessen im Bereich der barrierefreien Architektur

bewussten hervorzuheben. Die Abwehr gegen Behinderung ist der öffentlichen Aufregung um die Außengestaltung barrierefreier Gebäude und ihrer Zugänge deutlich abzulesen. Wie ich noch zeigen werde, stehen dabei häufig kosmetische Interessen im Vordergrund, zum Teil auch pure Heuchelei, etwa wenn durch falsche Beschilderung von Eingängen oder durch verwirrende Wegführungen die Barrierefreiheit konterkariert wird. Der vorherrschende Eindruck ist in den meisten Fällen der von Oberflächlichkeit.

belegt auf nationaler Ebene auch der Prozess gegen Ellerbe Becket in Minneapolis. Ellerbe Becket ist eines der größten Architekturbüros in den USA (Dunlap 1997) und hat mehr als ein halbes Dutzend Sportstadien entworfen, und sie alle zeigen laut US-Regierung ein bestimmtes »diskriminierendes Muster oder Vorgehen« bei der Anordnung von Rollstuhlplätzen. Nach dem Gesetz muss die Sicht, die Benutzer von Rollstuhlplätzen aus haben, derjenigen »des allgemeinen Publikums vergleichbar« sein. Ellerbe Becket ordnet Rollstuhlplätze aber so an, dass keine Sicht mehr gewährt ist, sobald die anderen Zuschauer stehen. Die Firma konterte mit dem Argument, dass die staatlichen Richtlinien und Gesetze nicht verlangen, dass Rollstuhlfahrer über stehende Zuschauer hinweg sehen können.

Jim Knipfel beschreibt in seinen humorvollen Erinnerungen mit dem Titel *Slack Jaw* zwei bemerkenswerte Beispiele für diese Art von Pfuscher – er selbst spricht von einem »Hang zur Boshaftigkeit«, mit dem Menschen mit Behinderung es oft zu tun bekommen. Knipfel ist einer von 100.000 Amerikanern mit Retinitis pigmentosa, einer erblichen Erkrankung, bei der die Photorezeptoren der Retina zerstört werden und die schließlich zur Erblindung führt. Eines seiner vielen Abenteuer erlebte er, als er einmal den Großteil eines Vormittags damit zubrachte, die Abteilung für Blinde und Sehbehinderte einer Sozialbehörde des Staates New York am Broadway 270 in New York City aufzuspüren. Nachdem er bereits endlos die Straßenseite mit den geraden Hausnummern abgesucht hatte, wandte er sich schließlich an einen Obdachlosen:

»Entschuldigung?«, hob ich an, ohne ihm nahe zu kommen. Ich wollte ihn nicht erschrecken. »Können Sie mir sagen, wo ich Broadway 270 finde?«

Wortlos hob er einen Finger und deutete auf die andere Straßenseite.

Tja, die Adresse war ganz zufällig die berühmte Ausnahme von der Regel: eine gerade Nummer auf der Straßenseite mit den ungeraden Nummern.« (Knipfel 1999: 184)

Und dann:

»Als ich endlich durch die Eingangstüren trat, stand ich fast völlig im Dunkeln. Diesem Hang zur Boshaftigkeit begegne ich immer wieder an Orten, wo Blinden »geholfen« werden soll. In dieser Hinsicht stellte das Willis Eye Hospital in Philadelphia einen einsamen Höhepunkt dar. Der unbeleuchtete Empfangsbereich gleicht einer Höhle, in der ein Wald von Betonsäulen zur Decke ragt. Man könnte dort den ganzen Tag sitzen und sich über die Grimassen der Blinden amüsieren, wenn sie mit dem Kopf voran gegen eine Säule nach der anderen laufen, wie Kugeln in einem riesigen Flipper. Hier, am Broadway 270, gab es nur einen langen, unbeleuchteten Flur.

Ich fragte einen Mann, wo die Aufzüge seien, und er sagte: »Gleich da hinten«, was mir natürlich nicht weiterhalf. Als ich mir endlich den Weg zu den Aufzügen ertastet hatte, fand ich in der Kabine einen Mann auf Händen und Knien vor, der mit einem Hammer auf ein loses Stück Metall einschlug.« (Ebd.)

Es stimmt, dass sich Abwehrverhalten auch in falschen oder untauglichen Richtungsangaben manifestiert. Manche Schilder für Behinderte sind uneindeutig und signalisieren mit denselben Symbolen, wo sich ein barrierefreier Eingang befindet und wo nicht, und oft endet die Beschilderung unterwegs, so dass guter Rat teuer ist. Um eine barrierefreie Wegführung zu gewährleisten, lassen Architekten sich bei alten Gebäuden auch oft zahlreiche Abbiegungen einfallen, was nicht heißt, dass Behinderte nicht auch in vielen neuen Bauwerken verschlungene Wege gehen müssen. Folgt man der Beschilderung, fühlt man sich regelmäßig wie in einem Labyrinth. Sobald es um Menschen mit Behinderung geht, ist die kürzeste Distanz zwischen zwei Punkten selten die Gerade – »schiefe Pfade für schiefe Leute« scheint das Motto zu sein, unter dem Gebäude angeblich behindertengerecht gestaltet werden.

Wie diese wenigen Beispiele zeigen, sollen solche defensiven Gegenmaßnahmen den Makel verbergen, den Behinderung für die Gesellschaft darstellt. Persönliche Ängste und Scham, die in früheren Jahrzehnten noch dazu führten, dass Menschen mit Behinderung von den eigenen Familien in Heimen untergebracht wurden, liegen diesen Vermeidungsmustern häufig zugrunde. Aber die Vermeidung reicht weit über individuelle Körper und persönliches Handeln hinaus und umfasst das Verhalten, die Vorstellungen und die physische Gestalt der Gesellschaft selbst. »Ugly laws« oder auch weniger offizielle Sanktionen gegen behinderte Menschen beschneiden deren Präsenz und schwächen ihren Einfluss in der Gemeinschaft. Mit Architektur und Landschaftsarchitektur wird nicht nur versucht, ein Gefühl für Schönheit zu vermitteln; Personen, die für hässlich oder mit Mängeln behaftet gehalten werden, erschwert eine entsprechende Gestaltung den Zugang zur Gesellschaft oder schließt sie ganz aus. Stadtverordnungen zur Instandhaltung von Gebäuden garantieren einen harmonischen äußeren Eindruck und konservieren eine von allen Zeichen des Verfalls und der Zerstörung freie Uniformität. Noch bezeichnender ist es, wenn gut gemeinte Versuche, Zugänglichkeit für Menschen mit Behinderung herzustellen, von Gegenmaßnahmen unterlaufen werden, die diesen Prozess umkehren. Es scheint fast, als deute die Öffentlichkeit Rampen, barrierefreie Türen und Schilder für Behinderte als eine manifeste Symbolik der Behinderung, die ein Aufgebot an Abwehrmechanismen notwendig macht. Bevor man sich versieht, sprießen auf Rollstuhlrampen Pflanzen und Blumen, werden Hinweisschilder versteckt und machen Deko-Steine und Rindenmulch barrierefreie Wege unpassierbar. Natur duldet keine Lücken, und die Gesellschaft behandelt Behindertenparkplätze und barrierefreie Wege als zu füllendes Vakuum: Orte, die sich durch Zugänglichkeit auszeichnen, verwandeln sich geradezu automatisch in praktische Deponien und Abstellplätze für Abfall, Baumaterial oder Lieferwagen (Abb. 27-29).

6.

Ich habe in diesem Kapitel versucht zu zeigen, wie unter dem Druck der amerikanischen *culture wars* die ästhetische Darstellung von Körpern – individu-

ellen und kollektiven, organischen und künstlichen – zum Ausschluss von Menschen mit Behinderungen führt. In den *culture wars* geht es nicht bloß um Konflikte zwischen politischen Gruppierungen (Konservative gegen Liberale) oder um eine Reaktion auf die sechziger Jahre (die häufigste Begründung), sondern um die Aufnahme verschiedener körperlicher und geistiger Typen in den amerikanischen Staatskörper. So rufen bürgerliche Schönheit, politischer Konsens, gesellschaftliche Harmonie und Wirtschaftskraft auf der einen Seite Bilder eines gesunden Körpers auf. Auf der anderen Seite reagiert die Gesellschaft auf das Auftreten von Krankheit, Schmutz, politischer Uneinigkeit, gesellschaftlichem Chaos oder wirtschaftlicher Depression regelmäßig damit, dass sie Bilder des behinderten oder kranken Körpers generiert. Offenbar sind sich aber nur Behindertenaktivisten über die kulturelle Bedeutung des Kampfes um Arbeitsrechte, Bürgerrechte und Barrierefreiheit im klaren, während die meisten Beobachter, darunter auch Betroffene, die zentrale Rolle der Behinderung in den *culture wars* gar nicht bemerkt haben. Jameson sieht den offensichtlichen Grund darin, dass das Politische auf einer zutiefst unbewussten Ebene wirkt. Das politische Unbewusste zementiert den geheimen Zusammenhang zwischen Schönheit, Gesundheit und gesellschaftlicher Totalität durch zahllose Bilder und Darstellungen, die in Kunst, Wirtschaft und Medien reproduziert und in den Körpern von Leitfiguren oder auch durch Gebäude-, Straßen-, Werkzeug-, Möbel- oder Autodesign repräsentiert werden.

In den *culture wars* kommen eher defensiv-ästhetische als politische Argumente zum Tragen, um die öffentliche Politik zu beeinflussen, da Vorstellungen wie »Gesundheit«, »Wohlergehen« und »Schönheit« – mit ihrer hohen Bedeutung für die perfekte Gesellschaft – oft mit einem äußeren Erscheinungsbild korrespondieren. Ein Kunstwerk ruft unbestritten nach einem ästhetischen Urteil, aber wir bedenken selten, dass Krankheits- und Gesundheitsphänomene das Gleiche tun. Im Allgemeinen wird zwischen Urteilen über Kunstobjekte und Urteilen über menschliche Eigenschaften unterschieden, insbesondere wenn es um Aussehen, Gesundheit und geistige Fähigkeiten geht. Auch kann heute die Anwendung ästhetischer Maßstäbe bei der Beurteilung von Kunstwerken in Frage gestellt werden – die meisten Kunstkritiker würden sich mittlerweile dagegen aussprechen, dass eine Ausstellung oder ein Museum ein Kunstobjekt aus Gründen der »Hässlichkeit« ablehnt. Eine solche kritische und reflektierte Haltung lässt sich dagegen nicht feststellen, wenn es um die Exklusion behinderter Menschen aus der gebauten Umwelt geht. Meine These ist, dass Ablehnung und Hass gegenüber Behinderung auch ästhetische Reaktionen sind, aber dass gegen normative Geschmacksurteile kaum jemals Einwände erhoben werden, wenn die Inklusion von Behinderung zur Debatte steht. Ästhetische Urteile über die gebaute Umwelt bleiben unhinterfragt, wenn Architekten sich gegen barrierefreie Entwürfe mit dem Argument wehren, dass die Schönheit eines Bauwerks leiden könnte, während Bauwerke, die für schön gelten, so gestaltet sind, dass sie behinderte Körper den Blicken entziehen. Menschen mit Behinderungen leiden natürlich darunter, wenn ihr individuelles

Erscheinungsbild bei anderen ästhetisches Missfallen erregt, aber das ist nur die halbe Wahrheit. Die symbolische Exklusion von Behinderung aus der Gesellschaft erfolgt so systematisch, dass die Ablehnung weit über den individuellen Affront hinaus reicht.

Idealversionen der menschlichen Erscheinung werden durch ästhetische Repräsentationen konserviert, die zwischen individueller und kollektiver Existenz vermitteln. Ästhetik ist dazu wahrscheinlich sogar das wirkungsvollste Mittel, denn wenn es keine ästhetische Repräsentation gäbe, wie sollten Menschen sich eine politische Gemeinschaft vorstellen, geschweige denn verstehen, welchen Platz sie darin einnehmen?¹⁸ Auch die Disability Studies können nicht streng zwischen ästhetischen und politischen Formen trennen, da sie ihre eigenen imaginären Gemeinschaften erfinden müssen; wir können uns diese Kongruenz aber auf verschiedene Weise zunutze machen. Erstens muss die Untersuchung kultureller Repräsentationen des behinderten Körpers und Geistes weiter vorangetrieben werden, wozu auch von Kunst, Literatur, Natur- und Sozialwissenschaften, Medizin, Medien, Justiz, Wirtschaft und Politik entwickelte Stereotype gehören. Zweitens muss die Untersuchung des behinderten Körpers auf seine Symbolisierung durch andere Körper und durch die enorme Bandbreite kultureller Formen – wie Kunstobjekte, Bauwerke, Konsumwaren, Design auf unterschiedlichsten Gebieten – ausgedehnt werden. Dieser zweite Schritt wird helfen, das Ausmaß der im öffentlichen Raum wirksamen Abwehrmechanismen festzustellen und Theorien über psychische Vorgänge zu entwickeln, die diesen kollektiven Ängsten, Hemmungen und Vermeidungsstrategien zugrunde liegen; nicht zuletzt kann so auch eine Auseinandersetzung mit Vorurteilen gegenüber Behinderung, die jenseits der Repräsentation individueller Körper ansetzen, vertieft werden. Schließlich sollten sich, drittens, die Behindertenaktivisten weiterhin mit ganzer Kraft in die *culture wars* einmischen, sollten Bilder und Performances und politische Happenings beisteuern, sollten geistige und körperliche Behinderung immer wieder mit großen Lettern in die öffentliche Landschaft schreiben und neue Formen von Schönheit entwickeln, die sich gegen ästhetische und politische, auf Uniformität, Gleichgewicht, Hygiene und äußerer Unversehrtheit beruhende Standards richten.

Natürlich muss uns die öffentliche Gesundheit interessieren, aber Gesundheit selbst muss dabei anders gedacht werden als bisher. Die Künstler im Zentrum der amerikanischen *culture wars* – Finley, Serrano, Mapplethorpe, Guyton, die Young British Artists und viele andere –, kann man im Kampf um zugänglichere und demokratischere Gemeinschaften als Avantgarde ansehen. Sie haben eine effektive Formel gefunden, um die gewöhnlichen zeitgenössischen Begriffe von Gesundheit und Schönheit in Frage zu stellen, und zugleich haben sie einen Schauplatz künftiger politischer

18 | In *The Subject and Other Subjects* bin ich ausführlich auf die notwendige Ergänzung der Politik durch die Ästhetik eingegangen (Siebers 1998b, insbesondere Kapitel 1 und 6).

Interventionen markiert. Die gegenwärtigen Auseinandersetzungen über Kultur und politische Selbstentwürfe kreisen allesamt um Definitionen von Gesundheit und drängen nach radikalem politischem Handeln. Tatsächlich können die *culture wars* womöglich mehr politisches Engagement binden als andere Phänomene, die auf der heutigen Weltbühne eine Rolle spielen. Das politische Unbewusste wird immer wirksam bleiben und Identitäts- und Körperkonzepte beeinflussen, individuelle wie kollektive. Aber da es selbst sich verändert, bleibt auch sozialer Wandel möglich.

3. Behinderung und Kunstvandalismus

1.

Am Pfingstsonntag 1972 schlug László Toth fünfzehn Mal mit einem schweren Hammer auf die *Pietà* von Michelangelo ein und schrie dabei: »Ich bin Jesus Christus!« Er brach ihren linken Arm an mehreren Stellen, beschädigte ihr linkes Auge und schlug ihr die Nase ab. Redig de Campos, der Direktor der Vatikanischen Museen, erklärte, das Meisterwerk sei »völlig zerstört« (Alexander 1973: 72; vgl. auch Sagoff 1978: 457; Teunissen und Hinz 1974). Die *Pietà* zeigte nun eine Frau ohne Nase und mit entstellten Zügen als Mutter Gottes (Abb. 30). Die Kunstwelt war in heller Aufregung, klammerte sich an den ursprünglichen Referenten der Statue und verlangte die Restaurierung des als vollkommen geltenden Werkes. Keiner sagte, die jetzige Statue zeige eine Frau mit verunstaltetem Gesicht – man hört ja auch nicht, die *Venus von Milo* stelle eine zweifach amputierte Frau dar.

Auch wenn wir es nicht wahrhaben wollen: vandalisierte Bilder stellen nicht mehr das Gleiche dar wie vor der Beschädigung. Der vandalische Akt greift in die referentielle Funktion des Kunstwerks ein und bringt ein neues, eigenständiges Bild hervor.¹ Das hat zwei unerwartete Konsequenzen: Vandalisierung kann als schöpferischer Akt angesehen werden, da ein neues Bild entsteht – und wenn ein neues Bild geschaffen wird, entsteht vermutlich auch ein neuer Referent. Es ist der Phantasie der Betrachter überlassen, was die beschädigten Bilder bedeuten, und als einer dieser Betrachter möchte ich eine ganz bestimmte ästhetische Phantasie ausspinnen, oder anders gesagt, ein Gedankenexperiment anstellen. Betrachten wir vandalisierte Kunstwerke im Kontext der Disability Studies. Sind beschädigte Bilder behinderte Bilder? Sind es Bilder der Behinderung? Und schließlich, was ist mit den Menschen, die diese Bilder erschaffen, den skrupellosen Kunstschändern, deren unbeherrschbarer Drang, ein existierendes Kunst-

1 | W.J.T. Mitchell beschäftigt sich mit dem Phänomen anstößiger Bilder und der häufig gegen sie gerichteten Gewalt. »Eine Art theatralischer Exzess, der dem Ritual des Zerschlagens, Verbrennens, Verstümmelns, Verätzens und Werfens von Eiern und Exkrementen innewohnt«, schreibt er, »verwandelt die Bestrafung von Bildern in ein eigenständiges spektakuläres Bild.« (Mitchell 2001: 115)

werk zu zerstören, ein eigenständiges und aufsehenerregendes Bild generiert? Inwieweit wirkt sich der öffentliche Diskurs über Behinderung auf ihr Handeln aus – auf Akte der Zerstörung und Schöpfung zugleich?

2.

Die Betrachtung ästhetischer Werke unter dem Gesichtspunkt der Behinderung eröffnet ein verhältnismäßig neues Forschungsgebiet. Bisher ist man das Thema hier sehr direkt angegangen, indem man die Geschichte der Darstellung von behinderten Personen in Kunst, Literatur und Film untersucht und meistens negative Vorurteile und Klischees freigelegt hat. Gelegentlich wurde diese Richtung auch kritisiert und gefordert, dass positivere oder authentischere Bilder des behinderten Körpers und Geistes mit einbezogen werden sollen. So wichtig die bereits geleistete Arbeit ist, so geht sie doch fraglos davon aus, dass Kunstwerke ihren Gegenstand unmittelbar und mimetisch abbilden, und vernachlässigt konkrete Einflüsse auf die Imagination von Behinderung. Entweder stellt das Kunstobjekt Behinderung »richtig« dar oder nicht. Es ist aber so, dass alle ästhetischen Objekte eine imaginäre Auseinandersetzung mit der Welt materialisieren, die ganz von ihrer variablen Form als primärem Darstellungsmittel abhängt. Das Kunstwerk muss zuerst selbst da sein, bevor es etwas repräsentiert, was ebenfalls existiert (oder auch nicht). Eine ästhetische Form kann sich zwar immer auf etwas Reales beziehen, aber genauso kann sie ihren Betrachter, Leser oder Zuhörer zu Gedanken über einen imaginären Referenten anregen, dessen Realität dann zum Synonym der Form selbst wird. Kurz, Kunstwerke erzeugen, was sie scheinbar bloß abbilden oder darstellen. Deshalb und auf diese Weise verändert Kunst unsere Wahrnehmung der Welt.

Innerhalb der Kunst stehen jedoch bestimmte metaphysische Regeln ihrer Fähigkeit, die Wahrnehmung zu verändern, entgegen. Die langlebigsten und penetrantesten davon spiegeln sich in der Erwartung, Kunstwerke hier und die Welt dort müssten mit einer gewissen mimetischen Exaktheit aufeinander bezogen sein; diese Erwartung veranlasst Rezipienten, in dieser rein abbildlichen Hinsicht gescheiterte Darstellungen zu verwerfen oder gar ihre »Fehler« zu berichtigen. Noch penetranter mit Bezug auf Behinderung kann die Gewohnheit sein, Verzerrungen und Unvollkommenheiten bei einem Kunstwerk als schön anzupreisen, während die gleichen imperfekten Formen in der realen Welt als hässlich gelten. Anita Silvers nimmt sich dieses Problems auf durchaus mutige Weise an. Sie stellt Picassos *Maya mit Puppe* den Gesichtszügen einer Freundin gegenüber, die an Osteogenesis imperfecta leidet, einer entstellenden Knochenerkrankung, und gibt offen zu, dass sie das gleiche unregelmäßige Gesicht auf dem Gemälde schön und bei ihrer Freundin hässlich findet (Abb. 31). Um diesen nachteiligen Effekt auszuräumen, erklärt Silvers, müssen wir von der Kunst lernen, Behinderungen des Körpers und des Geistes genuin ästhetisch zu betrachten und uns expansivere und inklusivere Schönheitsideale anzueignen. Ein

anderes Beispiel, wenn auch mit umgekehrten Vorzeichen, stellt die schon erwähnte Verunglimpfung sogenannter entarteter Kunst im nationalsozialistischen Deutschland dar. Wo der Rest der Kunstwelt Meisterwerke der Moderne erblickte, sah Hitler Bilder von Krüppeln, Kretins und Angehörigen »minderwerter Rassen« (Abb. 5 und 6). Er übertrug seine Verachtung für menschliche Differenz und Behinderung in der realen Welt in ein ästhetisches Regelwerk, kehrte moderne Sehgewohnheiten um und ließ das deutsche Schönheitsideal weniger expansiv und weniger inklusiv werden. Wenn herkömmliche Regeln der Kunstbetrachtung die Fähigkeit der Kunst begrenzen, Behinderung darzustellen, war Hitlers Missachtung dieser Regeln doch eindeutig keine Lösung des Problems.

Aristoteles, der das Wohlgefallen an ästhetischen Darstellungen zuerst beschrieben hat, führte aus, dass sich dieses Gefallen nicht notwendig auf die dargestellten Dinge erstreckt. Während der Anblick bestimmter Dinge uns peinigt, genießen wir die Betrachtung ihrer getreuen Abbildungen, seien es Darstellungen von unansehnlichen Tiere oder Leichen (Aristoteles, Poetik III 4. 2-4). Die Regeln der Kunst- bzw. Weltbetrachtung funktionieren demnach höchst unterschiedlich; und auch wenn Aristoteles dies nicht erwähnt, haben sie Einfluss darauf, wie in der Kunst Behinderung imaginiert wird. Nehmen wir zwei Versionen der gleichen Gestalt. Die *Venus von Milo*, bei der beide Arme an der Schulter abgebrochen sind, repräsentiert eines der höchsten Ideale weiblicher Schönheit in der westlichen Kunst, während Mary Duffy, eine ohne Arme geborene Performance-Künstlerin, für die meisten Zuschauer eine Bedrohung darstellt (Abb. 1 und 32). Wenn sie ihren nackten Körper in weiße Tücher hüllt, erscheint sie wie eine Abbildung der berühmten *Venus* – die Absicht ist, die Kontrolle über die Reaktion der Öffentlichkeit zurückzugewinnen. »Ich halte all den Leuten, die mich zuvor mit ihren Blicken ausgezogen haben, einen Spiegel vor«, erklärt sie (zit.n. Nead 1992: 78).

Ich will nicht sagen, dass es keinen Wert hat, Behinderung auf die von Silvers vorgeschlagene Weise zu verschönern. Wie es aussieht, erscheint Behinderung allein schon durch den Akt ihrer Darstellung schöner, und wenn auf diese Weise Menschen mit Behinderung zu mehr Anerkennung in der Gesellschaft verholfen wird, lässt sich wenig dagegen einwenden. Aber vielleicht hat es auch einen Wert, bei der Darstellung von Behinderung über die Grenzen der Repräsentation hinauszugehen. Das würde bedeuten, sich von der Verschönerungsprogrammatis der Ästhetik zu verabschieden und eine unbekanntere, nicht gefälligere Sicht der Behinderung zu ermöglichen. Nicht nur die Inhalte von Kunst könnten sich dadurch ändern, sondern auch ihre formale Erfahrung – nicht nur die Form der Kunstwerke, sondern auch das, was die ästhetische Produktion und unser Kunstverständnis instruiert. Diese neue Art, Behinderung zu sehen, würde sich weiterhin der Mittel der Kunst bedienen, auch wenn die entsprechende Kunst vielleicht genauso schwer zu akzeptieren wäre wie die Tatsache der Behinderung. Genau darum geht es.

1977 verübte Hans-Joachim Bohlmann, der nach einer Hirnoperation

frühverrentet worden war, im Düsseldorfer Kunstmuseum ein Säureattentat auf Rubens' *Bildnis des Erzherzogs Albrecht von Österreich* (vgl. Dornberg 1987, 1988). Die rote Farbe, die über das Gesicht des Erzherzogs floss, sah aus wie Blut (Abb. 33). Hinterher erklärte Bohlmann, dass die stechenden Augen des Erzherzogs ihm Angst gemacht hätten; er habe nach dem Tod seiner Frau angefangen, Kunstwerke zu zerstören. Auf Bohlmanns Konto gingen 1977 23 vandalisierte Gemälde, darunter Dürers *Beweinung Christi, Maria als Schmerzensmutter* und der *Paumgartner Altar*, ein Selbstbildnis von Rembrandt (Abb. 7) sowie sein Bild *Jakob segnet Ephraim und Manasse*, außerdem Klees *Goldener Fisch*. Als Motiv nannte Bohlmann Freude an der Zerstörung von Dingen, die anderen viel bedeuten – der Rest der Welt hatte denn auch wenig Freude an seinen Taten.² Bohlmann wurde zu einer fünfjährigen Haftstrafe verurteilt. Hubertus von Sonnenburg, einer der führenden Restauratoren und Konservatoren in Europa, äußerte nach dem Urteil, Bohlmann sei psychisch krank und gehöre in eine Klinik, nicht ins Gefängnis.

Im Oktober 1988 betrat Robert Cambridge die National Gallery in London und schoss mit einer abgesägten Schrotflinte auf Leonardo da Vincis *Die Hl. Anna Selbdritt* – auch bekannt als Londoner Karton (Taylor 1989). Die Kugeln trieben Splitter des Schutzglases in die Zeichnung, zerfetzten die rechte Brust der Madonna und zogen die Doublierleinwand in Mitleidenschaft (Abb. 34). Cambridge, ein arbeitsloser Exsoldat Ende zwanzig, sagte bei der Gerichtsverhandlung aus, der Angriff sei »ein Protest gegen den Zustand der Gesellschaft« gewesen. Gemäß den Bestimmungen des Mental Health Act befindet er sich auf unbestimmte Dauer in einer besonders gesicherten psychiatrischen Anstalt in Broadmoor, Berkshire.

Ein dritter Fall, der weiter oben schon zur Sprache kam: 1999 täuschte Dennis Heiner im Brooklyn Museum of Art eine Übelkeit vor, um das Wachpersonal abzulenken, rannte hinter eine Plexiglas-Abschirmung und verschmierte weiße Latexfarbe aus einer Plastikflasche über Gesicht und Körper von Chris Ofilis *Holy Virgin Mary* (Abb. 35).³ Einige Zeit zuvor hatte Bürgermeister Rudolph W. Giuliani Ofilis Bild und andere Arbeiten, die in der Ausstellung *Sensation* gezeigt wurden, als »krankes Zeug« bezeichnet und versucht, die Zuschüsse der Stadt für das Museum zu streichen. Heiner, ein pensionierter Lehrer und aktiver Abtreibungsgegner, der häufig an Verstimmungen litt, nannte das Bild »blasphemisch« und erklärte, er habe es »reinigen« wollen. Die Staatsanwaltschaft Brooklyn klagte den 72-Jäh-

2 | Bohlmann gab eine andere Erklärung für seinen Anschlag auf die drei Dürer-Werke in München ab, denn er sagte aus, er habe damit gegen die Kürzung seiner Invalidenrente protestiert, die zur Abzahlung von Schadensersatzforderungen für frühere vandalische Akte festgesetzt worden war (Dornberg 1988: 63). Das führt zu der Frage, ob Kunstvandalismus im Einzelfall als Protest gegen die Unterdrückung von Menschen mit Behinderung angesehen werden kann.

3 | Bei McFadden 1999 findet sich eine ausführliche Darstellung des Vorgangs. Vgl. auch Rayman und Gardiner 1999 sowie Feuer 1999.

rigen wegen Sachbeschädigung, Verfertigers unerlaubter Graffiti und Besitzes von entsprechenden Utensilien an – alles mindere Delikte, weil sich der Schaden an dem Bild auf weniger als 1.500 Dollar belief. Das Brooklyn Museum gab eine Erklärung ab, in der es hieß, Kuratorium und Angestellte seien »entsetzt und zutiefst betrübt über diese unbegreifliche Tat«.

Wir sehen also einen frühverrenteten »Psychopathen«, einen arbeitslosen Exsoldaten, der die Gesellschaft verändern will, und einen an Verstimmungen leidenden 72-jährigen Abtreibungsgegner. Alle drei haben wertvolle Bilder zerstört, um ihre Sicht der Welt kundzutun, und wir assoziieren ihr Handeln mehr oder weniger mit Formen geistiger Beeinträchtigung. Darauf werde ich weiter unten noch näher eingehen, doch zunächst möchte ich im Zusammenhang mit Behinderung beim vandalisierten Objekt bleiben – dem Gegenstand jener aktiven Transformation von Materialien, Empfindungen und Wahrnehmungen, die man als Kunst bezeichnet. Betrachter von Rubens' Porträt des Erzherzogs wenden den Blick unwillkürlich von den verwüsteten Gesichtszügen ab, und die zerschossene Madonna von Leonardo ruft die schmerzhafteste Vorstellung einer Verletzung hervor. Sie wurden ihres Lebens beraubt, aber ihr Sterben scheint nie aufzuhören, eine unerträgliche Vorstellung. In der Wut, mit der auf die Zerstörung von Kunstwerken reagiert wird, kommt das Gefühl zum Ausdruck, dass mehr als nur ein Gegenstand beschädigt wurde. Dieses übertriebene Bewusstsein des Leidens wird verständlicher, wenn man bedenkt, dass vandalisierte Kunstwerke in der Regel wie menschliche Gewaltopfer beschrieben werden. »Das Aufschlitzen von Bildern«, so etwa Peter Fuller in seinem Artikel »The Psychology of the Ripper«, »ähneln insofern einem Gewaltverbrechen gegen eine Person, zum Beispiel einer Vergewaltigung, als es für den Impuls, der einer solchen Tat zugrunde liegt, keine rationale Erklärung gibt.« (Fuller 1987: 14) Kunstwerke werden als Opfer sinnloser Attentate beschrieben, und oft empfinden Betrachter vandalisierter Gemälde und Statuen deren Beschädigung zusätzlich noch als Beleidigung oder Kränkung, so als seien sie persönlich oder ihnen nahestehende Personen Ziel des Angriffs gewesen.⁴ Die Attentate richten sich außerdem gegen die empfindlichsten Teile der im Bild sichtbaren menschlichen Anatomie – Gesicht, Augen, Brüste und Genitalien –, und die Wunden rufen ein entsprechendes öffentliches Mitgefühl mit dem Kunstwerk hervor. Mit Säure oder Lösungsmittel besprühte Gemälden »bluten«, mit Messer angegriffene Werke haben »Schnittverletzungen«, und bei Statuen, auf die mit dem Hammer eingeschlagen wurde, ist von »Brüchen« und »Schrammen« die Rede.

Vandalisierte Kunstwerke wecken oft die gleichen Gefühle von Leid, Abscheu und Mitleid wie verletzte oder behinderte Menschen, doch die Art

4 | Die Reaktion von Redig de Campos, dem Restaurator der *Pietà*, ist typisch: »Als ich die beschädigte *Pietà* sah, kam ich mir vor – das ist seltsam im Zusammenhang mit dieser Madonna –, ich kam mir vor wie jemand, der die Notaufnahme eines Krankenhauses betritt und die eigene Schwester oder Frau sieht, die einen Autounfall hatte und dabei entstellt wurde.« (Zit. nach Alexander 1973: 72)

und Weise, wie sie es tun, unterscheidet sich wesentlich. Das vandalisierte Werk verlagert die Aufmerksamkeit des Betrachters vom Referenten auf die Form. Auch konventionelle Repräsentationen von Behinderung können beim Betrachter emotionale Reaktionen hervorrufen, aber sie scheinen eine Wand zwischen die reale Welt und den Gegenstand der Darstellung zu ziehen, so als funktioniere der Status des Kunstwerks als Barriere gegen das reine Faktum der Behinderung. Das führt zu einer »Verschönerung« realer Behinderung, aber was letztendlich bewirkt wird, kann mit einer Wendung von David Hevey zutreffender als »Schaffung eines Freaks« (Hevey 1992: 53) bezeichnet werden. Die Ausstellung oder Darbietung behinderter Körper erinnert nicht zufällig an eine Freakshow, denn das Faktum des Ausstellens und Zur-Schau-Stellens verspricht eine einzigartige und außergewöhnliche Erfahrung. Unter diesen Bedingungen werden behinderte Körper zu reinen Kunstgegenständen; die zur Schau gestellten Menschen werden entkörperlicht und in Objekte der Neugier, des Vergnügens, des Ekels und des Wissens verwandelt. So scheinen zum Beispiel die von Breughels *Bettlern* gezeigten Krüppel bei allem Pathos des Gemäldes in ihrer eigenen kleinen Welt zu leben, die ebenso traurig wie komisch ist (Abb. 36). Es sind statische Sinnbilder menschlicher Differenz, die wir uns aus sicherer Distanz ansehen, ohne uns sorgen zu müssen, dass sie die Grenze zwischen Kunst und Realität überschreiten könnten. Dagegen werden vandalisierte Kunstwerke nicht deswegen als leidend oder behindert erfahren, weil sie Behinderung als Inhalt abbilden. Ihr Inhalt hat nichts mit Behinderung zu tun. Vielmehr ruft ihre zerstörte Form die Vorstellung von Behinderung hervor.⁵ Wir wissen, dass sie dazu nicht geschaffen wurden. Sie sollten Unversehrtheit verkörpern, und nun sehen wir, wie sich das perfekte Bild vor unseren Augen auflöst. Die Realität der Verletzung weckt unsere Sorge um das Objekt und macht seine Unmittelbarkeit fühlbar. Weil der Kunstvandal die Trennwand zwischen Kunst und Wirklichkeit eingerissen hat, kann sie nicht mehr vor den neuen und tiefgehenden Empfindungen schützen, die nun mit dem

5 | Vgl. den Bericht von Middleman über einen Kunststudenten und mittelmäßigen Maler abstrakter Bilder, der seine Arbeiten vor einer Kunstklasse in die Luft sprengte. Dieselben Arbeiten, die zuvor keinerlei Gefühlsregung hervorrufen konnten, wurden durch die Sprengung zu »eindrucksvollen Verkörperungen« – eindrucksvollen Verkörperungen von Behinderung, möchte ich ergänzen: »Mit einer einzigen, weichen Bewegung drückte der Student den Hebel nach unten, der aus dem Deckel des Kastens ragte, um den ganzen Haufen zu sprengen. Jedes Bild ging in einer eigenen Rauchwolke auf [...] Als sich der Staub verzogen hatte und die Bilder wieder zum Vorschein kamen, waren sie in ihrem ramponierten Zustand von einer Präsenz, die alle Vorstellungen weit übertraf, die man sich hätte machen können, selbst wenn man vorher gewusst hätte, was passieren würde. Es waren eindrucksvolle Verkörperungen einer Entweihung, voll tief berührender Bedeutungen – kompromisslose Stellungnahmen, in denen sich Entsetzen und Verzweiflung mischten.« (Middleman 2000: 19) Ich danke John Cords, der mich auf diesen Text aufmerksam gemacht hat.

Werk verbunden sind. Das vandalisierte Bild mag zerbrochen sein, aber seine Fähigkeit, den neuen Gegenstand darzustellen, ist radikaler, unmittelbarer, stärker geworden.

Gewöhnlich verstehen wir Ästhetik als einen in der Zeit der Aufklärung entstandenen Modus der Subjektwerdung.⁶ Wahrnehmung bewirkt ein Moment der Selbstreflexion, man kann über die eigene Subjektivität nachdenken, wenn man sie auf einen anderen Zusammenhang projiziert. Die Betrachter stehen vor dem Kunstobjekt und erfahren menschliche Freiheit und menschliches Sein aus der Distanz. Das Wesen des Menschen, gebunden durch die ästhetische Form, erscheint dann ruhig, schöner und für einen kurzen Moment fassbar. Kunstvandalen brechen die ästhetische Form auf, sie zerstören die Analogie zwischen Kunstobjekt und Subjektivität und heben dennoch nicht ihre Wirkung auf.⁷ Sie transformieren sie, ersetzen den ursprünglichen Referenten durch eine andere Vorstellung von Subjektivität – die des Subjekts mit einer Behinderung. »Kunstvandalismus«, behaupten Cordess und Turcan, »kann als Zwischenform zwischen dem Angriff auf eine Sache und dem Angriff auf eine Person angesehen werden« (Cordess und Turcan 1993: 95), aber der Grund ist, dass das Kunstobjekt eher als Person denn als Sache erfahren wird. Ein weiterer Beleg für die Analogie zwischen beschädigtem Werk und behindertem Körper steckt in der der Behauptung, das Bestrafen von Kunstobjekten könne zwischenmenschliche Gewalt kompensieren (ebd.: 95; Fuller 1987: 14). So hat Mitchell – vermutlich ironisch – vorgeschlagen, eine Massenausstellung mit dem Titel *Offending Images* zu veranstalten (wörtlich sowohl »verletzende Bilder« als auch »Bilder angreifen«), in der die Besucher mit allen notwendigen Utensilien ausgestattet würden, um sich »zu therapeutischen Zwecken« (Mitchell 2001: 131) an Kopien austoben zu können. »Den Besuchern sollen Steine, Hämmer, Exkremente, Farbe, Blut, Dreck und Eier zur Verfügung gestellt werden«, schreibt er, »mit denen sie nach Herzenslust werfen, schmieren und zuschlagen« dürfen (ebd.). Es mag schon sein, dass sich manche Besucher dadurch besser fühlen würden (aber eine fragwürdige Therapie scheint es mir trotzdem), jedenfalls besser, als wenn sie die Originale zerstört hätten

6 | Wenn die Bedeutung der Subjektkonstituierung strittig ist, steht doch außer Frage, dass sie ästhetisch evoziert wird. Vgl. hierzu meine Ausführungen in Siebers 1998b: v, x, 8-9, 78.

7 | Man kann einwenden, dass die Analogie zwischen der Subjektposition und dem ästhetischen Objekt nur Werke betrifft, die tatsächlich Menschen darstellen. Porträts wären demnach das Ausgangsmaterial für die Produktion neuer Repräsentationen von Behinderung. Wenn die ästhetische Form aber als konstitutiv für das Subjekt erfahren wird, dann müsste die Zerstörung nichtfigürlicher und nichtgegenständlicher Kunstwerke ebenfalls Empörung hervorrufen. Die Geschichte ikonoklastischer Angriffe liefert genügend Beispiele: Zu den betroffenen abstrakten Kunstwerken zählen Joseph Beuys' *Badewanne*, Marcel Duchamps *Fountain*, Barnett Newmans *Who's Afraid of Red, Yellow, and Blue III* und *IV*, Man Rays *Boardwalk* und *Object to be Destroyed*, um nur einige zu nennen.

– es wäre ja nichts so Einzigartiges wie ein Mensch zu Schaden gekommen. Die emotionale Wirkung fällt anders und schwächer aus, wenn Fälschungen oder Kopien zerstört werden. Der Schaden geht uns nicht näher, als wenn ein Clown auf den Hintern plumpst.

Die Originalität des Kunstwerks hängt von keiner Perfektion ab, sondern von einer einmaligen Symbolisierung menschlicher Subjektivität. Diese symbolische Bedeutung ist so stark, so sehr Teil jedes Kunstwerks, dass der vandalische Akt sie nicht schmälert, sondern lediglich neu ausrichtet, mit neuen Bedeutungen und Empfindungen verbindet. Tatsächlich setzt jedes Kunstwerk, der Eindruck seiner ästhetischen Authentizität, eine Perzeption von Behinderung voraus. Viele Restauratoren vertreten darum die Position, dass beschädigte Kunstwerke nicht in ihren ursprünglichen Zustand zurückversetzt werden können. Die zukünftige Authentizität des Werks beruht darauf, seinen behinderten Zustand zu erhalten. Die Restaurierung der *Pietà* steht beispielhaft für dieses aufschlussreiche Phänomen. De Campos, der davon ausging, dass Michelangelos Meisterwerk nur noch »als historisches Zeugnis, aber nicht als Kunstwerk wertvoll« sei, wenn die fehlenden Teile des Auges und der Nase der Madonna unrestauriert blieben, sorgte dafür, dass das Werk dennoch jederzeit in seinen *beschädigten* Zustand zurückversetzt werden kann (Alexander 1973: 72). Das wasserlösliche Harz, das zur Restaurierung der Skulptur verwendet wurde, hat stark fluoreszierende Eigenschaften, so dass sich die genaue Lage der restaurierten Teile mit Hilfe von ultraviolettem Licht jederzeit feststellen lässt und diese entfernt werden können. So blieb die Möglichkeit einer anderen Seherfahrung erhalten, die Michelangelos Meisterwerk im Zustand der Behinderung enthüllt:

»Professor de Campos schaltete alle Lichter in der Kapelle aus und richtete den ultravioletten Lichtstrahl auf die Skulptur. Plötzlich begann die Gruppe an den verletzten Stellen zu leuchten, als würde man menschliche Organe auf einem Fluoreszenzschirm beobachten. An den Stellen, wo die Prothesen angebracht worden waren, erschien im Dunkeln ein grünes Pulsieren.« (Ebd.: 56)

Bei der Restaurierung des Londoner Kartons ging man nach einer ähnlichen Methode vor. Ein Papierexperte des British Museum arbeitete in monatelanger Kleinarbeit mit chirurgischen Instrumenten daran, entfernte die Glassplitter und platzierte die Papierfetzen an ihrer ursprünglichen Stelle. Letzteres geschah anhand einer Fotografie der Zeichnung in Originalgröße. Der Restaurator versuchte gar nicht erst, Leonardos Kreidestriche in den winzigen verbleibenden Lücken zwischen den Fragmenten zu extrapolieren, sondern füllte sie mit winzigen Papierfasern auf. Obwohl es technisch möglich wäre, stellen Restaurationsverfahren beschädigte Objekte oder Körper nicht identisch wieder her, die verwendeten Prothesen werden vielmehr oft als solche kenntlich gemacht. So wie Prothesen am menschlichen Körper kennzeichnen die Papierfasern oder das bei der Restaurierung der *Pietà* benutzte Harz die beschädigten Stellen und restituieren zugleich den Eindruck körperlicher Ganzheit. Prothesen verweisen indexikalisch auf Behin-

derung, bezeugen daher auch die Authentizität des Objekts und beugen insofern dem Vorwurf der Fälschung oder der Täuschung des Publikums vor. Ihre Existenz beweist, dass es sich um das Original handelt.

Als subjektive Repräsentation muss das Kunstobjekt die Effekte einer Veränderung dieser Subjektivität anzeigen, so als hinge sein Wert letztlich von ihr ab. Das behinderte Bild kann, einmal als Bild von Behinderung begriffen, nicht mehr vollkommen werden, da die Marker der Behinderung nun die Authentizität des Objekts als Kunstwerk symbolisieren. Restaurationsverfahren werden gegen die Folgen von Alterung, Verfall, versehentlicher Beschädigung und Vandalismus eingesetzt, heben sie jedoch nie ganz auf. So werden Fälschungen oft gerade deshalb entdeckt, weil es schwierig ist, die Folgen des natürlichen Verfalls exakt zu reproduzieren. Stellen wir uns die *Mona Lisa* im gleichen Zustand vor wie in dem Augenblick, in dem Leonardo nach dem letzten Strich den Pinsel senkte – und wir sehen eine unsägliche Imitation, eine monströse Fälschung. Restaurative Prothesen können die »Erscheinung« des Kunstobjekts retten, wie Mark Sagoff feststellt, aber sie verändern seine Substanz, verwandeln sie nach und nach in etwas anderes (Sagoff 1978: 459). Betrachter erfassen dies intuitiv, weshalb vandalisierte Kunstwerke unmittelbar Trauer und Entsetzen hervorrufen – weshalb sie aber auch Vorstellungen von Subjektivität wecken können, die besser zur menschlichen Imperfektion und Diversität passen als diejenigen, die in traditionellen ästhetischen Formen imaginiert wurden.

3.

Kehren wir nun zu dem bereits angesprochenen Zusammenhang zwischen öffentlichen Bildern der Behinderung und dem Geisteszustand des Kunstvandalen zurück. Für die Öffentlichkeit liegt Kunstvandalismus im Allgemeinen jenseits des gesellschaftlich akzeptablen Verhaltens; sie hält den Täter in den meisten Fällen für psychisch krank oder gestört, die Tat zumindest für abnormal. Die Empörung schlägt vielleicht in Mitgefühl um, wenn sich herausstellt, dass der Kunstvandale mit besonders schwierigen Lebensumständen zu kämpfen hatte, aber auch dann wird sein Verhalten fast immer mit irgendeiner Form von geistiger Behinderung assoziiert – und das, obwohl die bekannten Fälle von Kunstvandalismus sich stark unterscheiden und es in der Kunstgeschichte zahlreiche Belege für die enge Verknüpfung von Zerstörung und Schöpfung gibt. Am bekanntesten sind ikonoklastische Praktiken auf dem Feld der modernen Kunst. Sie verstehen sich und gelten auch als avantgardistisch und antibürgerlich. Marcel Duchamp verpasste einer Kopie der *Mona Lisa* den berühmten Schnurrbart. Robert Rauschenbergs *Erased de Kooning Drawing* besteht aus einer Tusche- und Kreidezeichnung von de Kooning, die er über Monate hinweg in akribischer Kleinarbeit ausradiert hat, bis schließlich eine Phantomzeichnung des Originals als Studie in Weiß auf Weiß übrig blieb. Jean Tinguelys *Maschine zur Zerstörung von Skulpturen* und seine *Hommage à New York* waren so konstruiert, dass

sie sich vor den erstaunten Augen der Zuschauer selbst zerstörten. Jackie Winsors *Exploded Piece* besteht aus einer würfelförmigen Skulptur, die mit Plastiksprengstoff in Stücke zerfetzt und anschließend behutsam wieder zusammengesetzt wurde. Lucio Fontana schlitzt Leinwände auf. Gustav Metzger macht Kunst, indem er Säure verspritzt.

Zur Gruppe der Vandalen zählen jedoch auch weniger bekannte Künstler, und die wenigsten haben die Glaubwürdigkeit eines Duchamp oder Rauschenberg. Gewöhnlich zerstören sie, um ihre Wut zu artikulieren, wobei auch Neid oder Größenwahn zu den einschlägigen Motiven gehören dürfen. Studenten der Ecole des Beaux-Arts in Paris entwendeten 1958 Man Rays *Boardwalk* aus dem Jahr 1917 und feuerten zum Zeichen des Protests gegen die moderne Kunst Pistolenschüsse darauf ab (Gamboni 1998: 293). 1984 wurde auf einer Ausstellung neuer deutscher Kunst ein Triptychon von Salomé mit dem Titel *Rosa Zeiten* gezeigt, die explizite Darstellung einer schwulen Orgie. Der Künstler Hans Braun attackierte das Werk und erklärte dazu, er wolle »ein Zeichen setzen, damit jeder begreift, dass diese Ausstellung nichts mit Kunst zu tun hat« (Dornberg 1987: 102). Jubal Brown, Student am Ontario College of Art and Design in Kanada, erbrach – als »künstlerisches Statement« zu »beklemmend abgedroschener« und »unerträglich banaler« Kunst (DePalma 1996: B3) – vorsätzlich Farbe auf Mondrians *Komposition in Weiß, Rot und Blau*. Auf die gleiche Weise wollte er noch andere berühmte Kunstwerke bearbeiten, da er eine »Trilogie mit einer Performance für jede der Grundfarben« plante; seine erklärte Hoffnung war es, Fotos seiner Arbeiten an eine Zeitung verkaufen zu können.

Die Disability Studies interessieren sich naheliegenderweise vor allem für Fälle, in denen Menschen mit geistiger Behinderung als Kunstvandalen in Erscheinung treten. Zunächst ist zu bemerken, dass diese zerstörerischen Aktionen oft ungewöhnlich raffiniert ausfallen – bis zu dem Punkt, an dem sie entweder mit den Bestrebungen der Avantgarde konkurrieren oder diese zu ironisieren scheinen. László Toth beispielsweise legitimierte seinen vandalistischen Angriff auf die *Pietà* damit, dass die Angriffspunkte – Auge, Nase, das faltenreiche Gewand und der linke Arm – die fälschlich von der Kirche angemaßten Tugenden verkörperten. Da er sich für die Inkarnation von Christus und Michelangelo hielt, nahm er für sich das Recht in Anspruch, die Arbeit an der Skulptur fortzusetzen – mit dem Werkzeug eines Bildhauers. Weiter erklärte er, er habe in der Vergangenheit einen »makellosen Knaben« damit beauftragt, die *Pietà* zu erschaffen, ohne sie jedoch fertigzustellen; es sei seine Absicht gewesen, sie am Pfingstsonntag selbst zu vollenden – was er auch tat. Und so war er nicht der Einzige, der die Aktion als »künstlerischen Eingriff« gelten ließ. In freilich ironischer Anerkennung seines Werks schlugen junge Künstler vom Schweizerischen Institut in Rom vor, Toth den Kunstpreis der Biennale in Venedig zu verleihen.⁸

8 | Meine Ausführungen zu Toth und Kleer folgen Gamboni, der argumentiert, die Wahnvorstellung, Jesus zu sein, entspreche der westlichen Vorstellung vom Künstler als Schöpfer. Zu Toth vgl. Gamboni 1998: 210-214; zu Kleer ebd.: 216-219.

1982 attackierte Josef Nikolaus Kleer, ein 29-jähriger Student der Veterinärmedizin mit einer »manisch-depressiven affektiven Psychose«, Barnett Newmans *Who's Afraid of Red, Yellow, and Blue IV*. Er verwendete eine der Plastikabsperungen am Boden, die den einzuhaltenden Abstand markierten, um damit heftig auf das Bild einzuschlagen. Dann verteilte er verschiedene Schriftstücke auf und im Umkreis des beschädigten Werks. Auf der blauen Fläche befestigte er einen Zettel mit der Aufschrift: »Wer es bis jetzt noch nicht versteht, soll dafür bezahlen! – Ein kleiner Beitrag zur Sauberkeit – Autor: Josef Nikolaus Kleer – Preis: Vereinbarungssache« und quer dazu »Aktions-Künstler«; auf den Boden davor legte er die neueste Ausgabe des *Spiegel*, dessen Titelblatt mit einer Karikatur der britischen Premierministerin Margaret Thatcher als Kreuzritterin vor dunkelblauem Hintergrund auf den Falkland-Krieg anspielte; vor die rote Fläche legte er ein Exemplar der *Roten Liste*, des Arzneimittelverzeichnisses der deutschen Pharmaindustrie, vor die gelbe ein gelb eingebundenes Haushaltsbuch und einen Zettel, auf dem stand: »Titel: Haushaltsbuch. Ein Kunstwerk der WG Tietzenweg, Mansarde rechts. – unverkäuflich«, und auf den Boden ein rotes Scheckheft. Dank dieser Beweisstücke konnte die Polizei Kleer rasch festnehmen, aber beim Verhör sagte er aus, er sei Künstler, und bezeichnete seine Aktion als »Happening« und »Vervollständigung« des Bildes.

Ähnlich provokativ war der Anschlag, den Tony Shafrazi 1974 im Museum of Modern Art auf Picassos *Guernica* verübte. Shafrazi, ein in New York lebender Iraner, schrieb »KILL LIES ALL« auf Picassos Bild, das Krieg und Gewalt verurteilt; nach seinen Motiven befragt, stritt er ab, dass es sich um eine Protestaktion handle, und erklärte, er betrachte sich als Künstler und seine »Guernica-Aktion« als innovative Kunst. Wie es der Zufall wollte, veröffentlichte der spanische Maler Antonio Saura 1981 ein Pamphlet, in dem er seinen Hass auf dasselbe Gemälde kundtat; er hob dabei die außergewöhnlichen Sicherheitsmaßnahmen zu dessen Schutz hervor und bekannte sich seinerseits zu zerstörerischen Impulsen: »Ich verachte *Guernica*. [...] Ich hasse das Glas, das mein Messer daran hindert, Scheiden in dieser verdammten Leinwand zu öffnen [...]«⁹ Saura berief sich allerdings auf keine eigene künstlerische Absicht.

Was immer hinter solchen Attacken stecken mag – künstlerische Ambitionen, Protest oder eine psychopathologische Störung –, ihnen allen ist gemeinsam, dass durch eine Manipulation die Wahrnehmung des Ausgangsmaterials beeinflusst werden soll. Wir haben es also immer mit einer Art ästhetischem Antrieb zu tun. Vielleicht bezeichnet David Freedberg Kunstvandalismus deshalb als eine »rohe, auf der Verhaltensebene angesiedelte ästhetische Manifestation« (zit.n. Cordess und Turcan 1993: 96).¹⁰ Das Foto von Dennis Heiner, auf dem zu sehen ist, wie er Chris Ofilis *The Holy Virgin*

9 | Zu Shafrazi und Saura siehe Gamboni 1998: 200, 276.

10 | Zu Ähnlichkeiten zwischen den Empfindungen von Kunstvandalen und denjenigen gewöhnlicher Betrachter vgl. Freedberg 1985: 7-10. Eine ausführlichere Behandlung dieses Themas findet sich in Freedberg 1989: 405-428.

Mary attackiert, kann das veranschaulichen. Heiner steht vor dem Gemälde, so wie Ofili bei der Arbeit davor gestanden haben muss, und trägt mit einer weit ausholenden Bewegung der rechten Hand Farbe auf die Leinwand auf (Abb. 35). Es fällt natürlich trotzdem schwer, Kunstvandalen als Künstler anzuerkennen. Wir gestehen ihnen zu, dass sie krank, neidisch, verzweifelt, narzisstisch, verblendet, selbstzerstörerisch, psychotisch, besessen oder größenwahnsinnig sind – aber kreativ finden wir sie selten. Obwohl Genie und Wahnsinn historisch vielfach assoziiert wurden, kennt die Gleichung klare Grenzen, und eine davon ist offenkundig die Zerstörung von existierenden und geschätzten Kunstwerken. Zumal durch geistig behinderte Menschen verübter Kunstvandalismus lässt sich leicht als denkbar ungenialer Irrsinn abtun.

In Anbetracht der oft verblüffenden Ähnlichkeit zwischen künstlerisch anerkannten bzw. als psychopathologisch verurteilten und marginalisierten Akten des Vandalismus drängt sich aber doch die Frage auf, ob die Vorurteile gegen geistige Behinderung nicht per definitionem tautologisch sind. Gilt geistige Behinderung als un kreativ, weil wir nichts Ästhetisches daran erkennen können? Es gibt zwei Gründe, warum wir uns dagegen sträuben, Vandalismus als kreativ gelten zu lassen. Zum einen will niemand – auch ich nicht – zur Zerstörung von Meisterwerken ermutigen; wenn wir Kunstvandalismus kreativ nennen, könnte das Leute auf falsche Ideen bringen. Zum anderen hängen laut den metaphysischen Regeln der Kunst sowohl unser Kunstverständnis wie die Herstellung einer künstlerischen Arbeit von einem bestimmten Grad an Intelligenz und Einsicht ab. Der Wandel des Kunstverständnisses und die davon beeinflusste Rezeption von Kunstwerken sind Themen, die in der Geschichte der Ästhetik immer wieder behandelt wurden, selten allerdings aus dem Blickwinkel von Menschen mit geistiger Behinderung; dies zweifellos, wie weiter oben schon erwähnt wurde, weil es einer hartnäckigen Überzeugung widerspricht, dass Kunst Menschen mit eingeschränktem geistigen Horizont bewegen kann: Äußerungen des ästhetischen Wohlgefallens setzen nach dieser Überzeugung eine ebenso autonome und imaginative menschliche Intelligenz voraus wie das Kunstschaffen selbst. Das Vermögen des Kunstwerks, ein Publikum zu faszinieren – das als Kennzeichen aller erfolgreichen Kunst gilt –, stößt hier an eine Grenze: Denn in aller Regel soll Kunst auf irgendeine Weise Wissen vermitteln oder die Subjekte disziplinieren, und wer sich von einer unmittelbaren Erfahrung überwältigen lässt, der erscheint rasch geistesgestört. Deshalb ist die Lehre von der Interessellosigkeit für die ästhetische Theorie so entscheidend. Sie garantiert das Fortbestehen der subtilen Differenz zwischen akzeptablen und inakzeptablen Reaktionen auf Kunst und bestimmt gleichzeitig den Wert des Kunstobjekts in direktem Verhältnis zur Stärke der Empfindungen und Triebe, die der Betrachter erfolgreich unterdrückt. Das heißt, ich darf die *Venus von Milo* bewundern, aber ich darf keine sinnliche Erregung verspüren und sie auf gar keinen Fall umarmen. Die stehenden Augen des Erzherzogs Albrecht sollen mich durchbohren, aber ich darf nicht in der gleichen Weise darauf reagieren – auch wenn ich mich, hier

wie dort, versucht fühlen könnte. Wenn ich der Versuchung nachgebe, versage ich nicht nur bei der Prüfung meiner ästhetischen Interesselosigkeit, sondern auch bei der in geistiger Gesundheit. Der gesunde Betrachter bleibt dem Kunstwerk gegenüber desinteressiert: Er würdigt es, wird aber nicht davon erregt, er ist berührt, aber nicht besessen, er fühlt sich vielleicht angegriffen, schlägt aber nicht zurück.

Nach vorherrschender Meinung ist alle Kunst mittelbar oder unmittelbar ein Werk menschlicher Intelligenz, und die übersteigerten Empfindungen, Phantasien und Wahnvorstellungen von Kunstvandalen führen die Vorstellung ad absurdum, dass in ihnen Intelligenz walten könnte. Weil sie nicht intendieren, Kunst im weitesten Sinne des Wortes zu machen, können sie dem Titel des Künstlers nicht gerecht werden, verdienen ihn nicht. Wenn man ihnen überhaupt eine künstlerische Motivation unterstellt, scheinen sie eher von einer Art »Kunstneid« geplagt – Frustration über die eigene Unfähigkeit, Kunst zu schaffen, gepaart mit Verdruss über den Erfolg anderer, erfolgreicher Künstler. In dieser Perspektive regredieren Kunstvandalen auf Wut, Hass und Gewalt gegen das, was ihnen selbst versagt bleibt.¹¹ Ihre Absichten sind nicht lauter, wenn sie Hammer, Farbe oder Stift in die Hand nehmen und anfangen, sich an der Oberfläche ihres Ausgangsmaterials zu schaffen zu machen. Sie haben ihr Leben nicht dem ästhetischen Ausdruck gewidmet, ihren Körper nicht in notwendigen künstlerischen Fertigkeiten geübt, ihr Bewusstsein nicht mit künstlerischen Traditionen und Möglichkeiten angereichert, im Gegenteil, sie kennen sie gar nicht. Ganz sicher kompensieren Kunstvandalen ihr geringeres Talent auch nicht als Konzeptkünstler. Nichts an ihrem Denken, ihren Intentionen, technischen Fertigkeiten oder Aktionen ist ästhetisch. Und doch soll das wichtigste Erkennungszeichen von Kunst ihr Vermögen sein, die Gefühle, Empfindungen und die Wahrnehmung von Menschen zu verändern, die sich ihr aussetzen. Eines ist bei aller Mehrdeutigkeit des Kunstvandalismus klar: Er verfügt über außergewöhnliche Mittel, um solche Veränderungen beim Publikum hervorzurufen.

4.

Große Kunstwerke erzeugen Schockwirkungen von der Art, die uns aus dem Schlaf hochfahren lassen. Die Wirkung und der Wert von Kunstwerken fallen untrennbar mit einer Art schreckhaftem Erwachen zusammen, denn wir lassen uns auf ein neues Leben, neue Dinge ein. Große Werke sind weder erbaulich noch erhebend. Sie bieten keine Rollenvorbilder. Sie haben kein Happy End. Die neuen Sichtweisen, die sie verkörpern, sind immer mit dem Tod oder dem Wandel bestehender Sichtweisen verbunden. Es kommt daher kein Kunstwerk in die Welt, das sich nicht gewalttätig und feindselig gegen das bereits Gegebene verhält. Der einzige Zweck der Kunst scheint

11 | Fuller ist einer unter vielen Vertretern dieser Position (vgl. Fuller 1987).

darin zu liegen, neue Formen hervorzubringen, von denen die wichtigsten unsere Welt neuer Betrachtung zugänglich machen und uns helfen, nicht über ihr Fortbestehen in der Vergangenheit, sondern über ihr künftiges Werden nachzudenken.¹²

Kunstvandalismus ist aus ebenso einfachen wie komplexen Gründen schwer als ästhetischer Schöpfungsakt zu begreifen. Als Lösung für die drängenden Probleme der Darstellung von Behinderung ist er unvertretbar. Sein Modell wird uns auch kaum dazu bringen, anders über die Formen von Intelligenz zu denken, die nach traditioneller Ansicht dem künstlerischen Schaffen wie dem notwendigen Kunstverständnis vorausgehen müssen, wengleich die darin eingeschlossene strikte Unvereinbarkeit von geistiger Behinderung und Kunst scharf zu kritisieren ist. So gesehen scheint Kunstvandalismus nur ein wertvolles Gedankenexperiment, das die Grenzen der Ästhetik und der ästhetischen Repräsentation menschlicher Differenz aufzeigt.

Wenn ein vandalischer Akt sich ereignet, folgt jedoch mehr daraus als ein Gedankenexperiment – als öffentliches Schauspiel liefert er die beunruhigende und erschreckende Gelegenheit für ein Erwachen der oben erwähnten Art. Die¹³Metamorphose würdiger Kunstbetrachtung in handgreiflichen Vandalismus macht eine andere ästhetische Wahrnehmung vorstellbar, die Menschen mit Macht auf Kunstwerke reagieren lässt und es ihnen damit ermöglicht, ihrerseits die Gefühle, Empfindungen und Wahrnehmungen anderer zu affizieren. Die Werke selbst unterlägen einem beschleunigten Verfall, der jedoch mehr Ähnlichkeit mit menschlichen Lebenszyklen hätte als mit dem ewigen Schlaf der Museumsstücke, und sie riefen die durchaus schiefen, aber doch stabilen Formen von Wahrheit und Schönheit hervor, wie sie in unseren Lebenswelten überall zu finden sind.

12 | In Siebers 1998b: Kap. 1 und 7 gehe ich ausführlicher auf dieses Thema ein. Vgl. auch Castoriadis 1991: 229, 233-234.

4. Trauma-Kunst: Ritual und Verletzung

im Medienzeitalter

1.

Sam Mendes' Film *American Beauty* nimmt in der ersten Szene die letzte vorweg: Lester Burnham stirbt. Zuvor wurden uns in mehreren Rückblenden Bilder seines trostlosen Lebens vorgeführt, und erst zuletzt nähert sich Lester einem Augenblick des Glücks: Er sitzt in seiner Küche, seine Augen ruhen auf einem alten Schwarzweißfoto, das seine Frau, seine Tochter und ihn selbst auf einem Jahrmarkt zeigt, übersät mit funkelnden Lichtreflexen. Während die Kamera auf Lesters Profil hält, nähert sich seinem schon etwas schütterten Haupt von hinten der silberne Lauf eines Revolvers. Die Kamera schwenkt auf die weißen Fliesen an der Küchenwand, ein Schuss fällt, Lesters Gehirn spritzt hellrot auf Weiß. Seine Tochter kommt mit ihrem Freund Ricky Fitts vorsichtig die Treppe herunter, um zu sehen, was passiert ist. Ricky ist ein aufstrebender junger Künstler und tritt im Film als Anwalt der Schönheit auf. Er besitzt eine umfangreiche Sammlung selbstgedrehter Kunstfilme, eine Videokamera ist sein ständiger Begleiter, und wenn er Obdachlose oder Müll filmt, erlebt er wahre Gefühlsräusche. Immer wieder rahmt der Sucher seiner Kamera die Bilder des Films, so als folgte der Regisseur Mendes dem Blick des jungen Künstlers, um dem Publikum das alte Handwerk der Schönheit nahezubringen. So sehen wir zum Beispiel in einer der Anfangsszenen abrupt das gekörnte Bild eines toten Vogels, und die Stimme einer anderen Figur fragt Ricky, was er tut.

»Ich habe diesen toten Vogel gefilmt.«

»Warum?«

»Weil er schön ist.«

Es ist Ricky, der Lesters Leiche zuerst sieht. Als er niederkniet, um sich den blutigen Kopf näher anzusehen, nimmt die Kamera seine Perspektive ein. Lesters Kopf ist – eine Art Stillleben – auf den weißen Küchentisch gebettet, die friedlichen Züge spiegeln sich in einer leuchtend roten Blutlache (Abb. 37). Auf Lesters Lippen liegt der Anflug eines Lächelns, seine offenen Augen

blicken klar. Ricky stöhnt ehrfürchtig – wie sprachlos –, doch sein ekstatischer Gesichtsausdruck gibt umso deutlicher zu erkennen, dass er schon wieder etwas Schönes entdeckt hat.

Nur wenige Hollywoodfilme kommentieren die zeitgenössische Kunstszene, und noch weniger leisten selbst einen Beitrag dazu. *American Beauty* tut beides. Ricky äußert sich zwar an keiner Stelle explizit über zeitgenössische Kunst, man kann also kaum sagen, dass er als ihr kritischer Repräsentant auftritt. Aber seine Reflexion der Kunst führt das vor, was Hal Foster die »Wiederkehr des Realen« genannt hat. Nicht nur Rickys letzter Blick auf Lesters Kopf, auch alle seine experimentellen Filme hätten insofern perfekt in die weiter oben behandelte *Sensation*-Ausstellung und die daran anschließende Kontroverse gepasst. Wie viele reale zeitgenössische Künstler hat Ricky erkannt, dass sich »ein ganzes Leben hinter den Dingen« verbirgt und dass darin die Gelegenheit für neue Kunstformen liegt. Solche Kunst setzt auf Schockeffekte – am häufigsten durch Zurschaustellung von Körpertraumata und Formen der Behinderung. Mat Collishaws *Bullet-Hole* (Abb. 23), das auf 15 Lichtkästen montierte riesige Foto einer Kopfschusswunde, zeigt Rickys Blick auf Lesters Kopf gewissermaßen als Nahaufnahme; dagegen wendet Marc Quinns Darstellung menschlicher Körper (insbesondere seines eigenen) die Vorstellung des blutigen Hauptes ins Surreale: *Self* (Abb. 20), eine Büste seines Kopfes, hat Quinn aus gefrorenem Eigenblut modelliert. Diese weniger bekannten Werke der Young British Artists bilden den Hintergrund für Damien Hirsts berühmt-berüchtigten Umgang mit Tierkadavern in Werken wie *A Thousand Years*, wo Maden aus einem Kuhkopf-Imitat kriechen, sich in Fliegen verwandeln und ihrerseits von einem Insektenvernichter in Rauch verwandelt werden, oder in *This Little Piggy Went to Market*, *This Little Piggy Stayed at Home*, einem in zwei Längshälften gespaltenen Schwein im Formaldehyd-Container.

Was diese Arbeiten umkreisen, ist natürlich nicht nur in der *Sensation*-Ausstellung zu finden. »Trauma-Kunst«, wie man sie nennen könnte, hat heute sowohl die Kunstwelt als auch die mediale Darstellung kultureller Ereignisse erfasst. Ein weiteres bemerkenswertes und kontrovers diskutiertes Beispiel sind die Arbeiten von Andres Serrano. Im Mittelpunkt der NEA-Debatte stand sein *Piss Christ*, ein leuchtendes Kruzifix, das in einem mit Urin des Künstlers gefüllten Gefäß schwimmt – wobei Serrano seiner Vorliebe für Fleisch und Körpersubstanzen in anderen Arbeiten durchaus noch freieren Lauf lässt. Die Serie *The Morgue* zeigt Tote in einem Leichenschauhaus, *Cabeza de Vaca* einen abgeschnittenen Kuhschädel auf einer Platte, und *Frozen Semen with Blood* gehört zu den vielen abstrakt-expressionistischen Werken aus Serranos Hand, für die er ineinanderfließende und anschließend gefrorene Körperflüssigkeiten fotografiert hat.

Wie das Stillleben von Lester Burnhams Kopf reflektieren diese Werke die zeitgenössische Kunst und beziehen zugleich Stellung zum Wesen sozialer Gewalt. Doch wohnt ihnen etwas inne, das weniger leicht zu greifen ist. Es geht nicht nur um die Welt der Kunst oder Gewalt in der Gesellschaft. Ihre selbstreflexive Bearbeitung sowohl von Kultur wie von Gewalt kann als

Versuch gelesen werden, das eine im anderen aufzudecken, als wollten sie zeigen, dass Kultur heute in zunehmendem Maß durch und an Bildern der Gewalt erkennbar ist. Die historische Entstehung von Trauma-Kunst stellt gewissermaßen nur eine Dramatisierung dieser Tatsache dar. Natürlich ist uns Gewalt als Zeichen von Kultur spätestens seit der Romantik vertraut. Schon Rousseau kartografierte die Kluft zwischen Natur und Kultur; schon Wordsworth sammelte Bilder einer gütigen Natur, an denen sich die soziale Entfremdung und gewalttätige Tendenzen in der Gesellschaft messen ließen. Die Romantiker begriffen Kultur erstmals als eine Form menschlicher Gewalt, die sich gegen das Menschliche selbst richtet, aber die »Flucht in die Natur« als Reaktion auf das Trauma des modernen Lebens verschärfte auf irritierende Weise das Bewusstsein der Verletzlichkeit und der Gewalt des Menschen.

Zeitgenössische Trauma-Kunst treibt diese Einsichten noch einen Schritt weiter, indem sie darauf besteht, dass Gewalt zunehmend nicht nur Kultur allgemein bezeichnet, sondern als Zeichen einer ästhetischen Kultur gelesen werden kann. Die ästhetische Repräsentation von Gewalt fügt der Vorstellung von Kultur eine zusätzliche Dimension hinzu – die dargestellte Gewalt fungiert als Hauptmerkmal des »Kulturellen« und dient zugleich dazu, die Bedeutung von »Kultur« zu verändern. Moderne Kunst stellt das moderne Leben primär als Angriff auf den Menschen dar, ob nun Entfremdung, Gewaltbereitschaft, Krankheits- oder Verletzungsanfälligkeit im Vordergrund steht. Entsprechend ist Behinderung zu einem zentralen ästhetischen Konzept avanciert, nicht nur weil sie menschliche Differenz symbolisiert, sondern weil sie die Verletzlichkeit des Menschen und seine Anfälligkeit für gravierende körperliche und geistige Veränderungen umfasst. Sein Vermögen, verletzt oder verwundet zu werden, wird nicht immer als Erscheinungsform von Behinderung angesehen, sollte dies aber. Folgt das vermehrte Auftreten behinderter Körper in der Kunst aus der Erkenntnis einer immer traumatischeren modernen Existenzweise? Und könnte Behinderung bei dieser Erkenntnis eine doppelte Funktion haben? Der behinderte Körper, Symbol für das Trauma des modernen Lebens, beschwört zugleich einen inklusiveren und realistischeren Kulturbegriff herauf, der die Verletzlichkeit und die Gewalt der menschlichen Existenz einbegreift.

In den Cultural Studies wird der Begriff des Traumas mittlerweile häufig verwendet, um Strukturen der Mediengesellschaft zu beschreiben. Der Begriff Trauma bezeichnet hier eine angemessene Reaktion auf die durch den globalen Kapitalismus erzeugte Kultur der Angst, was allerdings Fragen offen lässt.¹ Bilder von verwundeten und behinderten Körpern können zwar für eine traumatische Wirklichkeit sensibilisieren, aber wen und durch welchen Mechanismus? Trauma-Kunst fokussiert scheinbar Ereignisse, die uns persönlich nahegehen. Doch sie handelt nicht vom Tod oder der Verletzung eines Partners, nahen Verwandten oder auch nur Mitbürgers. Die hier

1 | In diesem Zusammenhang sind die Arbeiten von Arthur Kroker zu nennen. Vgl. auch den psychoanalytischen Ansatz von Caruth (Caruth 1996).

in Rede stehenden Kunstwerke können deshalb traumatisch genannt werden, weil sie mehr bedeuten, als sie sollen – was aber nicht mit ästhetischer Mehrdeutigkeit im Allgemeinen zu verwechseln ist, sonst müsste Kunst, was nicht der Fall ist, ausschließlich und immer traumatisch sein. Trauma-Kunst verleiht den zu Bedeutungsträgern bestimmten Objekten einen Bedeutungsüberschuss, oder genauer, die Bedeutung der Werke akkumuliert und zirkuliert mittels dessen, was ich die Materialität des Körpers nennen möchte.

Trauma-Kunst entzieht sich konventionellen ästhetischen Erklärungsmodellen radikal. Sie ist unpersönlich, geht aber unter die Haut – das heißt, sie kommuniziert transkulturell und behält zugleich ihre affektive Macht. Oft funktioniert sie eher als Kampfansage an die ästhetische Form denn als deren Verkörperung – womit sie im modernen Sinn als »ästhetisch« zu verstehen ist und dennoch das Paradigma der Moderne sprengt, da sie so etwas wie Kultur-Stichproben oder einzelne kulturelle Muster liefert, statt Kultur im umfassenden oder universalen Sinn zu repräsentieren. Trauma-Kunst produziert kulturelle Embleme, allerdings auf unerwartete Weise – unter anderem, weil »Kultur« selbst nicht mehr das Gleiche meint wie früher.

Die kulturelle Funktion von Kunst scheint sich zu verändern, und Trauma-Kunst hält diese Veränderung fest. Wir finden keinen Gefallen mehr an traditionellen Kunstwerken, die Gewalt in einen ästhetischen Rahmen stellen, auch wenn diese Werke stetig aggressiver werden und die Museen füllen. Dagegen üben diejenigen Formen der Kunst und der Unterhaltung wachsenden Reiz auf uns aus, die mit einer fehlenden Differenz zwischen realer und künstlicher Gewalt konfrontieren, uns nach diesem Unterschied suchen lassen – eine dringliche, aber kaum zu bewältigende Aufgabe. Das Reality-Fernsehen widmet sich allen Arten von Unfällen und tätlichen Angriffen, und neue Talkshow-Formate leben von obszönen Wortwechselln und Handgreiflichkeiten unter den Gästen. Diese neuen Unterhaltungsformen verwenden auch häufig von der Polizei oder Nachrichtensendern aufgezeichnetes Filmmaterial. Ihre emotionale Wirkung beruht ebenso auf der gezeigten Gewalt wie auf der Unfähigkeit des Betrachters zu erkennen, was daran im Einzelnen real ist – und das heißt, dass alles real ist. Selbst wenn man es versucht, kann man sich dem emotionalen Einfluss der Bilder nicht ganz entziehen, denn es gibt keinen erkennbaren Unterschied zwischen dem Nervenkitzel bzw. dem Entsetzen, die uns einerseits sogenannte künstliche Bilder der Gewalt (etwa in Splattermovies) und andererseits Berichte über reale Umweltkatastrophen, Terroranschläge, ethnische Konflikte und Hungersnöte einflößen. Vereinfacht gesagt fehlen die Kontexte, die Unterschiede zwischen künstlicher und realer Gewalt einsehbar machen.

Trauma-Kunst lebt von diesem doppelten Bild der Gewalt – einerseits ist sie, was sie ist, und andererseits ist sie Träger einer Bedeutung, die über sie hinausreicht. Außerdem dient Gewalt hier zugleich kultureller Identifikation und Erosion. Die zur Schau gestellte Gewalt wird zum Zeichen der Kultur, während sie gleichzeitig den Tod dieser Kultur anzeigt. Faktisch definiert der größte Teil der Menschheit die amerikanische Kultur und ihren

Einfluss genau so. Wir messen den weltweiten Einfluss der Vereinigten Staaten an der Faszination, die Gewalt auf Menschen ausübt, aber wir haben auch Angst, dass diese so typisch amerikanische Gewalt das Ende der uns bekannten Kultur einleiten wird. Es geht mir hier nicht darum, dass die Zunahme von Gewalt und Gewaltdarstellungen in der Kultur mit ihrer Amerikanisierung parallelisiert werden kann (man denke etwa an die Young British Artists); ich möchte lediglich die weit verbreitete Vermutung bestätigen, dass das heute in ästhetischen Objekten verkörperte Trauma in den USA besonders häufig zu beobachten ist.

Wenn es in der Trauma-Kunst um »Kultur« geht, arbeitet sie zwangsläufig mit einem Symbolzusammenhang; dieser Symbolzusammenhang erzeugt einen Kommunikationsüberschuss, der ein Spektrum von spezifischen Objekten oder individuellen Körpern bis zu von kollektiven Empfindungen abhängigen Reaktionen umfasst. Trauma-Kunst lässt ihre Betrachter die widersprüchlichen Impulse dieser Symbolik in Form einer emotionalen Verschmelzung erfahren, die in der Regel als »Transsubstantiation« bezeichnet wird. Ein unspezifisches Objekt rückt in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, mit dem Ergebnis, dass es sich in ein anderes, nun ganz besonderes Objekt verwandelt, das seine identische Materialität behält, während es gleichzeitig eine universale und kommunizierbare, über seine bloße Materialität hinausgehende Bedeutung annimmt. Anders gesagt, Objekte und Körper werden zu Symbolen, ohne dass deren Zeichenhaftigkeit der Macht einer bestimmten Sprache zuzuschreiben ist. Die Symbolik liegt im Gegenstand an sich und lädt ihn – und ihn allein – mit außergewöhnlicher Bedeutung auf.

Wem diese Beschreibung vertraut klingt, der mag sich daran erinnern, dass sie einem Denkmodell entspricht, das sie die Cultural Studies über viele Jahre dominiert hat. Der Bedeutungsüberschuss gewalthaltiger Bilder und Kunstformen erklärt sich nach meiner Ansicht tatsächlich am ehesten im Kontext einer zeitgenössischen Rückkehr zum Ritual. Das Medienzeitalter begründet diesen Effekt des Rituals – oder genauer, es bildet selbst die notwendige Bedingung seines Auftretens – im Begehren einer Kommunikationsform, die bei einer weltweiten Öffentlichkeit affektive Reaktionen hervorruft, ohne dass diese oder jene Weltsprache vermitteln muss. Das Zeitalter der Medien klammert sich an eine Symbolik, die auf der Manipulation von Objekten gründet – wie insbesondere die Verletzung oder Verstümmelung von menschlichen und tierischen Körpern. Kunst und andere Formen der Darstellung funktionieren im wachsenden Maße rituell und entfalten auch zunehmend Schockwirkungen, denen wir uns nicht entziehen können.

2.

Im 19. Jahrhundert erklärten Anthropologen Rituale noch als sich wiederholende, standardisierte und vorwiegend symbolische Verhaltensformen,

bei denen in der Regel bestimmte Gegenstände verwendet wurden; mit diesen Praktiken sollten diverse menschliche Angelegenheiten auf übernatürlichem Weg beeinflusst werden (Kertzer 1988: 8-9). Aus zwei Gründen hat sich die Bedeutung des Rituals heute erheblich gewandelt. Zum einen haben die Folgen der Säkularisation rituellen Praktiken neues Gewicht verliehen; seit Beginn des 20. Jahrhunderts werden sie nicht mehr primär mit religiösem Verhalten assoziiert, sondern mit symbolischem Handeln an sich. Zum anderen hat sich die strukturalistische Anthropologie besonders für Mythen und bestimmte Sprechformen interessiert, die Aufmerksamkeit verschob sich deshalb weitgehend auf die *Symbolik* des Rituals. Als Clifford Geertz und Victor Turner die Ritualforschung dann für die Gegenwart aktualisierten, trat dieser symbolische Charakter des Rituals noch stärker hervor; eine Folge ist, dass viele Anthropologen rituelle Praxis nun mit allen möglichen Vorgängen oder Bereichen ineins setzen, in denen Bedeutung übertragen, affirmiert oder sichtbar gemacht wird (Dirks 1994: 487).

Gleichwohl sind einige schon länger mit dem Ritual assoziierte Qualitäten erhalten geblieben. Den womöglich bedeutendsten Beitrag zur Definition des Rituals leistete der Soziologe Emile Durkheim mit seinem Modell der kollektiven Repräsentation. Kollektive Repräsentationen sind Symbole der Gemeinschaft, die in der Maske heiliger Ideen auftreten. Sie drücken einen Wunsch nach gesellschaftlichem Zusammenhalt aus und schaffen Solidarität ohne Konsens. Noch heute betrachten es die meisten Anthropologen als selbstverständlich, dass rituelle Formen mehr oder weniger erfolgreich auf gesellschaftlichen Zusammenhalt abzielen. Das Ritual spielt in der Theorie der kollektiven Repräsentationen eine zentrale Rolle, weil diese, wie Durkheim schrieb, nur dadurch »Wirklichkeit werden, dass sie sich in materiellen Objekten verkörpern, in Dingen aller Art, Figuren, Bewegungen, Tönen, Worten usw., die sie äußerlich darstellen und symbolisieren; denn allein durch Ausdruck ihrer Gefühle, durch die Übersetzung dieser Gefühle mittels eines Zeichens, das sie symbolisch in der Außenwelt darstellt, können die individuellen Bewusstseinszustände, die von Natur her voneinander abgegrenzt sind, empfinden, dass sie miteinander in Verbindung stehen und eine Einheit darstellen.« (Durkheim 1976: 377)

Die rituelle Handlung dramatisiert kollektive Ideen und Vorstellungen, in denen eine Gemeinschaft sich als solche imaginiert, weil Rituale diesen Ideen eine materielle Form verleihen. Auch wenn Geertz und Turner die Funktionen des Rituals nicht ganz übereinstimmend auslegen, bestätigen doch beide Schulen Durkheims Verknüpfung von Ritual und kollektiver Repräsentation. Nach Geertz findet sich Kultur nicht in den Köpfen der Leute, sondern in den öffentlichen Symbolen, die eine Gesellschaft benutzt, um ihren Mitgliedern und zukünftigen Generationen die eigene Weltanschauung zu vermitteln. Für Turner transportieren Symbole keine Weltanschauung, sie sind vielmehr Funktionen eines gesellschaftlichen Prozesses: Sie verändern die Gesellschaft, indem sie deren Akteuren einen neuen Status zuweisen. Dennoch erkennen beide an, dass Kultur sich in öffentlichen, materiellen Symbolen verkörpert (vgl. Ortner 1974: 374, 376-377).

Einige anthropologische Schulen bestimmen Symbole eindeutiger. Sie halten fest, dass Rituale auf körperlichen Symbolen gründen, dass eine Art ritueller Körper die kollektive Repräsentation garantiert. Marcel Mauss schreibt in seinem wichtigen frühen Aufsatz über die Körpertechniken, dass der menschliche Körper stets als Abbild der Gesellschaft behandelt wird. Vergleichbar argumentiert Turner, der menschliche Körper selbst sei die Grundlage und der Ursprung symbolischer Zuordnungen, und Mary Douglas hat in ihren Arbeiten eine ähnliche These ausführlich vertieft (Turner 1967: 90). Außerhalb der Anthropologie wird diese Position übrigens bei Michel Foucault reflektiert, der den Körper als Schauplatz der Mikropolitik der Macht untersucht. Ich gehe auf die Verbindung zwischen Ritualen und menschlichen Körpern ein, weil ich es nicht für einen Zufall halte, dass neue Kunstformen den behinderten Körper als wichtiges ästhetisches Symbol für sich entdeckt haben: Der behinderte Körper ist der moderne Körper. Ich möchte darüber hinaus behaupten, dass der in der Kunst dargestellte behinderte Körper den behinderten Körper in den Massenmedien repräsentiert, und dass die Faszination, die er auf die Medien ausübt, daher rührt, dass er sich für die kollektive Repräsentation besonders eignet.

Aktuelle anthropologische Theorien des Rituals begrenzen allerdings dessen Reichweite. Für Durkheim war der Gott der Gemeinschaft die Gemeinschaft selbst, und Göttlichkeit war eine auf einen transzendentalen Ort projizierte kollektive Repräsentation. Durkheims Kollektive werden jedoch immer als Gemeinschaften definiert, deren Mitglieder füreinander gegenwärtig sind. Die symbolische Handlung des Rituals, ob mit Körpern, Gesten oder materiellen Gegenständen verbunden, betrifft Gruppen, die als Zusammenschlüsse menschlicher Körper begriffen werden müssen. Ich kenne keinen Anthropologen, der Durkheims Definition von Gemeinschaft in diesem Punkt nicht zustimmen würde. Wenn Geertz beispielsweise behauptet, das Ritual vermittele eine Weltanschauung, dann spricht er nicht von der Welt. Er bezieht sich auf eine einzelne, relativ kleine Ansammlung von Menschen. Deshalb bildet auch der balinesische Hahnenkampf einen Eckpfeiler seiner Theorie des rituellen Schauspiels. Geertz zeigt, dass die zeremonielle Wiederholung der hierarchischen Macht bei den Balinesen der gesellschaftlichen Wirklichkeit entspricht, aber die Wiederholung beschränkt sich auf eine gewisse Verteilung von Körpern im Raum. Turners Schule greift Durkheims Definition der Gemeinschaft in gleicher Weise auf. Das Schauspiel des Rituals schafft eine »communitas«, die für ihre Mitglieder physisch präsent und spürbar ist.

Was Gemeinschaften ausmacht, hat sich im 20. Jahrhundert offenkundig drastisch verändert. Für Vertreter der Gruppenpsychologie wurde der Wandel bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts erkennbar. Kurz nach der Jahrhundertwende führte Gabriel Tarde seinen Begriff der »Öffentlichkeit« ein und veränderte damit maßgeblich die Theorie der Gruppenbildung. Tarde definierte »Öffentlichkeit« als ein Gebilde aus füreinander nicht gegenwärtigen Individuen, die durch ihre Fähigkeit, über Druckerzeugnisse und andere mediale Technologien miteinander zu kommunizieren, zur Gemein-

schaft werden.² Mit anderen Worten, Tarde antizipierte das Medienzeitalter und die neuen Formen kollektiver Repräsentation, die es hervorbringt. Tatsächlich korrespondiert die kollektive Repräsentation immer mit einer Art virtuellen Gemeinschaft, denn sie beinhaltet die Projektion des von einer gegebenen Gemeinschaft begehrten Bildes der Gemeinschaft an einen transzendentalen Ort. Das Medienzeitalter tut nichts weiter, als diese Projektion technologisch umzusetzen. Täglich werden wir mit technisch reproduzierten, sich vertikal wiederholenden Selbstbildern und Gemeinschaftsbildern attackiert, und diese uns allen gemeinsamen Bilder machen aus uns die »Öffentlichkeit«.

3.

Walter Benjamin hat in einem berühmten Aufsatz die Bedeutung der technischen Reproduzierbarkeit von Kunst für ihren Kultwert untersucht³ und hervorgehoben, dass unter anderem Fotografie, Film und Lithografie erhebliche Veränderungen im alten Handwerk des Schönen bewirkt haben. Nach Benjamin zerstören diese neuen Formen die Aura von Künstler und Kunstwerk, ermöglichen es der Kunst, das Alltagsleben abzubilden, und machen Kunst für die Massen verfügbar. Das alles trifft in gewissen Grenzen zu, nicht aber, dass Kunst durch die mechanische Reproduktion ihren rituellen Wert verliert, wie Benjamin noch annahm. Die Leichtigkeit, mit der die mechanische Reproduktion menschliche Traumata zu repräsentieren erlaubt, zwingt die Kunst vielmehr, zu ihren Ursprüngen im Ritual zurückzukehren, in dem menschliche Gewalt und entstehende kommunikative Praktiken als Formen menschlicher Expressivität zusammentrafen.⁴ Diese Verbindung

2 | Im Unterschied zu Gustave Le Bon vertritt Tarde keine Massenpsychologie, sondern eine Psychologie der Öffentlichkeit. Anders als die Masse stellt die Öffentlichkeit eine »rein spirituelle Gesamtheit, eine Versammlung von Individuen, die physisch voneinander getrennt sind und deren Zusammenhalt rein geistig ist« dar (Tarde 1969: 277). »Die Öffentlichkeit«, schreibt Tarde, »konnte erst nach der ersten entscheidenden Entwicklung entstehen, der Erfindung des Buchdrucks im sechzehnten Jahrhundert.« (Ebd.: 279) In diesem Zusammenhang geht Tarde auch auf Eisenbahn und Telegrafie ein, die beide die Reichweite der Presse vergrößerten und Rednern und Predigern ein größeres Publikum verschafften. »Die Öffentlichkeit kann unendlich ausgedehnt werden«, erklärt Tarde abschließend, »und da ihr eigentümliches Leben durch die Ausdehnung intensiver wird, lässt sich nicht leugnen, dass es sich dabei um die gesellschaftliche Gruppe der Zukunft handelt.« (Ebd.: 281)

3 | Dieser Abschnitt greift auf eine Untersuchung von Ideen und Sprache zurück, die ich in einem anderen Zusammenhang durchgeführt habe (vgl. Siebers 2000b).

4 | Für René Girard liegt der Ursprung des Symbolischen im Kontext menschlicher Gewalt.

impliziert natürlich eine religiöse Funktion des Rituals, wobei man heute ebenso gut von einer kulturellen Funktion sprechen kann, da seit Hegel das Kulturelle und das Religiöse nicht mehr schlüssig zu trennen sind. Hegel verband Religion als Erster mit den höheren Werten der Kultur, und aus seinem Erbe ist jene heute noch nachwirkende Serie von Deutungen hervorgegangen, einschließlich der von Marx, die sowohl Religion als auch Ästhetik als gewalttätige ideologische Konstrukte angreifen. Wenn wir das Trauma aber einmal als integralen Bestandteil von Kultur erkannt haben – heute markiert es sogar zunehmend das Vorhandensein einer Kultur im ästhetischen Sinn –, dann sollte uns auch klar sein, dass das Zeitalter des Rituals nicht etwa hinter uns liegt, sondern dass wir zu ihm zurückgekehrt sind. Das Ritual lebt, ist gesund und munter, denn die Möglichkeiten der mechanischen Reproduktion haben es unmöglich gemacht, Gewaltdarstellungen als kulturellen Bedeutungsträgern zu entkommen. Gezeigtes menschliches Leiden, Verletzungen und Behinderungen sind in unserer Kultur als Kunst lesbar, weil sie mit Bedeutung überladen werden. Da die Kunst immer brutaler wird und Gewaltszenen zunehmend als künstlerische Setzungen verstanden werden, tritt die kultische Qualität des Ästhetischen wieder zutage – was bedeutet, dass es wieder als Ritus funktioniert.

Trauma-Kunst reduziert die ästhetische Erfahrung auf die heiligen Dualitäten des Rituals, wo der einzige erkennbare Unterschied zwischen der realen Welt und der Schattenwelt des Heiligen im Bedeutungsüberschuss des Letzteren besteht. Im Ritual stehen gewalthaltige Bilder nicht nur für Tod oder existenzielle Notwendigkeiten; das Ritual verleiht der menschlichen Gewalt höhere Bedeutung, präsentiert sie als geradezu sinntriefend und jedenfalls übergeordneten menschlichen Zwecken dienend. Das Begehren nach einer Veränderung des Menschen, das sich aktuell in unterschiedlichsten ästhetischen Praktiken vom Tattoo bis zur Malerei zeigt, hat seinen Ursprung im Zeitalter des Rituals.

Wie schon gesagt ist es kein Zufall, dass neue Kunstformen den behinderten Körper als ein primäres ästhetisches Symbol entdeckt haben. Zu verstehen ist dies nur, wenn man den medienzeitalterlichen Gebrauch des Körpers als kollektive Repräsentation begreift. Heute sind uns in noch nie da gewesenem Maße ständig Bilder von – insbesondere traumatisierten – Körpern zugänglich, und wenn es stimmt, dass der Körper ein bevorzugter Schauplatz symbolischer Handlungen ist, kann diese Entwicklung nicht marginal sein. Das Medienzeitalter hat eine Rückkehr zum Ritual ermöglicht, durch welche die Wirksamkeit des Körpers als kollektive Repräsentation erneuert wurde. Genau aus diesem Grund ist der behinderte Körper in der heutigen Kunst so präsent.

4.

Zwei zusammenhängende Faktoren begründen Andy Warhols einzigartige Stellung in der Geschichte der bildenden Kunst. Zum einen ist Warhol der

erste Künstler, in dessen Gesamtwerk die mechanische Reproduktion eine wesentliche Rolle spielt. Siebdruck, Vergrößerung, die Verwendung gleicher Formate und die serielle Wiederholung der Sujets – mit all dem eliminiert er augenscheinlich das Handwerkliche aus seinen Arbeiten und verleiht ihnen den Glanz industrieller Fertigung (Warhol 1988: 7). Seine Kunst ist mechanisch, sein Arbeitsplatz war die »Factory«, und auch er selbst sah sich bekanntlich gern als Maschine. Zum anderen ist Warhol durch und durch amerikanisch, weil er sich ganz auf die kommerzielle und mediale Kultur der Vereinigten Staaten stützt, aber amerikanische Formen von Tod, Verwundung, Behinderung und Gewalt zugleich mit nach wie vor unvergleichlicher Überzeugungskraft zur Anschauung bringt. Die Serie *Car Crashes* zeigt Bilder von schrecklichen Verkehrsunfällen; sie gehören zu den brutalsten Bildern der Kunstgeschichte und rufen entsprechend heftige Reaktionen hervor. Andere Arbeiten repräsentieren oder verweisen auf offene Wunden der amerikanischen Gesellschaft, die durch politische Attentate oder Selbstmorde prominenter Persönlichkeiten geschlagen wurden. Warhol griff zu mechanischen Reproduktionsverfahren, weil solche und ähnliche Bilder den Medien entstammen – er zeigte also, dass sie nur dann zu ästhetischen Zwecken reproduziert werden können, wenn sie bereits wegen ihrer Anziehungskraft auf ein Massenpublikum reproduziert worden sind. Dass Warhols Einsatz standardisierter Reproduktionsverfahren zeitlich mit seiner intensiven Beschäftigung mit dem Tod berühmter wie auch gänzlich unbekannter Personen koinzidierte, ist meiner Ansicht nach kein Zufall, sondern es offenbart die Kraft des Rituals im Medienzeitalter.⁵ Warhol transformiert die Bedrohung des Rituals durch die mechanische Reproduktion in eine kultische Logik, indem er seine Gegenstände entweder aus Fetischen der amerikanischen Kultur wählt (Suppendosen, der Dollarschein, die Handfeuerwaffe) oder indem er um Behinderung und Tod kreisende Massenspektakel (Autounfälle, Rassenunruhen, Attentate, Hinrichtungen, Selbstmorde oder Krankheiten Prominenter) in Gestalt traumatischer Kunstobjekte einfängt. Bei Warhol werden Empfindungen dadurch erzeugt, dass individuelle Ereignisse, Körper und Objekte mit einer gemeinsamen Bedeutung überlagert werden. Diese Bedeutung bezieht sich speziell auf das Vermögen von Gewalt, Vorstellungen einer kollektiven Existenz zu evozieren, was erklärt, wieso seine Arbeiten Gewalt zu »beinhalten«, also zugleich zu offenbaren und zu gestalten scheinen – als Bedrohung wie als Symbol »Amerikas«.

Gewöhnlich wird Warhols Kunst freilich nicht daran gemessen, wie viel Gewalt sie beinhaltet, sondern an der Distanz, die sie zu ihr herstellt: Angeblich entledigen seine Werke die Bilder ihrer herkömmlichen Bedeu-

5 | Mit 129 *Die (Plane Crash)*, 1962, ein Bild, auf dem die Titelseite des *New York Mirror* vom 4. Juni 1962 zu sehen ist, begann Warhol seine Serie über Tod und Desaster, aber es ist die einzige Arbeit in dieser Serie, die nicht mechanisch reproduziert wurde; erst Ende 1962 entdeckte er mit *Suicide* den Siebdruck für sich. Offenbar war es das mediale Interesse an der Zurschaustellung des Todes, was Warhol veranlasste, sich dem Siebdruck und anderen mechanischen Verfahren zuzuwenden.

tung; die seriellen Wiederholungen sollen unseren rasanten Bilderkonsum bremsen, unsere durch den täglichen Umgang mit Angst, Traumata und Behinderung abgestumpfte Erfahrung soll ironisiert werden (Warhol 1988: 17; vgl. auch Crone). Entsprechend wird auch Warhols persönliche Passivität nur als Mimikry am Dauer-Stumpfsinn des amerikanischen Konsumerismus gelesen. In der medialen und kommerziellen Kultur scheinen keine Unterschiede, keine Empfindungen, keine neuen Ideen möglich, denn der ständige, gleichförmige Daten- und Bilderfluss schläfert die Vorstellungskraft ein, betäubt uns im Wachen wie im Träumen.

Wenn diese konventionelle Deutung zuträfe, wären Warhols Werke bloße Kommentare, und man könnte davon ausgehen, dass sich ihre Wirkung im Lauf der Zeit verliert – sobald nämlich unter den immer weiter angehäuften Bildern ihr ironischer Kontext verblasst. Faktisch rufen jedoch selbst seine frühesten Arbeiten bis heute heftige Reaktionen hervor. Anscheinend legen sie den Finger auf ein kollektives amerikanisches Bewusstsein, decken sie auf, was die Amerikaner ausmacht und was sie an sich selbst am meisten fürchten. Auch wer die in Warhols Arbeiten dargestellten historischen Ereignisse und Symbole nicht spontan wiedererkennt, ist schockiert oder frapziert von dieser schonungslosen Zurschaustellung traumatisierter Körper, Unfälle und Ereignisse. Da ist die Seitenansicht einer gekrümmten Gestalt, die aus großer Höhe in den Tod springt; oder der schlaaffe Körper eines Mannes, der an einem Telefonmast aufgespießt wurde; die gefletschten Zähne eines scharf gemachten Polizeihundes, die das Hosenbein eines flüchtenden Demonstranten zerfetzen; eine trauernde Witwe namens Jackie, die hinter ihrem schwarzen Schleier über den Tod ihres Liebsten nachdenkt.

Warhols Kunst ist prägnant durch seine treffsichere Auswahl von traumatischen Gegenständen und Bildern, deren inniger Zusammenhang mit dem, was das Leben in Gemeinschaft bedeutet, uns schockhaft vor Augen tritt. Wiederholung ist in seinem Werk keine bloße Funktion der mechanischen Reproduktion, sondern zeugt von der Macht der gleichbleibenden Rhythmen und Abläufe des amerikanischen Alltags, die als spezifische Form der kollektiven Existenz begriffen werden. Für Thomas Crow wird unsere Sensibilität für das Traumatische durch Warhols Gebrauch der mechanischen Reproduktion nicht nur nicht gesenkt, sondern gesteigert: Die Wiederholung verstärkt aus seiner Sicht die referentielle Kraft der Bilder, zeigt sie doch »die düstere, immer gleich bleibende Vorhersehbarkeit weiterer Ereignisse mit identischem Ausgang, die nivellierende Ähnlichkeit, mit der reale, nicht symbolische Tode in das tägliche Leben einbrechen« (Crow 1996b: 60-61). Das heißt, was anschaulich und wiederholt passiert, determiniert die kollektive Vorstellung des in Gemeinschaft gelebten Lebens und bestimmt dessen Symbole, Affekte und Organisation. Darüber hinaus, so erklärt Crow, inszeniert Warhol den Kollaps der Warenkultur, indem er die Unzulänglichkeit der massenhaft erzeugten Bilder im Vergleich zur »Realität des Leidens und des Todes« aufzeigt (ebd.: 51). Seine Kunst gründet auf der Gewalt des Konsumerismus, denn sie vermittelt einerseits, was die amerikanische Gesellschaft idealerweise sein sollte – liefert also ein Gegenmodell –, und drückt anderer-

seits überzeugend aus, was sie faktisch ist. Für Crow ist Warhol folglich insofern politisch, als er den Absturz der amerikanischen Konsumgesellschaft ins Gewaltsame und Nichtauthentische augenfällig macht. Er aktualisiert und dramatisiert die Repräsentationen der Mediengesellschaft, um eine »Art Historiengemälde« (ebd.: 57) zu schaffen, das aufzeigt, wie gefährlich und vergänglich Ruhm und Konsumgüter sind.

Es wurde schon häufig festgestellt, dass Gewalt von der Konsumgesellschaft hervorgebrachte Distinktionen nivelliert. Doch vermag Gewalt eigene Distinktionsmarker zu erzeugen – blutig unterstrichene Eruptionen der Individualität, die von Gemeinschaften sofort identifiziert und auf eine Weise dem Gedächtnis überstellt werden, die ihre eigenen Vorstellungen über ihre Zukunft als kollektive Lebensform bestätigt. Man unterstellt Warhol gewöhnlich, dass er einfach die Macht der »Markennamen« zu nutzen bzw. zu missbrauchen weiß. Tatsächlich referiert er aber auf Gewalt als kollektive repräsentative Ressource. Ästhetik und Ritual vermischen sich in seiner Kunst, weil beide das Persönliche als substantiell für die öffentliche Kommunikation präsentieren. Das erklärt die scheinbar widersprüchliche Wirkung seiner Arbeiten. Sie sind in Crows Sinn »politisch«, weil sie die Instabilität, Falschheit und Gefährlichkeit symbolischer Bezugssysteme sichtbar machen und die gespielte Harmonie einer Konsumgesellschaft Lügen strafen, deren Konflikte allesamt lösbar scheinen, da sie allesamt austauschbar sind. Doch Warhols Arbeiten sind auch ausgesprochen persönlich, denn sie zeigen, wie die gesellschaftliche Lebenswelt Individualität angreift, selbst wo sie sie hervorbringt. Das Gesellschaftliche scheint individuelle Gefühle und Gedanken zu neutralisieren, da es einen kollektiven Deutungshorizont zementiert, der einzelne Ereignisse, Körper und Objekte in einen Wiederholungszyklus einpasst, dessen Bedeutung sich den Einzelnen entzieht. Individuen reagieren auf diesen gesellschaftlichen Imperativ mit Gefühlen der Entfremdung, und dafür hatte wohl niemand ein schärferes Auge als Warhol. Es ist jedoch falsch, Warhol ausschließlich als Maler des katastrophisch endenden Konsumerismus zu sehen. Angeblich ist Entfremdung eine durch die Säkularisation entstandene neue Empfindung, aber das Zeitalter des Rituals hat einen Gutteil dazu beigetragen. Der rituelle Prozess erzeugt auch Opfer, die sich als Opfer fühlen, weil es Individuen wie Symbole behandelt, die für eine kollektive Handlung benötigt werden. Die getriebene Teilnahme der Individuen am kollektiven Leben definiert keine neue, von der Moderne im Allgemeinen oder vom Konsumerismus im Besonderen geschaffene Bedingung. Sie definiert die *conditio humana* selbst.

Hal Foster beschreibt »die Wiederkehr des Realen« in der Ästhetik als Reaktion auf das Trauma des modernen Lebens (Foster 1996: 127-168). In Warhols Fall existiere keine Alternative zwischen »simulakrischen« oder »referentiellen« Deutungen. Den Betrachtern werde keine Entscheidung zwischen der Welt des Warenfetischismus und einer brutalen Realität abverlangt, die das Nichtauthentische des Konsumerismus aufdecke (ebd.: 130), sondern sein »traumatischer Realismus« verschmelze beides zu einem schockierenden Bild der Wirklichkeit, insofern es nämlich mit den Objekten

unvereinbare Affekte erzeuge (ebd.). Foster behauptet, der traumatische Realismus überschreite die Grenze zwischen privater und öffentlicher Sphäre, weil durch ihn Tod, Trauma und Behinderung sowohl in Schach gehalten als auch sichtbar werden (ebd.: 136). Insbesondere findet er traumatische Kunst im Lacan'schen Realen – das psychologische Register, das Objekten und Ereignissen eine aufgeblähte Vollkommenheit zuschreibt –, verfolgt aber den Gedanken nicht weiter, dass das Reale die Erfahrung des Rituals ist. Denn wenn das Symbolische aus Verwandtschaftsbeziehungen (das Gesellschaftliche) besteht und das Imaginäre das Leben des Körpers aufzeichnet (Blicke, Gesten, Oberfläche), dann ist das Reale das Register, in dem der Körper transsubstantiiert und dabei mit Bedeutungen aufgeladen wird, die gegenüber jenen der gesellschaftlichen Welt als höherrangig gelten müssen. Der rituelle Körper existiert jenseits des gesellschaftlichen Körpers, auch wenn er die Form einer physischen Entität unter vielen in der Gemeinschaft annimmt, weil sein Bedeutungsüberschuss auf die Vertikale transzendentaler Autorität projiziert wird. Der rituelle Körper ist auch nicht mit dem in Zeit und Raum lokalisierten Körper identisch. Er sprengt Raum/Zeit-Koordinaten, scheint durch sie weniger determiniert zu werden als sie selbst zu bestimmen.

Warhols Versprechen, dass in der modernen Gesellschaft jeder für fünfzehn Minuten berühmt werden kann, zielte angeblich auf den launenhaften Umgang des amerikanischen Konsumerismus mit seinen Stars und Sternchen. Warhol dachte aber eher an die Vielzahl blutiger Desaster, die als kollektive Repräsentationen fruchtbar werden können, wenn die ausgestellten Körper der Öffentlichkeit als Symbole ihres eigenen gemeinschaftlichen Wesens präsentiert werden. Die Stars und Sternchen in seinen Arbeiten sind allesamt tot oder stehen kurz davor – deshalb sind sie berühmt. Es macht keinen Unterschied, ob er Marilyn Monroe, Jacqueline Kennedy, Mrs. Colette Brown oder Mrs. Margaret McCarthy (vgl. *Tuna-fish Disaster*, 1963) abbildet. Es macht keinen Unterschied, weil – wenn persönlicher und vorübergehender Ruhm auch *eine* Folge von katastrophalen Ereignissen sein mag –, am Ende doch nie der Ruhm des Einzelnen stehen wird (daher die Begrenzung auf fünfzehn Minuten), sondern die Identifikation einer Kultur. Warhols Arbeiten zeigen mehr von Amerika als von seinen berühmten oder unbekanntem Opfern. Ihre Körper sind nur das Material, das verwendet wird, um diese Kultur zu symbolisieren. In seinen Arbeiten über unbekannte Opfer von Katastrophen geht es darum, die Toten berühmt zu machen, und daher auch um das Entstehen der Gesellschaft, die sie umbringt. Seine Arbeiten über prominente Tote offenbaren hingegen, dass die Berühmten geopfert wurden, um jenen breiteren Bedeutungshorizont zu schaffen, den man »Amerika« nennt. Beide Arten von Arbeiten enthüllen, dass das Trauma der wichtigste Signifikant des Kulturellen selbst ist. Warhols Kunst scheint zu vermitteln, dass Kultur nur in Verbindung mit dem Bewusstsein des Traumas vorkommt. Die toten und verwundeten Körper, die er in seinen Arbeiten abbildet, starben oder litten nicht allein. Sie haben um einen hohen Preis die Aufmerksamkeit einer kollektiven Gemeinschaft auf sich gezogen und wurden um ihretwillen berühmt. Sie sind auf Amerikas Altar getötete Opfer.

5.

Sehen wir uns an dieser Stelle ein Beispiel außerhalb des amerikanischen Kontextes an, den wir aufgrund der unaufhaltsamen Amerikanisierung der globalen Medien natürlich nie ganz verlassen. Das Massaker auf dem Tiananmen-Platz im Jahr 1989 war unter anderem ein mit äußersten Mitteln geführter Kampf um das Recht, Chinas kollektives Bild zu repräsentieren. Die Härte der Auseinandersetzung stellte sicher, dass den Ereignissen hohe kulturelle Bedeutung beigelegt würde – offen war nur, aus welcher Perspektive. Dieses Konkurrieren um die Deutungshoheit kommt in den Worten von Chai Lang, einem Führer der studentischen Demokratiebewegung, deutlich zum Ausdruck. »Wir wussten«, sagte er am Tag nach dem Massaker, »das die Läuterung der Republik nur erreicht werden konnte, indem wir uns opferten.« (Iyer 1998: 192) Die Kommunistische Partei Chinas versuchte, ihr offizielles Bild von China aufrechtzuerhalten, indem sie rivalisierende Repräsentationen beseitigte. Sie konnte dabei auf ein nationalistisch gesinntes einheimisches Publikum setzen, und doch generierte der Aufstand, allen Bemühungen der KP zum Trotz, eine andere, internationale Interpretation. Am 5. Juni 1989 filmten westliche Medien auf dem Tiananmen-Platz eine unauffällige, schlicht gekleidete Gestalt mit einer Einkaufstasche, die eine Kolonne von siebzehn Panzern zwanzig Minuten lang an der Weiterfahrt hinderte. Als der vorderste Panzer nach rechts schwenkte, folgte ihm der Mann und versperrte ihm den Weg. Der Panzer schwenkte nach links, und der unbekannte Rebell stellte sich ihm sofort wieder in den Weg. Dann kletterte er auf den Panzer und wechselte ein paar Worte mit dem Fahrer. Als Passanten ihn herunterzogen, verschwand er in der Menge und wurde nicht mehr gesehen. Die wenigen Aufnahmen von diesem Ereignis haben das Bild des Panzerhelden unauslöschlich in das globale Gedächtnis eingebrannt. »Wir können mit hoher Wahrscheinlichkeit annehmen«, schrieb das *Time Magazine*, »dass ihn in diesem Moment, in dem er seine Grenzen überschritt, mehr Menschen gesehen haben als Winston Churchill, Albert Einstein und James Joyce zusammen.« (Iyer 1998: 192)

Im tradierten Bild des »unbekannten Rebellen« klingt an, was es für einen einzelnen Menschen bedeutet, für viele andere sein Leben oder zumindest seine körperliche Unversehrtheit aufs Spiel zu setzen. Der Panzerheld hat sein Leben zwar nicht explizit hingegeben – wir wissen nicht, ob er getötet wurde –, aber er ist verschwunden, und diese Abwesenheit macht aus ihm eine Art Opfer (*sacrifice*).⁶ Seine Abwesenheit auf dem weiterhin

6 | Zunächst wurde berichtet, der Panzerheld, der anfangs als der 19-jährige Wang Weilin identifiziert wurde, sei im Schnellverfahren verurteilt und wenige Tage nachdem er sich einen Platz in der Geschichte erobert hatte hingerichtet worden. Ein Jahr nach den Ereignissen vom 5. Juni antwortete der chinesische Führer Jiang Zemin auf die Frage nach dem Schicksal dieser Symbolfigur für die Freiheit in China: »Ich glaube, er wurde nicht getötet.« (Iyer 1998: 193) Inzwischen gibt man zu, Identität und Schicksal des Panzerhelden seien unbekannt.

bestehenden Schauplatz seiner Repräsentation lässt es so aussehen, als habe es sich um eine Aktion von »ihm« für »uns« gehandelt, obwohl nicht ganz klar ist, wer »wir« sind. Das heißt, in den Augen der Öffentlichkeit ist seine Handlung repräsentativer für die Forderungen eines Kollektivs geworden als für jede persönliche Forderung, die er für sich erhoben haben könnte. Anders gesagt, er ist ein »Held«, ein Topos, der für ein politisches Gemeinwesen wertvolle Ideale einschließt, und folglich auch einer, den politische Gemeinwesen für ihre Selbst-Repräsentation in Anspruch nehmen.

Bemerkenswerterweise ist Gewalt gegen Menschen Symbol des Kulturellen an sich, symbolisiert aber zugleich hohe Ideale unterschiedlichster Kulturen. Das Medienzeitalter verschleiert diese doppelte Symbolfunktion, während es seine Produktion von Bedeutungen doch wesentlich auf ihrer Grundlage organisiert. Einerseits überschreiten Medienbilder verletzter und behinderter Körper – als gleitende Signifikanten des Kulturellen – mühelos kulturelle Grenzen. Andererseits entfalten sie in lokalen Kontexten eine erstaunliche Wirkmacht, weil jeweils sofort eigene Bedeutungen damit verknüpft werden und auf diese Weise ein gleitender Signifikant in eine kollektive Repräsentation verwandelt wird. Vertreter der Global Studies sehen darin Symptome der Exterritorialität von Bedeutung, was dem eigentlichen Problem nicht gerecht wird – es geht nicht darum, dass in einer globalen Welt Bedeutungen von ihren Ursprüngen abgeschnitten wurden oder exterritorial entstehen, sondern dass der Wettbewerb darum, wann und wo eine Bedeutung verankert werden soll, wesentlich stärker geworden ist.

Die Reaktion der Medien auf den Panzerhelden liefert ein eindrucksvolles Beispiel dafür. Man sieht leicht, warum das Bild in unterschiedlichsten Kulturen gleichermaßen ansprechend und nützlich gefunden wurde. Erstens erzeugt die von dem Bild gezeigte Gewalt, die auf dem Gegensatz zwischen der Verletzlichkeit des menschlichen Körpers und der rohen Kraft des Panzers beruht, eine Symbolik, die unschwer in eine kollektive Repräsentation umgewandelt werden kann. Zweitens ist das Bild aufgrund seiner Schlichtheit und Nüchternheit leicht übersetzbar, das heißt es kann als Ikone unterschiedlichen kulturellen Anforderungen gerecht werden. Drittens bedeutet die mediale Verfügbarkeit des Bildes für ein globales Publikum, dass alle möglichen Gemeinschaften es konkurrierend mit spezifischen kulturellen Bedeutungen aufladen werden.

Wie im Grunde vorhersehbar, traten in diesem Fall primär der Osten und der Westen in Konkurrenz zueinander. In *Newsweek* finden wir 1989 zum Thema »Menschen des Jahres« die präzise amerikanische Aneignung des Bildes. Das mittlerweile berühmte Bild des unbekanntes Rebellen, der sich den Panzern entgegenstellt, ist unterschrieben: »In Beijing zeigte ein einzelner junger Mann, was Zivilcourage ist.« (Abb. 38) Die Aktion des Panzerhelden rief Erinnerungen an weitere Heldenopfer im Namen der Freiheit wach, wie sie der später ermordete Präsident John F. Kennedy in seinen 1955 erschienenen *Profiles in Courage* (dt. *Zivilcourage*, 1960) versammelt hat. Der Panzerheld stand für einen Mann, der für die Rechte anderer aufsteht – die Ikone des freiheitlichen westlichen Individualismus überhaupt. Oder, wie *Newsweek* formu-

lierte, »ein einzelner Mann, bewaffnet nur mit persönlichem Mut, hielt eine Panzerkolonne auf«. In dieser gesellschaftlichen Perspektive kämpfen Individuen für die Freiheit, und wenn sie gesiegt hat und viele an ihr teilhaben, muss sie dennoch individualisiert werden. Daher ließ Agence Presse-France über den unbekanntem Rebellen verlautbaren, dass sein »furchtloses Bild im Angesicht der Gewalt den Geist des chinesischen Volkes repräsentiert«, und für Pico Iyer vom *Time Magazine* war der Panzerheld ein »einzelner, einsamer Jedermann, der der Staatsmaschinerie entgegentritt, der Macht, dem ganzen Gewicht der Volksrepublik – der größten Nation der Welt mit mehr als einer Milliarde Einwohner –, während ihre allmächtigen Führer sich, wie immer, irgendwo in den Tiefen der Großen Halle des Volkes verstecken« (Iyer 1998: 192).⁷ Jeder dieser Berichte hebt wesentliche Elemente der kollektiven Repräsentation in der liberalen westlichen Gesellschaft hervor: mutiges persönliches Eingreifen trotz übermächtiger Gegner; heimliche Verbundenheit mit anderen freiheitsliebenden Gemeinschaften; schließlich das packende Bild des für die Freiheit kämpfenden Individuums, das dafür in der Regel mit seinem Leben bezahlt oder auf die eine oder andere Weise behindert wird, untergeht oder vom Schauplatz der Repräsentation verschwindet.

Die Kommunistische Partei Chinas eignete sich das Bild des Panzerhelden auf andere und im Vergleich zum Westen komplexere Weise an.⁸ China Central Television brachte die Aufnahmen am 5. Juni, einen Tag nach dem scharfen Vorgehen der KP gegen den Sender. Mit anderen Worten, nicht die Aufständischen hatten dafür gesorgt, dass der Filmausschnitt im staatlichen Fernsehen gezeigt wurde, sondern das herrschende Regime im Zuge der Niederschlagung des Aufstands. An die Zuschauer im Ausland gerichtet, erklärte die Regierung, die Volksbefreiungsarmee hätte Zurückhaltung geübt: Die Kolonne aus siebzehn Panzern hätte angehalten und versucht, um einen einzelnen, unbewaffneten Mann herumzufahren. Bei dieser Darstellung blieb das chinesische Außenministerium auch auf den Pressekonferenzen in den Wochen nach dem Aufstand. Den Zuschauern im eigenen Land und der Bevölkerung von Beijing sandte die KP eine andere Botschaft. Das Filmmaterial rief ihnen ins Gedächtnis, was sie erwartete, wenn sie dumm genug waren, sich dem Aufstand anzuschließen: eine gnadenlose

7 | Vgl. auch Talbott, der den Panzerhelden wie folgt beschreibt: »Ein Mann gegen eine Armee. Die Macht des Volkes gegen die Macht der Kanonen. [...] Für einen kurzen Moment, an den man sich lange erinnern wird, bestimmte ein einzelner Mann den Kampf der Staatsbürger Chinas.« (Talbott 1989: 10)

8 | Es gibt kaum konkrete Informationen über das Vorgehen in China, meine Ausführungen stützen sich daher auf Aussagen von Informanten, die sich zum Teil während der Ereignisse von 1989 auf dem Tiananmen-Platz aufhielten. Ich schulde Liu Kang, Kenneth Lieberthal und Lydia Liu großen Dank für die Gespräche, die sie mit mir führten. Für Fehler in meinen Ausführungen bin allein ich verantwortlich. Zur Chronologie der Ereignisse vgl. auch Zhou He 1996, der eine erstklassige Untersuchung der Berichterstattung in den Medien mit besonderer Berücksichtigung von CCTV, Voice of America und *People's Daily* vorlegt.

Macht. Die Aufnahmen zeigten außerdem die politische Einstellung der Volksbefreiungsarmee. In der Hoffnung, dass die Soldaten einen Putsch unterstützen würden, hatten Leute den Soldaten zu essen gebracht, aber die Bilder der auffahrenden Panzer stellten unmissverständlich klar, dass die Armee nicht korrumpierbar war und geschlossen hinter der KP stand.

Über ein Jahrzehnt nach dem Massaker auf dem Tiananmen-Platz dominiert überall das westliche Bild des Panzerhelden, außer in China. 1998 zählt *Time* den unbekanntenen Rebellen zu den zwanzig wichtigsten Anführern und Revolutionären des 20. Jahrhunderts. Er wird auf zahlreichen westlichen Websites gefeiert, und seine Züge haben sich in Kunstwerke und politische Plakate eingeschrieben. In China sieht es anders aus. Dass die KP nicht über den unbekanntenen Rebellen redet, liegt auf der Hand. Aber auch liberal eingestellte Chinesen beschäftigen sich ungern mit dem Thema, weil es entweder zu schmerzhaft ist oder politisch zu gefährlich wäre, öffentlich darüber zu sprechen. Kurzum, das Bild des unbekanntenen Rebellen hat in China nicht den Status einer kollektiven Repräsentation der von der Demokratiebewegung gehegten Prinzipien erlangt. Möglich, dass die zwischen den liberalen Demokratien und der KP entbrannte Konkurrenz um die Deutungshoheit so stark war, dass sich keine dritte Gemeinschaft das Bild als repräsentatives Symbol aneignen konnte. Vielleicht ist die Deutung auch Teil der Siegerbeute, und die Aufständischen wurden geschlagen.

Die vielfältigen und widersprüchlichen Bedeutungen, die dem Panzerhelden beigelegt wurden, unterstreichen die Tatsache, dass traumatisierte Körper der kollektiven Repräsentation konkurrierender Gemeinschaften dienen können. Bilder des Desasters, der Gefahr, der Verstümmelung und Behinderung können daher mühelos zirkulieren. Meine Interpretation des Panzerhelden schließt jedoch zwei Vorbehalte ein, die für künftige Überlegungen in diese Richtung eine Rolle spielen könnten. Während das Ritual immer dazu tendiert, kollektive Repräsentationen hervorzubringen, stellt es doch nicht immer allgemeines Einvernehmen über die Bedeutung seiner zentralen Symbole her, und kollektive Repräsentationen sind für einzelne Individuen grundsätzlich extrem schwer zu deuten (Bell 1992: 183). Das gilt insbesondere in einer globalen Welt, in der Bilder und Objekte aus ihrem lokalen Kontext gerissen und von konkurrierenden Gemeinschaften als jeweils eigene potentielle Symbole in Umlauf gebracht werden. Um zu lernen, dieses neue Bedeutungs-Klima besser zu verstehen, braucht es nicht nur weitere Fallstudien über traumatische Bilder und ihre vielfältigen Kontexte; wir müssen auch erklären, wie das Medienzeitalter sich die rituelle Faszination traumatisierter Körper zunutze macht, um den Einfluss kollektiver Repräsentation selbst zu globalisieren.

6.

Die in *American Beauty* gezeigte Sicht auf die Amerikaner als Volk von Waffennarren, die bereit sind, jeden vermeintlich Andersartigen anzugreifen,

schien nach den Ereignissen vom 11. September eine Zeitlang überholt. Die Terroranschläge in New York und Washington beschädigten Gewalt als kulturellen Signifikanten der Vereinigten Staaten – im Inland wie im Ausland. Die Amerikaner fühlten sich plötzlich als Opfer fremder Aggressoren, aber was noch wichtiger war, auch die übrige Welt sah die Vereinigten Staaten zum ersten Mal seit langem in einer Opferrolle. Die Anschläge traumatisierten die amerikanische Bevölkerung und lenkten die Aufmerksamkeit von den Gefahren zu Hause auf ferne Länder und ihre fremden Populationen. »Warum hassen sie uns?«, fragten amerikanische Zeitungen und Fernsehshows und sprachen damit aus, was viele Amerikaner empfanden. Die Differenz zwischen dem bekannten »uns« und dem unbekanntem »sie« polarisierte das Nachdenken über Gewalt in Amerika und trieb unterschiedliche Meinungen über ihre Darstellung hervor. Da ist auf der einen Seite die Geschichte, die *American Beauty* erzählt – typisch amerikanisch insofern, als Schusswaffengebrauch und auf Küchenwände verspritztes Blut nur in den USA therapeutisch zum Einsatz kommen können. Der Revolver, das wusste Warhol, ist so sicher ein Fetisch der amerikanischen Gesellschaft, wie Gewalt dem nationalen Zeitvertreib dient. Auf der anderen Seite ließ der 11. September gerade diese Darstellung der Vereinigten Staaten unpatriotisch und unverantwortlich erscheinen. Gewalthaltige Filme, Fernsehsendungen und Kunstausstellungen wurden nach den Anschlägen ausgesetzt, und wo es in den Medien um Kooperations- und Friedenswillen ging, wurden sie als uramerikanische Tugenden benannt. Außerdem schienen die Ereignisse allen Grund zu der Annahme zu geben, Gewalt sei eine von außen kommende und der amerikanischen Gesellschaft fremde Kraft. Der Krieg gegen den Terrorismus machte diese Auffassung jedenfalls tendenziell zum Programm. Von der amerikanischen Bevölkerung wurde verlangt, an einen zutiefst unamerikanischen Ursprung der Gewalt zu glauben, dessen schier unerschöpfliche Kreativität aus den banalsten Gerätschaften auf Amerika gerichtete Waffen schmieden konnte.

Wie jedoch abzusehen war, sind die Versuche von Politikern und Medien, die amerikanische Gewalt zu verbannen, weitgehend gescheitert. Kaum fünf Monate nach den Anschlägen war die Darstellung von Gewalt wieder gesellschaftsfähig; Filme, die kurzfristig als zu brutal gegolten hatten, um gezeigt zu werden, liefen in den großen Kinos wieder an. Die militärische Macht, die in den Kriegen in Afghanistan und im Irak zur Schau gestellt wurde, untermauerte gegenüber Freunden wie Feinden die Stellung der Vereinigten Staaten als Weltmacht, während das neu eingerichtete Ministerium für Heimatschutz (*Office of Homeland Security*) die Aufmerksamkeit der Amerikaner bald, wenn auch eher unbeabsichtigt, wieder auf jene Formen der Gewalt lenkte, von denen die größte Gefahr für die amerikanische Lebensart ausgeht, nämlich die amerikanische Lebensart selbst. Dank neuer Sicherheitskontrollen zum Aufspüren versteckter Terroristen in den Vereinigten Staaten erschienen die normalsten und waschechtesten Amerikaner als potentielle Massenmörder und hatten auf Flughäfen ihre Schuhe auszuziehen und ihre Taschen zu leeren. Viele dieser ganz normalen Amerikaner

fanden es lustig oder zweckmäßig, mit falschem Anthrax gefüllte Briefumschläge an ihre Nachbarn zu verschicken. Der 11. September mag Teppichmesser zur Waffe der Wahl für Terroristen gemacht haben, aber die verbreitete Angst vor den eigenen Landsleuten hat in den USA noch gewöhnlichere Gegenstände zu »Instrumenten des Terrors« werden lassen – Nagelscheren, Sicherheits- und Haarnadeln, Kinderbesteck, Korkenzieher, Golfschläger und Brieföffner (Abb. 39).⁹ Diese durch rituelles Handeln zu Mordwaffen avancierten Alltagsgegenstände vermitteln eine Vorstellung von Gewalt, die mit ihrer schlichten Materialität schwer in Einklang zu bringen ist. Sie sind zu Symbolen kollektiver Wahrheit geworden. Sie sind Trauma-Kunst. Es ist, als würden sie die Amerikaner auffordern, zusammen mit dem Rest der Welt zu akzeptieren, dass die USA Kultur im traumatischsten Sinne sind. Sie enthüllen, wo die Gefahr liegt. Im Inneren.

9 | Das Foto *Implements of Terror* von Susan E. Evans erschien ursprünglich unter dem Titel »The Things They Carried« im *New York Times Magazine*. Dem Foto beigefügt war folgende Erklärung der Künstlerin: »Nach der Tragödie sind wir gezwungen, alles zu prüfen, was die Möglichkeit oder Gelegenheit einer Bedrohung schafft. Indem wir prüfen, finden wir beides. Obwohl diese Prüfpraxis letztlich unserer Sicherheit dient, verkörpert sie unsere nationale Angst vor weiteren terroristischen Anschlägen. Während meiner Arbeit auf dem Orlando International Airport fotografierte ich mit einer 4x5"-Kamera Gegenstände, die es nicht durch die Sicherheitskontrolle geschafft haben, wobei die Fluggäste die Wahl hatten, entweder zusammen mit dem betreffenden Gegenstand nicht an Bord zu gehen oder »ihn wegzuworfen«, indem sie ihn den Sicherheitsbeamten übergaben.«

5. Wörter, die uns wie Glasaugen anstarren:

Behinderung in Literaturwissenschaft und Visual Studies

Das ist wahrscheinlich der Grund, warum ein isoliertes Wort, wenn wir es ansehen und lang genug wiederholen, schließlich ein ganz unnatürliches Aussehen bekommt. Der Leser möge dies mit irgendeinem Wort auf dieser Seite versuchen. Er wird bald anfangen, sich erstaunt zu fragen, ob dies denn wirklich das Wort ist, das er sein ganzes Leben lang in dieser bestimmten Bedeutung gebraucht hat. Es steht da und starrt ihn an wie ein Glasauge, das keine Sehkraft besitzt. Ein Körper ist wirklich da, aber seine Seele entwichen.

William James (James 1909: 315)

1.

Die Kinder von heute sind die erste Generation seit langem, die ihre kulturelle Identität nicht aus Büchern bezieht. Statistiken zufolge wird in den USA immer weniger gelesen, während die Besucherzahlen von Kinos, Museen, Konzerten und Sportveranstaltungen gestiegen sind. Vorbei ist es mit jenen seltsamen Momenten in Romanen des 19. Jahrhunderts, wenn die jungen Helden sich nach literarischen Vorbildern kleiden, frisieren, in Pose werfen und gegenseitig umwerben. Heute entlehnen Kinder ihre Rollenbilder viel eher dem Fernsehen, Filmen, Zeitschriften oder Videospielen, und von Universitäten auf der ganzen Welt wird berichtet, dass die in der neuen Bildkultur aufgewachsenen Studenten über beneidenswerte visuelle und bildanalytische Fähigkeiten verfügen, oft allerdings auf Kosten einer früheren Lesekompetenz. Mich überzeugt das nicht wirklich, denn meiner Erfahrung nach entschlüsseln nach wie vor die belesensten Studenten auch visuelle Darstellungen am besten. Aber auch ich glaube, dass wir Zeugen einer bisher nicht dagewesenen »Visualisierung« der Kultur sind, die sich explosionsartig ausdehnt. Eine neue Epoche, das Zeitalter der Bilder ist angebrochen, und wir sind nicht darauf vorbereitet.

Das Buch ist also auf dem Rückzug – und trotzdem haben sich kultur-

wissenschaftliche Disziplinen noch nie so intensiv mit dem Lesen beschäftigt wie in der neuen Bildära. Die akademische Theoriebildung war in den letzten 75 Jahren von einer extremen Konzentration auf die Sprache gekennzeichnet. Angetrieben durch den *linguistic turn*, wandte man sich dem *close reading* zu, jonglierte mit Binäroptionen, die Sprache grundlegend strukturieren, tauschte den Wert der Unmittelbarkeit gegen die Macht der *écriture* und verlegte sich auf das »Lesen« von Gemälden, Architekturen, Konsumartikeln und menschlichen Körpern. Cultural Studies scheinen auf den Wandel der Zeit zu reagieren, aber genau genommen leisten sie eine prototypische Übertragung von Methoden des literarischen Lesens auf nichtliterarische Phänomene. Völlig zu Recht behauptet J. Hillis Miller, das Medium der Cultural Studies seien Wörter (Miller 1992: 17). In der Regel beschreiben sich auch nicht bloß Literaturprofessoren, sondern ebenso Anthropologen und andere Sozialwissenschaftler als Leser von Texten. Für Clifford Geertz zum Beispiel ähnelt ethnografische Forschungsarbeit »dem Versuch, ein Manuskript zu lesen (im Sinne von »eine Lesart entwickeln«), und entsprechend vergleicht er Kulturen auch häufig mit Gedichten, die ihre jeweils eigene, durch Formen des *close reading* zu erreichende Interpretation beinhalten (Geertz 1987: 15).

Von »Lesen« scheint in diesen Zusammenhängen zwar nur metaphorisch die Rede zu sein, aber die Vorliebe für diese Metapher ist insofern begründet, als sie den linguistischen Vorurteilen unserer favorisierten kritischen Methoden entspricht. Die Bindung an die Lese-Metapher scheint theoretischer wie emotionaler Natur zu sein. Von linguistischen Vorannahmen ausgehende Lektüren zielen auf die Rekonstruktion der Sprache, die Verständigung primär herstellt. Wo keine Sprache manifest ist, sind Leser demnach gezwungen, eine zu erfinden; sonst kann die Übersetzung zwischen der »Sprache« des Lesens und der »Sprache« des Gegenstandes nicht stattfinden, der Gegenstand bleibt unlesbar. Vielleicht kündigt aber der Impuls, ein Bild zu lesen, von einem Begehren, es zu kontrollieren. Bilder, die aufgrund ihrer Komplexität nicht gelesen werden können, entziehen sich der Kontrolle und stellen die Autorität des Lesens als privilegierte Praxis in Frage. Ihrem Bedeutungsüberschuss ist sprachlich nicht beizukommen.¹

Ein Bild kann manchmal mehr wert sein als tausend Worte, weil Worte nie adäquat wiedergeben, was ein Bild ausdrückt. Dass die sprachlich nicht abbildbare Bedeutung oft vor allem emotional empfunden wird, dürfte kein Grund sein, sie als »unintellektuell« abzuqualifizieren – wenn man nicht gerade reglementieren will, was als intellektuelle Erfahrung durchgehen kann. Eine solche Erfahrungskontrolle stellt sich aber geradezu als natürliche Reaktion auf Bilder ein, die »zu ihren eigenen Bedingungen« verstanden werden wollen, da das Bild in der Gegenüberstellung mit dem Wort immer entweder exzessiv oder defizitär erscheint. Einerseits fürchten wir die mit Bildern verbundene Bedeutung: Sie verkörpern einen Überschuss,

1 | Ein Vorurteil literarischer Analysen will, dass Texte einen höheren Komplexitätsgrad aufweisen als nichttextliche Objekte oder dass Letztere gar nicht existieren.

der Wörter und ihre Notwendigkeit verunklärt. Bilder locken unsere Kinder mit Genüssen, die Worte nicht bieten können, aber sie bringen ihnen im Gegenzug nichts bei. Also wäre es besser, wenn sie die Nase in Bücher stecken würden. Auf der anderen Seite haben wir die Lehre des *ut pictura poesis*, die besagt, dass Bilder nur durch den Bezug zu einem vorausgehenden, heiligen Text legitimiert sind.² Gemälde sind sprechende Bilder, aber im Vergleich zur Anmut der Dichtung ist ihre Sprache ein unvollkommenes Stottern. Oder Bilder sind stumm, dann verwandeln sich ihre literarischen Leser in Logopäden, die den Bildern helfen, sich klarer auszudrücken. Wenn Bilder *stummes Sprechen* sind, sind Gedichte *blindes Sehen*? Starrt Dichtung auf ihre Leser zurück wie James' *Glasaugen*? Wie sich noch zeigen wird, gibt es gute Gründe, hier Merkmale von Behinderung besonders zu betonen.

Während die Herrschaft der Bilder in aller Munde ist, dominieren an den Universitäten Texte und Lektüren. Nur ein literarischer Zugang scheint gegenüber Bildern angemessen und richtig. Was hieße die Umkehrung – wenn man die Theorien und Methoden der Visual Studies auf Texte anwenden würde? Würden dadurch literarische Werke für die Studenten zugänglicher und interessanter? Würde die *academia* dadurch im 21. Jahrhundert ankommen? Es lohnt sich, über diese Fragen nachzudenken, aber zunächst muss festgehalten werden, dass eine Umkehrung des Status quo nicht ohne weiteres zu vollziehen wäre, was allein schon bemerkenswert ist. Eine solche Irreversibilität zeigt, dass Vorurteile im Spiel sind, und deren Macht wird immer dann fühlbar, wenn wir Grundannahmen, die gegenwärtig die Interpretation von Wörtern und Bildern organisieren, revidieren wollen. Man wird ohne zu zögern Bilder lesen, aber sich umgekehrt auf ein Wort oder eine Wortreihe als Bild einzulassen, verlangt offenbar mehr. Vielleicht sollte man sich konkrete Poesie einmal bildtheoretisch ansehen. Zu dergleichen Versuchen lädt auch die marmorierte Seite im *Tristram Shandy* ein. Aber wie will man Bild-Wissen als allgemeine theoretische Grundlage auf Wörter anwenden? Zunächst müsste man sich wohl über die Materialität von Wörtern verständigen, denn Sichtbarkeit setzt die Anwesenheit eines Körpers voraus.

2.

Erich Auerbachs gleichnamiges Buch über Mimesis verortet den Ursprung des westlichen Realismus in der visuellen Kultur Homers – ohne diesen Terminus zu gebrauchen, aber eine Kultur des Sehens ist ganz offensichtlich gemeint. Von allen Bildern der homerischen Dichtung ist für ihn keines sinn-

2 | Svetlana Alpers fragt, inwiefern die Betrachtung der Malerei als narrative Kunst, wie sie mit der italienischen Renaissance assoziiert wird, auf die holländische visuelle Kultur des 17. Jahrhunderts nicht anzuwenden ist. Ich stütze mich auf ihre Auseinandersetzung mit dem *ut pictura poesis* (siehe hierzu die Einleitung in Alpers 1985).

bildlicher als Odysseus' Narbe. »Klar umschrieben, hell und gleichmäßig belichtet, stehen oder bewegen sich Menschen und Dinge innerhalb eines überschaubaren Raums; und nicht minder klar, restlos ausgedrückt [...] sind die Gefühle und Gedanken.« Homer erzählt »mit vollkommener, nichts im Dunkeln lassender Ausformung aller Dinge und aller sie verbindenden Glieder« (Auerbach 1946: 8). Den Gegensatz solchen Erzählens, das jedes Detail visualisiert, bildet für Auerbach das mangelnde Interesse an alltäglichen Begebenheiten und ihren spezifischen Bildern in der hebräischen Bibel. Die biblischen Figuren haben keine wiedererkennbaren Narben, die sie identifizieren (ebd.: 95). Sie benutzen nicht die rechte oder die linke Hand. Wenn sie reden, weiß man nicht, ob sie sich in einem Innenraum oder im Freien befinden. Auerbach bewundert Homer, betrachtet aber sein Liebäugeln mit einer Bildkultur als dem Wissen und der Deutung abträglich. Von Jean-Paul Sartre stammt die Feststellung, die Vorstellung (*image mentale*) lehre nichts (Sartre 1994: 139). Auerbach, der auch Hegel gründlich las, kam zu dem Schluss, dass in Homers Gedichten »keine Lehre und kein geheimer zweiter Sinn« sei. Man »kann ihn nicht deuten« (Auerbach 1946: 18). Odysseus' Narbe ist vermeintlich ohne weitere Bedeutung, und doch vermag ihr Bild die Identität des Helden zu kennzeichnen. Wie ist das zu erklären?

Beim Lesen eines Wortes verändert sich der sichtbare Raum.³ Wir blicken durch das Maschenwerk des Textes, hinter die Bedeutungsträger, auf die Bedeutung selbst. Lesen lernen heißt allerdings auch, einen neuen Gebrauch des Körpers einzuüben. Es heißt, unser Körperbild umzugestalten. Wenn Wörter Materialität gewinnen und als sichtbare Dinge in der Welt erscheinen, hält das Lesen inne, doch dafür erlangen sie ein zusätzliches Vermögen.⁴ Sie kommen zum Stillstand, bemächtigen sich der Bedeutung, stören die gewohnte Transparenz der Seite und kehren die Materialität der Sprache hervor. Sie werden selbst zu Körpern – die Narbe des Odysseus und das Glasauge von James sind hier beispielhaft – und können auf andere Körper einwirken. Das Wort wird zum Bild, das heißt ein Objekt, das im Zeichen des Begehrens sichtbar wird. Das Bild evoziert eine Bühne, wo dieses als jenes erscheint. Es repräsentiert ein Verhalten, bei dem wir uns einem Körper zuwenden, ihn kennen lernen und in einem intimeren Sinn wirklich werden lassen.⁵

3 | Für Merlau-Ponty verändert das Gelesene den sichtbaren Raum (Merlau-Ponty 1966: 174). Sein Beharren auf der körperlichen Erfahrung von Bildern und Lektüren steht hinter vielen meiner Überlegungen.

4 | Georges Poulet beschreibt die Vorstellung, dass das Lesen nur voranschreitet, solange die Wörter keine materielle Wirklichkeit haben, folgendermaßen: »Dieses Objekt, ganz Objekt, dieses Ding aus Papier, so wie es Dinge aus Metall oder Porzellan gibt, dieses Objekt ist nicht mehr, zumindest scheint es so, als existierte es nicht mehr, solange ich das Buch lese. Denn das Buch hat keine materielle Realität mehr.« (Poulet: 57)

5 | Daher die Vorstellung, dass Bilder immer doppelt sind, eine Laminierung

Odysseus' Narbe ist ein Beispiel für Wörter, die in dieser Weise Körper werden und Macht über andere Körper erlangen. Es ist kein Zufall, dass Homer die Narbe als Sinnbild für Odysseus und Auerbach sie als Sinnbild für Homers Erzählstil wählt. Die Narbe ist genau deshalb beispielhaft, weil es eine Narbe ist. Für Leser – Leser der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Leser aller Generationen – verkörpert sie Odysseus, weil sich zwar die Sitten ändern, die Technik sich weiter entwickeln und die Sprachen sich unterscheiden mögen, aber Menschen immer eine Haut haben und ihre tieferen Verletzungen immer Narben bilden werden. Narben vermögen Differenz zu repräsentieren, weil die für eine Individuation nötigen Details ihre mimetische Kraft aus der Verbindung mit Wunden, Schnitten, Gebrechen und Deformationen des Körpers beziehen. Ein Detail ist immer ein Ausschnitt, und in vielen Details ist diese ursprüngliche Assoziation mit dem Zerschneiden, Zerkratzen oder Zerstören einer organischen oder nichtorganischen Oberfläche erhalten. In Naomi Schors Geschichte des Details finden sich viele Belege für diese These. *Reading in details* versucht mit jedem Schritt zu erklären, was am Detail unlesbar ist, i.e. was es abbildet. Es bildet eine Art Überschuss ab, den Schor das Weibliche nennt, den man aber auch Behinderung nennen könnte – Behinderung, wie sie zum Beispiel Reynolds Abneigung gegen das »Entstellte« malt; oder Hegels Verneinung der »kleinen Narben« und »Warzen«; oder Flauberts merkwürdiger Umgang mit Homais' »pockennarbigem« Gesicht; oder auch Baudrillards Ablehnung des Konsumerismus, den er als einen »Krebs des Objekts« bezeichnet (Schor 1989: 16, 26, 56, 63). Das Detail fungiert in der Geschichte der Ästhetik nicht nur als Negativität oder als Zeichen von Dekadenz, es dient auch als diagnostisches Instrument, das bei der Unterscheidung zwischen nichtbehinderten und behinderten Körpern hilft (ebd.: 43-44). Gesunde Körper haben in der Kunst keine Details. Sie sind nicht markiert. Details erscheinen in der Ästhetik als Pathologie, weil sie die Abhängigkeit der Bilder von der Differenz des behinderten Körpers aufdecken. Seit Odysseus' Narbe besteht eine enge Verbindung zwischen Wunden und Bildern.

Alle Bilder zeigen uns Körper, aber am meisten fesseln oft Bilder des menschlichen Körpers, und unter diesen regen wieder diejenigen die Einbildungskraft am stärksten an, die Wunden oder Zeichen einer körperlichen oder geistigen Differenz abbilden.⁶ Bevor ein Wort oder mehrere Wörter aus der Tiefe des Textes aufsteigen und den Leser aus Glasaugen »anstarren« können, müssen sie den Status eines Details erlangen, und wo Details sind, ist menschliche Differenz nicht weit. Wörter werden nicht durch bloße einprägsame For-

von zwei Sichten, von Sein und Bedeutung. Sartres Kürzel dafür lautet: »Die Vorstellung ist ein Bewußtsein« (Sartre 1994: 17).

6 | In Kapitel 4 erläutere ich die Beziehung zwischen verwundeten Körpern und Bildern unter Hinzuziehung anthropologischer Belege und Theorie. Festzuhalten ist, dass die »Wunde« nicht repräsentativ sein muss – das heißt zu Form und Inhalt des ursprünglichen Bildes gehörig –, sondern später zum Beispiel durch Vandalismus hinzugekommen sein kann. Vgl. dazu auch Kapitel 3.

mulierungen oder durch syntaktische Mittel, wie Metaphern oder Vergleiche, wirkungsvoll arrangiert. Es ist vielmehr, als ob ein Körper zur Oberfläche der Seite steigen und sich in das emotionale Bewusstsein des Lesers fortsetzen würde. Man könnte sagen, ein Wort ist wie ein Grabstein, der sich über einem gefallenem Krieger erhebt, ein Zeichen, das später Vorübergehende zum Innehalten und Nachdenken mahnt.⁷ Im Gegensatz zu aus ihren Gräbern steigenden Zombies haben diese an die Seitenoberfläche steigenden Körper aber nichts Makabres an sich. Sie sind nicht erschreckend, sondern faszinieren und absorbieren uns. Sie zwingen uns wie den ungläubigen Thomas, das Wunder im Detail zu entdecken, den Finger auf die Wunde zu legen.

Absorption durch Details kennzeichnet generell jene Lektüren, die den ungewöhnlichen Verlauf vom Wort zum Bild genommen haben; der Text verlangt dann eine visuelle Annäherung. Der wichtigste Theoretiker der Absorption in der Malerei ist Michael Fried, der sich schon früh mit dem Objektcharakter moderner abstrakter Kunst befasste und in seinen jüngeren Arbeiten Theatralität und Versunkenheit bzw. Absorption in der französischen Malerei des Realismus einander gegenüberstellt. Versunkenheit bezieht sich für ihn in der Regel entweder auf bestimmte thematische Elemente, durch die ein Gemälde darüber hinwegtäuscht, dass es für Betrachter geschaffen wurde (das heißt, es verweigert Theatralität), oder auf das buchstäbliche »Hineinversenken« der Malerei in die Leinwand im Moment ihrer Entstehung. Als Beispiel für Ersteres dient Fried in *Courbet's Realism* Jean-François Millet's *Mann mit der Hacke*, wo die Erschöpfung der Figur – als Versunkenheit in einer Aufgabe – bis zum Ausschluss ihres Gesehenwerdens reicht; als Beispiel für Letzteres dient ihm *Der Mann mit dem Leder Gürtel*, wo Gustave Courbet die rechte Hand der Figur in eine Position dreht, die seine eigene Hand beim Bemalen der Leinwand spiegelt (Fried 1990: 75, 80). Fried's Ausflug in die amerikanische Literatur und Malerei des 19. Jahrhunderts in *Realism, Writing, Disfiguration* erweist sich als kleine, aber bedeutende Variation zur Theorie der Absorption, da hier letztlich versucht wird, die Kluft zwischen Malerei und Literatur zu überbrücken. Auf den ersten Blick thematisiert Fried die Materialität des Schreibens bei Thomas Eakins und Stephen Crane, doch geht seine Analyse einen Schritt weiter, indem sie das materiell gewordene Schreiben als visuellen Effekt oder Bild begreift und anschaulich demonstriert, wie Ansätze der Visual Studies auf literarische Werke angewandt werden können. Kurz, wenn Fried sich – in nicht beliebiger Reihenfolge – vom Maler Eakins dem Schriftsteller Crane zuwendet, betrachtet er Cranes Texte wie Gemälde.

Bemerkenswert an Fried's Verfahren ist, wenn es auch kaum explizit wird, dass in seiner Perspektive körperliche Entstellungen sowohl die Materialität des Schreibens als auch dessen Absorptionskräfte steuern. Fried entwickelt diese Vorstellung an Eakins' *Die Gross-Klinik*, wo er das Schreiben im sezierenden Schnitt des Chirurgen repräsentiert sieht (Fried 1987:

7 | Zu dieser Überlegung und ihrer sprachlichen Darstellung haben mich Anne Carsons Erläuterungen zum Epigraph angeregt (Carson 1999: 73).

20). Im Roman *Die rote Tapferkeitsmedaille* und anderen Texten legt Fried die Materialität des Schreibens in Cranes obsessiv umkreistem Bild der Leiche frei, deren nach oben gewandtes Gesicht wie ein weißes Blatt Papier darum bettelt, beschrieben zu werden (Fried 1987: 99-101, 121). In beiden Fällen ist das Moment der Versunkenheit mit der Anwesenheit eines behinderten Körpers verbunden, sei es, dass er verwundet ist wie bei Eakins oder tot wie bei Crane. Betrachter der *Gross-Klinik* können sich dem schmerzhaften Anblick nicht entziehen (Abb. 40). Sie vermessen die Tiefe des Fleisches, das sich vor ihren Blicken öffnet, sind von der Wunde gebannt, absorbiert.⁸ Crane-Leser fixieren die Worte auf ähnliche Weise so stark, dass der Blick in ihrer Materialität versinkt, aber wie Fried betont, kommt es zu solcher Absorption fast ausschließlich bei Passagen, die einen verwundeten Körper beschreiben, da Crane in ihm den Schreibakt selbst darstellt.⁹ In diesen Momenten steigt Cranes Fixierung auf das Schreiben als Bild an die Oberfläche der Seite – ein verzerrtes, nach oben gewandtes Gesicht mit blicklos-blickenden Augen –, wo es auf das Auge des Lesers trifft und es absorbiert.¹⁰ Cranes Leser sollen sehen, was er im Akt des Schreibens sieht – Wortkörper auf gedruckten Sei-

8 | Frieds Beschreibung der Absorptionskraft der Wunde verdient es, ausführlich zitiert zu werden: »Niemand, der jemals vor *Der Gross-Klinik* stand, muss daran erinnert werden, wie widersprüchlich und verstörend man darauf reagiert. [...] Zunächst einmal ziehen die ausgeprägte Detailschärfe und der an ein Trompe-l'œil erinnernde Illusionismus, mit dem sowohl die Operation als auch die Hand mit dem Skalpell dargestellt sind, unweigerlich die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Aber die Operation selbst – nicht nur der blutige Schnitt, sondern auch das Spreizen der Wundhaken an den Seiten der Wunde und das Untersuchen der Wunde mit dem langen, dünnen, stiftähnlichen Instrument – ist im höchsten Maße unangenehm, sogar schmerzhaft anzusehen, wenngleich unseren Gefühlen vielleicht noch schlimmere (weil unerwartetere) Gewalt angetan wird mit dem Bild von Gross' rechter Hand mit dem Skalpell, dem dunklen Blut, das feucht auf seinen Fingern und der Skalpellspitze glänzt, noch stärker hervorgehoben durch seinen würdevollen schwarzen Anzug und die Weste. Und trotz dieser Schmerzhaftigkeit und Gewalt können wir unseren Blick nicht von dieser Szene losreißen – vielmehr wandert er fast zwanghaft von der Untersuchung der Wunde zu Gross' Hand mit dem Skalpell und wieder zurück –, bis wir schließlich erkennen, dass uns irgendetwas an alledem ein ausgesprochenes Vergnügen zu bereiten scheint, das heißt, das Sehen wird hier zur Quelle von Schmerz und Lust, Gewalt und Lüsterheit und Abscheu und Faszination.« (Fried 1987: 61-62)

9 | Auch wo der Akt des Schreibens nicht durch einen behinderten Körper dargestellt wird, stellt Fried die Verbindung her. So ordnet er beispielsweise Cranes »Quasi-Worte« dem Glasaugen-Effekt der ihrer linguistischen Funktion entledigten Wörter bei James zu: »James' Metaphern für das denaturalisierte oder ›materialisierte‹ Wort (ein Glasauge, ein leichenartiger Körper) erinnern unweigerlich an Cranes Figuren für die beschriebene Seite.« (Fried 1987: 131).

10 | Wie Fried formuliert, tritt »in den Passagen, die Gesichter und Reaktionen auf sie beschreiben, [...] die unbewusste Fixierung Cranes auf den Akt des Schreibens

ten –, und er steigert diese visuelle Faszination, indem er behinderte Körper einsetzt.¹¹ Die eigentümliche materielle Detailschärfe seines Textes ist unlösbar mit körperlichen Entstellungen verbunden und zwingt uns anzunehmen, dass Sichtbarkeit und behinderter Körper eng korrelieren. Frieds besonderes Augenmerk auf buchstäbliche wie metaphorische Akte des Sehens rückt den Beitrag, den Behinderung zum Bild leistet, in den Vordergrund. Seine hartnäckige Vertiefung in das Bild des verwundeten Körpers scheint nur so lange einseitig, bis klar wird, dass hier etwas für Bilder Essentielles entdeckt wurde, das ein derartiges Insistieren notwendig macht.

Frieds Verfahren bietet nicht nur ein Modell dafür, wie Wörter verbildlicht werden; es zeigt auch, was ein visueller Theorieansatz für Wörter als bildhafte Verkörperungen leisten kann. Wenn sich daraus die theoretische Forderung nach einer modifizierten Absorption ergibt, die dem Vermögen von Behinderungen und Beschädigungen, die Aufmerksamkeit des Betrachters zu erregen, gerecht wird, schränkt das die Reichweite von Frieds Absorptionstheorie nicht etwa ein – im Gegenteil, da sie Eigenschaften von Texten und Bildern behandelt, die diese für den Betrachter sichtbarer und zwingender machen, wird sie sogar tragfähiger. Sie hat vor allem formale und politische Implikationen, denn sie legt nahe, dass Erfordernisse der ästhetischen Form und Erscheinung dafür verantwortlich sind, wenn bestimmte Bevölkerungsgruppen mitsamt ihren körperlichen und geistigen Merkmale gegenüber anderen Gruppen mit ihren Merkmalen als different repräsentiert werden. Details in der Kunst verlangen offenbar Differenz zwischen Menschen, was nicht heißt, dass die Bilder der Differenz alle gleich wertvoll sind. Es ist Aufgabe der kritischen Betrachter, ihre ästhetische und politische Wirkung zu taxieren, so wie es das Recht aller Menschen ist, sich vor ungerechten Bildern der Differenz zu schützen.

Das Bild theoretisieren heißt also, sich an einer Form von Diskriminierung zu beteiligen – da vorausgesetzt wird, dass die Aufmerksamkeit des Betrachters von im Zweifelsfall ungerechten Bildern der Differenz abhängt, und dass die visuelle Kultur solche Differenzen braucht. »Die Photographie

nahezu dauernd und absichtlich an die *Oberfläche*« (Fried 1987: 121; Hervorhebung von Fried).

11 | Fried verweist noch auf eine weitere, häufige Form der Materialisierung bei Crane, die darin besteht, dass er seine Initialen S.C. aus einem »narzisstischen Interesse« in seine Texte einzubauen sucht (Fried 1987: 125-126, 136, 147-153). Siehe hierzu Hillis Millers Analyse der Materialität von Eigennamen: »Die Wiederholung von Wörtern und Teilen von Wörtern beraubt Sprache der Bedeutung und lässt sie praktisch zu unverständlichen Tönen werden, so wie der Dichter Tennyson als Kind unablässig seinen Namen wiederholte, ›Alfred, Alfred, Alfred‹, bis er nichts mehr bedeutete und der Junge in einer Art ozeanischer Trance versank. Versuchen Sie es einmal mit Ihrem Namen, wie ich es hier mit meinem tue: ›Hillis, Hillis, Hillis, Hillis‹.« (Miller 2001: 195) Ohne die verfremdende Wirkung der Wiederholung in Abrede stellen zu wollen, halte ich es für ebenso wichtig, sich die narzisstische, körperverozierende Funktion von Eigennamen und Initialen zu vergegenwärtigen.

ist vergleichbar einer Wissenschaft von den anziehenden oder abstoßenden Körpern«, stellt Roland Barthes in *Die helle Kammer* fest (Barthes 1986: 25-26). Damit ist nicht nur eine Wissenschaft der Fotografie beschrieben, sondern eine Wissenschaft des Bildes, denn jedes Bild fordert den Betrachter auf, einen Körper zu sehen und zu diskriminieren. Er gefällt mir. Er gefällt mir nicht. Barthes mag zwar der unverhohlenste Theoretiker des persönlichen Urteils sein, aber sein Urteil über Bilder wird weniger von schlichter Diskriminierung geleitet als von dem, was er »einen leidenschaftlichen Widerstand gegen jegliches reduzierende System« (ebd.: 16) nennt: Eben deshalb haben seine Ansichten ästhetischen und politischen Wert. Beim Betrachten fotografischer Bilder leitet ihn eine Art körperliches Bewusstsein seiner Empfindungen, was ihn auf reduzierende Beobachtungen verzichten und erkennen lässt, dass die Bilder »stillen Jubel in mir auslösen, so als rührten sie an eine verschwiegene Mitte – einen erotischen Punkt oder eine alte Wunde –, die in mir begraben war« (ebd.: 25). Die Leser werden dadurch aufgefordert nachzuvollziehen, wie subjektive Empfindungen und Wahrnehmungen menschlicher Differenz »die Grundzüge« offen legen, das Universale, ohne welches die Fotografie nicht existierte (ebd.: 17).

Barthes' Blick auf Photographien ist emotional, aber wie jeder guter Theoretiker gewinnt er gerade aus Empfindungen seinen theoretischen Zugang; und die aus dieser Vorgehensweise resultierende Bildtheorie ist deshalb auf literarische Texte ebenso nutzbringend anzuwenden wie auf Fotografien, weil sie die Etablierung von Differenzen zwischen Körpern fokussiert. Die Theorie hinter der *Hellen Kammer* zielt keineswegs auf »das Korpus« der Fotografie; Barthes interessiert sich explizit für »nur einige Körper« und dafür, was sein eigener Körper von ihnen weiß (ebd.: 16). Er will sich, so erklärt er, in die Fotografie nicht wie in ein Problem oder ein Thema versenken, sondern wie in eine »Wunde« (ebd.: 30), ihren wunden Punkt, der »wie ein Pfeil aus [ihrem] Zusammenhang hervor[schießt], um mich zu durchbohren« (ebd.: 35). Barthes gebraucht das lateinische Wort *punctum*, »um diese Verletzung, diesen Stich, dieses Mal zu bezeichnen«, wie sie »ein spitzes Instrument hinterläßt« (ebd.: 35-36). Es bedeutet »Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt«, und manche Fotografien sind »geradezu übersät« mit diesen wunden Punkten; genau genommen sind diese Male, diese Wunden ebenso viele Punkte (ebd.: 36). Das *punctum* ist demnach der zufällige Schnitt, die Behinderung, die das fotografische als individuelles Bild definiert. Dabei muss man sich klar machen, dass das »Bild« nicht dem gesamten sichtbaren Feld des Fotos entspricht. Das Bild befindet sich in den durchbohrenden Details. Barthes gebraucht die Begriffe »punctum« und »Detail« austauschbar, insofern beide auf ein größeres sichtbares Feld einschlagen, es zerschneiden oder zerkratzen, um das Bild der Differenz zum Vorschein zu bringen. Selbst wenn das Bild nichts lehrt, schlägt es doch Wunden. Barthes liefert sich diesen Wunden aus, öffnet sich Schnitten, Schlägen, Verletzungen, die den Körper und das Bewusstsein – manchmal für immer – mit Differenz aufladen.

Es würde meine Argumentation zugegebenermaßen erleichtern, wenn

sich Barthes' Vorstellung des *punctum* bruchlos auf Bilder des behinderten Körpers oder Geistes übertragen ließe. Er definiert diese Vorstellung allerdings nicht ausschließlich durch traumatische Bilder, auch wenn er darauf insistiert, dass das Einzigartige an einer Fotografie ihre Wunde sei. Neben dem »Fuß der Leiche ohne Schuh« (ebd.: 31), den »großen Augen von zwei Buben« (ebd.: 33), den »schlechten Zähne[n] des kleinen Jungen« (ebd.: 53), einem »Monokel« (ebd.: 53), einem »Zigeunergerger [...], blind« (ebd.: 55) und dem »Verband am Finger des Mädchens« (ebd.: 60) figurieren auch ein Paar »Spangenschuhe« (ebd.: 53), »verschränkt[e] Arme« (ebd.: 60) und Bob Wilsons »Haltung« (ebd.: 60). Nichtsdestoweniger ziehen Barthes offenkundig ungewöhnliche Körper und Köpfe an. Jedes Bild zeigt ihm ein individuierendes Merkmal, einen individuierenden Schnitt. Sein Begriff der Differenz ist vielleicht zu metaphorisch und persönlich, um die nahe liegende Verbindung zu Behinderung herzustellen, aber schon diese deutliche Präferenz lässt uns die Arbitrarität von Behinderung wahrnehmen. Auch wenn Barthes die Wunde nicht als konkretes Etwas darstellen kann, stellen die von ihm sichtbar gemachten Details doch jede leichtfertige Assoziation mit Defekten und Deformationen und anderen Behinderungs-Stereotypen in Frage und offenbart sein Insistieren auf dem *punctum* als Wunde, dass im Bündnis zwischen Bildern und Behinderung ein politisches Element wirksam ist. Behinderung beruht auf der körperlichen und geistigen Beeinträchtigung von Körpern, aber sie hängt auch entscheidend von gesellschaftlichen Konventionen ab. Was im einen Kontext ein Vermögen darstellt, gilt in einem anderen als Unvermögen. Barthes' präzise Untersuchung der visuellen Kultur führt vor, in welcher Weise die Wahrnehmung einer ungewöhnlichen Person das arbiträre Bild der Differenz verfestigt und sie vereindeutigt. Mit Barthes suchen wir im sichtbaren Feld jedes fotografischen Bildes nach dem schmerzenden Punkt. Eben noch war er nicht da, dann schießt er wie ein Pfeil hervor. Das Bild dringt ins Auge des Betrachters, aber auch der ganze sichtbare Bereich wurde durchdrungen: Ein blutiger Fleck erscheint, wo zuvor keiner war, ein Makel, ein Loch, eine Verletzung, ein singuläres Detail, welches das sichtbare Feld klar in markierte und unmarkierte Körper differenziert. Spezifische Kontexte und Situationen entscheiden somit über die Sichtbarkeit von Behinderung und infolgedessen auch darüber, ob sie als Bild der Differenz dienen kann. Das soll nicht heißen, dass Behinderung an sich unsichtbar ist, auch wenn es natürlich unsichtbare Behinderungen gibt. Richtiger kann man sagen, dass jede Behinderung technisch unsichtbar ist, bis sie unter dem Druck sozialer Konventionen sichtbar wird, was wiederum bedeutet, dass Behinderung häufig durch Gewaltakte und Vorurteile zur Erscheinung gebracht wird.

3.

Juan Díaz' Texte erweitern nicht nur das Verständnis davon, wie Behinderung sichtbar wird, sie geben mir auch Gelegenheit, einige der bisher untersuchten visuellen Theorien auf ein literarisches Werk anzuwenden.

Die untereinander zusammenhängenden Erzählungen des Bandes *Drown* (deutsch *Abtauchen*) enthalten zahlreiche visuelle Elemente, die das Leben in der Dominikanischen Republik und in New Jersey beleuchten und ein starkes Gefühl für die bildliche Materialität der Wörter offenbaren. Unter vielen hier anzutreffenden »wunden Punkten« ist wohl der sensibelste das Gesicht des Jungen Ysrael, der als Figur immer wieder auftaucht und von anderen Jungen verfolgt wird. Sie wollen sein Gesicht sehen, da ihm, der mit Spitznamen Ohnegesicht (*Noface*) heißt, »als Baby ein Schwein das Gesicht weggefressen, es wie 'ne Apfelsine abgeschält hatte« (Díaz 1997: 13). Ysrael flieht buchstäblich von Erzählung zu Erzählung, und jedes Mal, wenn er erwischt oder fast erwischt wird, erreicht die Spannung einen Höhepunkt, da Díaz das Bild des Ohnegesicht auch dem Leser fast durchgängig vorenthält. (Gewöhnlich bedeckt Ysrael seine Entstellung mit einer handgenähten blauen Baumwollmaske, in der zahllose Flöhe hausen.) Das Bild des von einem Schwein abgeschälten Gesichts stellt ein verletzendes Detail dar, das den Leser – und Ysraels Verfolger – dazu bringt, es sich bildhaft vorzustellen. So an dem Morgen, bevor die Brüder Yunior und Rafa Ysrael erwischen: »Als am nächsten Morgen die Hähne krächten [...] ging [Rafa] ins Räucherhaus und kam mit seinem Messer und zwei Apfelsinen wieder raus. Die schälte er und gab mir meine.« (Ebd.: 15) Das Detail der geschälten Apfelsine, das Díaz hier einfließen lässt, trifft den Leser nicht nur ins Mark, weil es Ysraels Entstellung visualisiert, sondern weil es die Rohheit und Grausamkeit Rafas und der anderen Jungen abbildet, die das Gesicht des behinderten Jungen aus Schaulust und Sensationsgier ein zweites Mal abschälen würden.

Wenn Díaz Ysraels Gesicht schließlich enthüllt, erfahren Leser und Figuren die Verbindung zwischen Behinderung und schneidenden Details. Die Zurschaustellung von Gewalt neigt immer zum Detail: Wenn Gewalt ihre Zeichen hinterlässt, muss die Darstellung ihre schärfsten visuellen Register ziehen. Rafa überwältigt Ysrael, indem er eine Colaflasche auf seinem Kopf zerschlägt, ihn gegen einen Zaunpfosten stößt und zu Boden wirft. Anschließend drehen die beiden Brüder ihr Opfer auf den Rücken und reißen ihm die schützende Gesichtsmaske ab:

»Sein linkes Ohr war ein kleiner Klumpen, und durch ein Loch in seiner Wange sah man seine Zunge als dicke geäderte Scheibe. Lippen hatte er keine. Sein Kopf war nach hinten gekippt, man sah nur noch das Weiße in seinen Augen, und die Nervenstränge am Hals lagen frei. Als das Schwein ins Haus gelaufen kam, war er noch ein Kind gewesen. Die Verletzungen sahen zwar alt aus, trotzdem machte ich einen Satz zurück und sagte: »Komm, Rafa, wir hauen ab!« Rafa hockte da und drehte mit zwei Fingern Ysraels Kopf von einer Seite auf die andere.« (Ebd.: 25)

Wie die traditionelle Institution der Freakshow wird in dieser Szene menschliche Differenz verdinglicht und zur Befriedigung von Neugier wie zur Unterhaltung ausgestellt. Ysrael wird zum Ausstellungsstück gemacht: Seine Augen sind »weiß«, er erwidert den Blick der Brüder nicht, was ihnen

ihrerseits gestattet, ihn beliebig mit Blicken zu durchbohren. Wie in Eakins' *Gross-Klinik* absorbiert auch hier die Wunde den Blick des Betrachters, der die Augen trotz des sichtbaren Schmerzes und der Gewalt kaum abwenden kann. Die Brüder sind gleichzeitig abgestoßen und fasziniert. Rafa durchbohrt das Gesicht mit Blicken, berührt es aber nur ganz vorsichtig mit zwei Fingern, als könnte er sich anstecken. Yunior will weglaufen. Diese Reaktionen, nicht Ysraels eigene körperliche Merkmale machen aus ihm einen Freak. Die von den anderen Jungen empfundene morbide Faszination bestätigt seine Differenz. Sie suchen jemanden, der anders ist als sie, und sie haben Erfolg. Unter ihrem Blick durchläuft Ysrael die Metamorphose von einem Menschen in ein Geschöpf, das Ohnegesicht genannt wird.

Die Figur des Ysrael in *Abtauchen* bestätigt einerseits, dass Bilder der Behinderung ein besonderes Vermögen haben, den Betrachter zu treffen und zu absorbieren; andererseits wird verdeutlicht, dass ganz gewöhnliche Leute unter Umständen sehr weit gehen, um Bilder der Differenz festzunageln. Die Erzählung »Ohnegesicht« aber führt insbesondere vor, wie Bilder der Differenz an die Oberfläche der Seiten steigen und wie Behinderung je nach sozialer Situation zwischen Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit oszilliert. Díaz verbildlicht Ysraels Differenz unter anderem durch Großbuchstaben, die sonst nirgends verwendet werden, und dazu entwirft er eine kleine Fallstudie, die zeigt, wie arbiträre gesellschaftliche Konventionen das Erscheinen von Behinderung in den Augen der Öffentlichkeit markieren:

»Am Morgen zieht er seine Maske über und bohrt sich die Faust in die Handfläche. [...] Er besitzt die Fähigkeit, sich UNSICHTBAR zu machen, und niemand kann ihn berühren. Sogar sein Tío, der die Staudämme bewacht, schlendert vorbei und sagt nichts. Aber Hunde können ihn riechen, und ein paar beschnuppern seine Füße. Er stößt sie weg, weil sie seinen Feinden verraten könnten, wo er sich aufhält. So viele wollen, daß er fällt. So viele wollen sein Verderben. Ein viejo kann seinen Karren nicht allein schieben. Eine Katze muß über die Straße gebracht werden.

›He, Ohnegesicht!«, brüllt ein Autofahrer. ›Was zum Teufel machst du da? Du frißt doch wohl nicht auf einmal Katzen, hä?«

›Als nächstes frißt er noch kleine Kinder«, mischt sich ein anderer ein.

›Laß die Katze in Ruhe, die gehört dir nicht.«

Er rennt. [...]

Der Hinterhalt kommt, als er gerade ausrechnet, ob er sich noch einen Maiskuchen leisten kann. Vier Jungen springen ihn an, daß ihm die Münzen wie Grashüpfer aus den Händen springen. Der dicke Junge mit der durchgehenden Augenbraue sitzt auf seinem Brustkorb, daß ihm die Atemluft entweicht. Die anderen stehen über ihnen, und er hat Angst.

›Wir machen jetzt ein Mädchen aus dir«, sagt der Dicke, und er spürt, wie die Worte das Fleisch des fetten Jungen zum Beben bringen. Er will atmen, doch seine Lunge ist so eng wie Hosentaschen.

›Warst du schon mal ein Mädchen?«

›War er garantiert noch nicht. Is kein großer Spaß.«

Er sagt KRAFT, und schon fliegt der dicke Junge von ihm runter, und er rast durch die Straße, die anderen hinter ihm her. [...]

Er läuft los, runter in Richtung Stadt, ohne zu rutschen oder zu stolpern. Keiner ist schneller.« (Ebd.: 141-148)

Seine dünne Stoffmaske macht Ysrael ähnlich wie die Tarnkappen in Märchen und Comics UNSICHTBAR. Auf paradoxe Weise verdeckt und offenbart sie dabei zugleich seine Behinderung. Winzigste Gesten machen ihn für andere auffällig – wenn er zum Beispiel den Fehler macht, sich von einem Hund beschnüffeln zu lassen, oder wenn er eine Katze aufliest –, so als dienten sie als indexikalische Zeichen seiner Bewegungen im Blickfeld. Wie »UNSICHTBAR« und »KRAFT«, Díaz' typografische Bilder für den behinderten Jungen, so ist Ysrael eine Nichtanwesenheit, die allen jederzeit ins Auge springt, sobald die entsprechenden Elemente sich gegen ihn verschworen haben. Dann dauert es nur einen Moment, bis die Gewalt um ihn herum ausbricht, ein wilder Aufschrei die Stille durchschneidet und der Mob die Jagd aufnimmt. Die KRAFT seiner Beine folgt direkt aus dem Hass, der ihn verfolgt. Auch andere können Hassobjekte sein – ein dicker Junge, ein *viejo*, eine Katze, ein Hund. Auch ihre Formen der Differenz laufen Gefahr, plötzlich sichtbar zu werden; aber es scheint fast, als würden auch sie sich verschwören und Ysraels Differenz noch deutlicher hervortreten lassen, um sich dadurch selbst zu retten.

Alles, was Menschen tun oder was mit ihnen getan wird, geschieht über ihren körperlichen Zustand. Auch die Diskriminierung von Behinderung durch gesellschaftliche Konventionen funktioniert so: Sie bewirken Veränderungen des körperlichen Zustands, indem sie die Weise, in der Körper andere Körper wahrnehmen, verändern. Differenzen zwischen Körpern werden zu Bildern – können also etwas repräsentieren –, wenn sie als Behinderung konstruiert werden. Das rückt zwei wichtige Beobachtungen über die Erscheinung von Behinderung in den Blick: Erstens, gesellschaftliche Konventionen legen fest, dass Behinderung negativ wahrgenommen wird; zweitens, die häufig getroffene Unterscheidung zwischen sichtbaren und unsichtbaren Behinderungen ist ebenso ein Produkt gesellschaftlicher Konvention wie die Wahrnehmung eines beliebigen Merkmals einer Person als Behinderung. Wenn Behinderung als Negativbild sichtbar gemacht wird, beginnt der Körper erst richtig zu leiden, denn körperliche Beeinträchtigungen und Verletzungen mögen zwar sehr schmerzhaft sein, aber soziale Verletzungen sind für Menschen noch wesentlich schmerzhafter. Das ist eine der Botschaften der Erzählung »Ohnegesicht«.

4.

Im Krieg zwischen Wort und Bild fällt dem Bild die Rolle des behinderten Soldaten zu. Es verliert jeden einzelnen Kampf. Es ist das Glasauge oder der entseelte Körper bei James; das, was nichts lehrt, bei Sartre; bei Auerbach

der stumme Vetter des Wortes, weil aus ihm keine zweite geheime Bedeutung spricht; und aus akademischer Sicht oft das, was an der Gegenwart am meisten zu kritisieren und zu fürchten ist. Das Bild ist armselig, weil immer nur es selbst – exzessiv oder defizitär. Ich verfolge in diesem Buch zwei Zielsetzungen: Zum einen will ich die Hierarchie zwischen bildanalytischen und literarischen Untersuchungen umkehren, indem ich Perspektiven der Disability Studies in den Mittelpunkt stelle, zum anderen versuche ich eine neue Sicht auf das Bild zu entwickeln – nicht um seinen behinderten Status zu verleugnen, sondern um den imaginativen Wert von Behinderung freizulegen. Es ist nicht klar, ob die Geringschätzung des Bildes aus seiner Verbindung mit Behinderung rührt oder ob seine Geringschätzung sich so manifestiert, dass es im abwertenden Sinn »behindert« gefunden wird. Vielleicht ist die Frage auch unwichtig, da der Wert von Bildern nie erkannt werden kann, solange man ihren Zusammenhang mit Behinderung negativ beschreibt. Wenn in diesem Zusammenhang der eigentümliche Wert von Bildern liegt, wird es für literarische Untersuchungen Zeit umzudenken, das heißt Bilder nicht mehr als arme Verwandte zu behandeln, sondern sich mit ihren vielfältigen Bedeutungen anzufreunden. Wenn wir uns dann zu guter Letzt wieder dem Lesen zuwenden, entdecken wir womöglich, dass auf diesem Umweg auch Wörter bedeutungsvoller und vielfältiger geworden sind.

6. Fazit. Behinderung im Spiegel der Kunst

1.

Kunst ist der Spiegel der Natur, hört man oft – aber wie spiegelt sie Behinderung? Wir haben gesehen, dass die Repräsentation von Behinderung in der modernen Kunst traditionelle ästhetische Schönheitsideale und Vorstellungen des natürlichen und gesunden Körpers voneinander trennt und damit unerwartete Wirkungen hervor treibt. Vermutlich entsprang die legendäre »Vollkommenheit« der Kunst in der Spiegelung makelloser Naturschönheit. Die griechische und römische Kunst zeigt fast ausschließlich schöne Körper, und dieser Fokus bleibt bis in die Moderne erhalten. Winckelmann leitet am Anfang der Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert die Schönheit der griechischen Statuen unmittelbar aus der schönen Natur des griechischen Körpers ab, wobei die schöne Natur und der gesunde Körper fast noch Synonyme bildeten (Winckelmann 1969: passim). Ähnlich verstand Baumgarten Schönheit als geistige Harmonie, die bei der Betrachtung von Körpern empfunden werde: Die Erfahrung ästhetischer Objekte organisierte die innere Beschaffenheit des Geistes.¹ In der Ästhetik geht es zumindest implizit um die Vervollkommnung, die Perfektion des Menschen. Heute vertreten Verfechter der Mimesis-Theorie zum Teil die Ansicht, dass der psychische Einfluss von Bildern daher rührt, dass sie die Illusion der Vollkommenheit noch in ihrer Enttäuschung aufrecht erhalten. Nach Lacan entdeckt das Ich schon sehr früh ein falsches Bild eigener Vollkommenheit. Wenn das Kleinkind im »Spiegelstadium« noch kaum stehen und seine Bewegungen kontrollieren kann, erblickt es im Spiegel das statische, aber imposante Bild eines reifen und intakten Körpers – ein Bild des Ich, dem das Kind niemals wird entsprechen können.

Behinderung als Objekt der Kunst stellt diese traditionell angenommene Vollkommenheit in Frage – und Kunst, die sich als Spiegel dieser Vollkom-

1 | Während Baumgarten ästhetisches Wohlgefallen als eine geistige Erregung des kunstbetrachtenden Subjekts definiert – eine Erregung, die beim Anblick abweichender Objekte obsessiv werden kann –, erzeugt es bei Kant nicht geistige Harmonie, sondern erweitert das Denken in Richtung auf das Denken anderer (vgl. Siebers 1998a).

menheit versteht, scheitert an ihr. Aber die neue Kunst, ein zerbrochener Spiegel, findet nicht weniger, sondern mehr Schönheit. Je mehr wir in der Moderne ankommen, umso stärker wirkt die Gleichung zwischen Kunst und Behinderung – bis Kunst kaum mehr ohne den Schatten der Behinderung wahrgenommen werden kann. Durch Darstellungen der Behinderung, Krankheit und Verletzung wird heute ästhetische Schönheit an sich verstanden: Hal Foster verbindet Verwundung und Verletzung mit einem ästhetischen Realismus, der aus dem Trauma des modernen Daseins geboren ist; für Linda Nochlin, die Auflösungserscheinungen wie etwa verlorene soziale Bindungen oder den Verfall von einstmals für dauerhaft gehaltenen Werten fokussiert, besteht das Moderne in der Kunst im Verlust der Ganzheit (Nochlin 2001: 23-24). Sie verfolgt die »Essenz des repräsentativen Modernismus« zurück bis zur Französischen Revolution, jenen historischen Wendepunkt, an dem der zerstückelte Körper zu »einer eher positiven als negativen Trope wurde« (ebd.: 8). Leonard Barkan hingegen siedelt den Beginn einer positiven Wertschätzung des Fragmentarischen, Zerbrochenen und Verletzten bereits in der Renaissance an, als die Fragmente klassischer Statuen zutage kamen; er bezeichnet die moderne Vorstellung, dass Fragmente einen »Wert haben, unabhängig davon, ob sie sich wieder zu einem Ganzen zusammenfügen lassen«, als eine »kategoriale Verschiebung«, die eine Orientierung des »gesamten Kunstschaffens am zerbrochenen Körper« auslöste (Barkan 1999: 122, 209). In der zunehmend globalisierten Welt bewegt sich moderne Kunst weg von kulturellen Sprachen hin zur biologischen Diversität der Körper, und die äußeren Grenzen dieser als verschieden wahrgenommenen Körper werden durch Behinderung markiert. Tatsächlich ist die Gleichung zwischen Kunst und Behinderung so stark, dass wir Schwierigkeiten haben, Kunstwerke der Vergangenheit nicht nach Maßgabe moderner Bilder von Behinderung zu sehen.

Es scheint aber, dass spezifische historische Linien durch die dauerhafte Verbindung zwischen ästhetischer Repräsentation und menschlichem Distinktionsbegehren überformt werden. Erschafft ein Mensch ein Objekt – aus welchem Stoff auch immer –, wird in gewisser Weise der Mensch (neu) erschaffen. Ästhetische und menschliche Angelegenheiten sind deshalb untrennbar, weil Kunst ein Prozess ist, durch den Menschen sich selbst zu verändern suchen, und sie damit einen entscheidenden Faktor in der Menschheitsgeschichte darstellt. Das Objekt des menschlichen Schaffens ist der Mensch, und das augenfälligste Kennzeichen des Menschen wie auch das Material, aus dem wir etwas schaffen, ist der menschliche Körper.

Alle Menschen haben einen Körper. Das ist kein Gemeinplatz, nicht das Offensichtlichste von der Welt. Es ist eine Tatsache besonderer Art, denn sie ist unumstößlich. Was wir auch tun, tun wir als Körper oder mit seiner Hilfe. Wir können nicht über diesen Umstand, Körper zu sein, hinausgelangen. Der Körper ist, einfach ausgedrückt, der Punkt, an dem alles in der menschlichen Kultur beginnt und endet.

Bei dieser zentralen Stellung des Körpers in der Geschichte könnte man erwarten, dass alle Menschen stets nur nach seiner Vervollkommnung und

Verschönerung streben. Lange Zeit war es auch so. Man kann Bestrebungen dieser Art in der Geschichte der Ästhetik deutlich erkennen, etwa in der unheiligen Allianz der Kunst mit der Eugenik oder in der Entwicklung der Schönheitschirurgie für all jene, die angeblich keine natürliche Schönheit besitzen.² Aber wenn es in der Ästhetik um eine veränderte Wahrnehmung des Menschen geht, dann brauchen wir auch einen neuen Begriff menschlicher Schönheit, eine andere Betrachtungsweise – und wenn es etwas gibt, was dieses Buch zeigen will, dann dies: dass Schönheit durch ihre ursprüngliche Verbindung zum behinderten Körper zu einem radikalen Begriff geworden ist. Schönheit ist heute anders – anders als zu jeder anderen historischen Zeit.

2.

Ich möchte zum Abschluss noch einen kurzen Blick auf zwei Gemälde werfen, die zeigen – ob dies nun der zugrunde liegenden künstlerischen Intention entspricht oder nicht –, wie Behinderung als ästhetischer Wert funktionieren kann. In beiden Gemälden wird Behinderung zu einem wichtigen Moment der Selbstreflexion – gefragt wird, wie sie für den Betrachter zum Spiegel werden kann. Das ältere Bild thematisiert Behinderung nicht explizit, auch wenn es vor dem Hintergrund der zeitgenössischen hohen Bedeutung von Behinderung für jede Art von künstlerischer Arbeit fast so scheinen muss. Das jüngere, von einer behinderten Künstlerin gemalte Bild behandelt dagegen deren spezifische Erfahrungen, wobei die Symbolik des Gemäldes es nicht zulässt, seinen Inhalt auf eine engere »Behinderungsproblematik« zu reduzieren. Vielmehr wird deutlich, dass die symbolische Dimension von Behinderung die menschliche Imagination und ästhetische Selbsttransformation auf unterschiedlichen Ebenen berührt.

Aristide Maillols Gemälde *Les Deux Baigneuses ou Dina de dos et profil* weist viele Gemeinsamkeiten mit anderen Werken von seiner Hand auf. Seine Frauenfiguren sind meist kräftig, haben runde Bäuche und dicke Schenkel, ihre Brüste sind klein, die Haare werden zum Knoten hochgesteckt (Abb. 41). Doch zeigt sich in *Les Deux Baigneuses* eine grundlegende Ambiguität, die bestätigt, wie unumgänglich die Repräsentation von Behinderung in der modernen Kunst geworden ist. Der Titel legt eine Reflexion darüber nahe, ob das Gemälde eine oder zwei Frauen darstellt, und man erkennt rasch, dass seine Uneindeutigkeit die zentrale Symbolik des Werks befördert. Dessen Grundidee ist folgende: Rücken und Profil von Dina Vierny werden als Begegnung zweier badender Individuen sichtbar gemacht. Der menschliche

2 | Nach Martin Pernick »spielten ästhetische Werte bei eugenischen Konstruktionen der Gesundheit und Versehrtheit eine entscheidende, wenn auch kaum bekannte Rolle«; »die Eugenik versprach nicht nur, die Menschheit stark und klug zu machen, sondern auch schön« (Pernick 1997: 91). Zur Schönheitschirurgie als kosmetisches wie psychotherapeutisches Heilverfahren vgl. Gilman 1999.

Körper wird dadurch wie in der Bildhauerei räumlich erfahrbar, wobei seine Einheit als Spiegel aufgehoben wird. Das Wasser erklärt sich als mögliche andere Reflexionsfläche.

Spiegelung ist also offenkundig eine *master trope* des Gemäldes, doch wird sie hier zugleich mit einer Darstellung von Behinderung verknüpft. Dabei ist es nicht entscheidend, ob das Bild eine oder zwei Frauen porträtiert. Sehen wir zwei Frauen, dann verkörpert es eine Selbstflexion durch gegenseitigen Vergleich. Ob es sich um eine erotische Begegnung handelt, bleibt offen, aber auf jeden Fall drückt sich in der Szene ein Begehren aus: Entweder wollen die Frauen die jeweils andere besitzen oder die jeweils andere sein. Sie bilden damit eine von der feministischen Wissenschaft untersuchte Konstellation moderner Identität ab, in der Frauen ihre Körper als entweder überlegen oder unterlegen erfahren und sich deshalb feindlich begegnen.³ Das fragmentarische Erscheinungsbild der Frau im Wasser verweist auf diese entscheidende Erfahrung physischer Differenz als Hierarchie. Wenn wir dagegen davon ausgehen, dass in dem Gemälde nur eine einzige Frau zu sehen ist, dann betrachtet diese ihr Spiegelbild im Wasser – doch die Urszene des Narzissmus scheitert, weil das Spiegelbild nicht vollkommener erscheint als das Original. So verliebt Narziss sich nicht. Möglicherweise ist die gespiegelte Figur aber doch die vollkommene: Behinderung im Spiegel der Kunst verändert unsere Vorstellung von Vollkommenheit so grundsätzlich, dass verkürzte oder unvollständige Gliedmaßen nicht mehr ausgeschlossen sein müssen.

Die rätselhafte Anziehung dieses Gemäldes entsteht jedenfalls daraus, dass es beide Deutungen offen hält; und egal, ob wir in ihm eine oder zwei Frauen dargestellt sehen, bearbeitet es die Grenze zwischen Behinderung und Nichtbehinderung. Die Figur im Vordergrund ist intakt, aber die Figur im Wasser sieht so aus, als wären ihre Arme und Beine abgetrennt worden – obwohl es natürlich keinen substantiellen Grund dafür gibt, dass eine Spiegelung im Wasser automatisch die Vorstellung einer Amputation heraufbeschwört. Eine historisch informierte Betrachtung wird deshalb die Frau im Wasser mit der Tradition der fragmentierten antiken Statue und dem mit ihr assoziierten Schönheitsbegriff in Verbindung bringen. Defizitäre, fehlende oder auch besonders kurze Gliedmaßen gehören dann wesentlich zur Schönheit der Figur und ihrer Darstellung. Wenn Maillol hier wie auch in anderen Werken die Schönheit der *Venus von Milo* anspielt (etwa auch mit seiner letzten Skulptur, *Harmonie*, 1940-44, der Bronzestatue einer armlosen Frau), aktualisiert er zugleich die moderne Tradition, Schönheit durch Unvollständigkeit, Zerbrochenheit und Behinderung zu repräsentieren. Zeigt *Les Deux Baigneuses* zwei Frauen – fragmentarische versus intakte Schönheit –, dann wird die zerbrochene als schöner gekennzeichnet. Wird aber nur eine Frau dargestellt, dann scheint sie sich in der unvollständigen oder zerbrochenen Gestalt vollkommener vorzustellen, zum Beispiel wie die berühmte *Venus*

3 | Zur zunehmenden Ununterscheidbarkeit zwischen dem Begehren etwas zu sein bzw. etwas zu besitzen in der Warengesellschaft vgl. u.a. Fuss 1992.

von Milo. In beiden Betrachtungsweisen verkörpert Behinderung den ästhetischen Wert und zugleich eine Steigerungsform erreichbarer Schönheit. Die unvollständige Frauenfigur muss in beiden Lesarten als schön gedeutet werden, was einmal mehr die in der modernen Kunst allgegenwärtige reflexive Verschränkung von Kunst und Behinderung bestätigt.

Das zweite Bild, Susan Dupors *Stream of Consciousness*, zeigt eine Frau, die in einem schmalen, von üppigem Grün gesäumten Fluss schwimmt. Ihr Spiegelbild im umgebenden Wasser ist für den Betrachter schwach erkennbar (Abb. 42), sie selbst sieht es jedoch nicht an: Ihre Augen sind geschlossen, sie wirkt entspannt und wie träumend in sich gekehrt. Diese friedvolle Szene wird nur durch neun flussabwärts aus dem Wasser ragende Hände gestört – man könnte fast meinen, mit ihnen würden die Schwimmzüge der Frau ins Bild gesetzt, doch ist das Bild weder kubistisch noch verspielt, noch arbeitet es mit illusionistischen Mitteln. Wie der Titel schon sagt, stellt es keine Bewegung des Körpers, sondern ein Denken dar. Dupor ist gehörlos und greift hier – wie auch in vielen anderen Werken – das Thema der Gebärdensprache auf. Der Fluss, in dem die Schwimmerin treibt oder träumt, stellt einen in Gebärden sich artikulierenden Bewusstseinsstrom dar.

Obwohl die körperlosen Hände um die Schwimmerin ahnungslosen Betrachtern auch wie abgetrennte Gliedmaßen oder fremde, nach der zentralen Figur greifende Hände vorkommen könnten (vgl. auch *Courtship* oder *Halcyon*), erwecken sie keinen surrealen oder unheimlichen Eindruck. Sie gehören vielmehr eindeutig zu der Schwimmerin, machen ihre Welt aus. Auch ruft das Spiegelbild der Schwimmerin keine Vorstellung einer möglicherweise zerstörerischen Konkurrenz hervor. Es suggeriert eine durch die Gebärdensprache vermittelte, nicht-narzisstische Selbstreflexion. Die Schwimmerin ist nicht in sich selbst versunken, sondern in etwas anderes – eine Sprache, die sie zugleich als natürlich (als Teil des Flusses) und als artifiziell erfährt: Die Sprache der Handgebärden ist auch ein gesellschaftliches Artefakt, das die Kommunikation mit anderen Menschen gewährleistet. Dupor macht Gebärdensprache durch »losgelöste« Hände sichtbar und evoziert damit wie Maillol die Tradition der zerbrochenen Schönheit, gibt ihr jedoch eine neue Richtung: Schönheit wird hier sozusagen nicht durch weggenommene, sondern durch multiplizierte Gliedmaßen repräsentiert. Die Schwimmerin bewegt sich in einer Welt, in der Perfektion nicht der einzige Maßstab für menschliche Intaktheit und Schönheit ist. Vor ihr erscheinen in Fluss befindliche Symbole einer schönen und expressiven Zukunft, die durch ein radikal anderes Konzept des menschlichen Körpers und Bewusstseins bestimmt wird.

Das ästhetische Begehren, den Menschen zu verändern, revolutioniert Schönheit, indem es Behinderung, Imperfektion, als für die ästhetische Darstellung fruchtbarste physische und mentale Abweichung reklamiert. Die Figurationen der Behinderung sind aus Anstalten, Heimen und Hospitälern ausgezogen, um sich in Galerien, Museen und in der Öffentlichkeit niederzulassen. Behinderung ist mittlerweile ein eigenständiger ästhetischer Wert, und das wird sie in Zukunft auch bleiben.

Abbildungen

Abbildung 1: Venus von Milo, ca. 100 v. Chr., Louvre Paris. © RMNj/
© Hervé Lewandowski.



Abbildung 2: René Magritte, Les Menottes de cuivre, 1931.

© Königliche Museen der Schönen Künste Brüssel. © 2008 C. Herscovici, London/Artists Rights Society (ARS) New York.



Abbildung 3: Arno Breker, Bereitschaft, 1939, Reproduktionsvorlage des Autors.



Abbildung 4: Ivo Saliger, Die Rast der Diana, 1939-40
Reproduktionsvorlage des Autors.



Abbildungen 5 und 6: Zwei Tafeln aus Paul Schultze-Naumburgs *Kunst und Rasse*, 1928, die »entartete« Kunst (Karl Schmidt-Rottluff und Amedeo Modigliani) und Fotografien deformierter Gesichter gegenüberstellen.



Abbildung 7: Rembrandt van Rijn, Selbstporträt, 1977 durch Säureanschlag beschädigt, Reproduktionsvorlage des Autors.

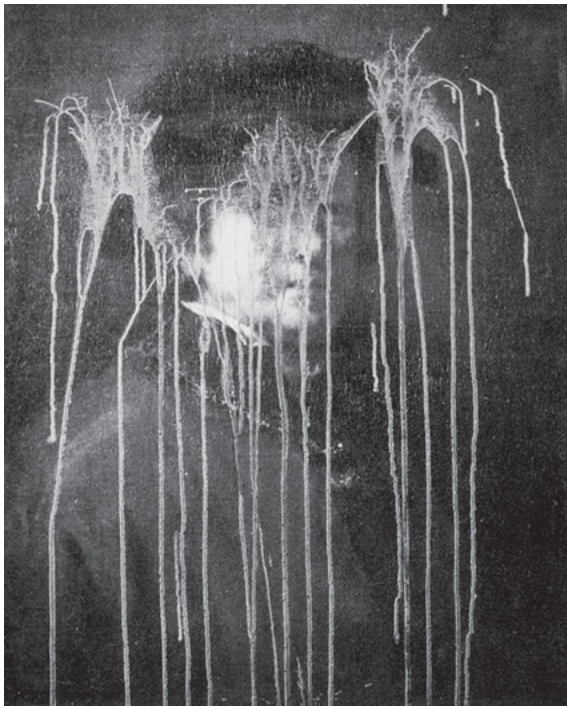


Abbildung 8: Paul McCarthy, Hollywood Halloween, 1977, Performance, Serie von s/w-Fotografien. © Paul McCarthy. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Hauser & Wirth Zürich/London.



Abbildung 9: Paul McCarthy, Hollywood Halloween, 1977, Performance, Serie von s/w-Fotografien. © Paul McCarthy. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Hauser & Wirth Zürich/London.



Abbildung 10: Paul McCarthy, *Death Ship*, 1981, *Performance*,
s/w- und Farbfotografien. University of Southern California, Los Angeles/CA.
© Paul McCarthy. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers
und Hauser & Wirth Zürich/London.



Abbildung 11: Paul McCarthy, Mother Pig, 1983, Performance, Serie von s/w- und Farbfotografien. Sushi Gallery, San Diego/CA.
© Paul McCarthy. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Hauser & Wirth Zürich/London.



Abbildung 12: Paul McCarthy, Plaster Your Head and One Arm into a Wall, 1973, Performance, Serie von s/w-Fotografien. © Paul McCarthy. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Hauser & Wirth Zürich/London.



Abbildung 13: Judith Scott, ohne Titel, ohne Jahr. Fotografiert von Leon A. Borenstein. Mit Genehmigung des Creative Growth Center, Oklahoma .



Abbildung 14: Judith Scott, ohne Titel, ohne Jahr. Fotografiert von Leon Borenstein. Mit Genehmigung des Creative Growth Center, Oakland.



Abbildung 15: Judith Scott bei der Arbeit. Fotografiert von Leon A. Borensztein.
Mit Genehmigung des Creative Growth Center, Oakland.



Abbildung 16: Judith Scott, ohne Titel, ohne Jahr. Fotografiert von Leon A. Borensztein. Mit Genehmigung des Creative Growth Center, Oakland.



Abbildung 17: Judith Scott, ohne Titel, ohne Jahr. Fotografiert von Leon A. Borensztein. Mit Genehmigung des Creative Growth Center, Oakland.



Abbildung 18: Judith Scott bei der Arbeit. Fotografiert von Leon A. Borensztein. Mit Genehmigung des Creative Growth Center, Oakland.



Abbildung 19: Judith Scott, ohne Titel, ohne Jahr. Fotografiert von Leon A. Borensztein. Mit Genehmigung des Creative Growth Center, Oakland.



Abbildung 20: Marc Quinn, *Self*, 1991. Blut, Stahl, Plexiglas und Kühlgerät, 208 x 63 x 63 cm. © Marc Quinn. Mit freundlicher Genehmigung von Jay Jopling/White Cube London.



Abbildung 21: Jake und Dinos Chapman, Zygotic Acceleration, Biogenetic, De-sublimated Libidinal Model (1000fach vergrößert), 1995. Verschiedene Materialien, 150 x 180 x 140 cm. © Chapman. Mit freundlicher Genehmigung von Jay Jopling/White Cube London.



Abbildung 22: Jake und Dinos Chapman, *Übermensch*, 1995. Glasfaser, Kunstharz und Farbe, ca. 144 x 72 x 72 cm. © Chapman.
Mit freundlicher Genehmigung von Jay Jopling/White Cube London.



Abbildung 23: *Mat Collishaw, Bullet-Hole, 1988-93. Cibachrome, auf fünfzehn Leuchtkästen montiert, 229 x 310 cm. Mit freundlicher Genehmigung der Saatchi Gallery London.*

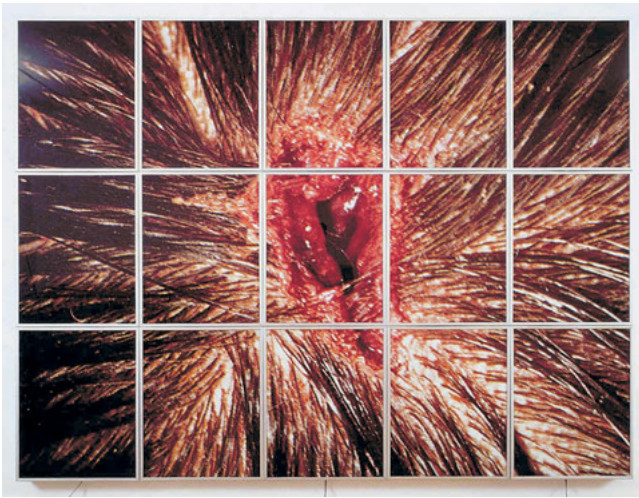


Abbildung 24: *Tyree Guyton, Baby Doll House, 1986-89. Mit freundlicher Genehmigung des Heidelberg Projekts Detroit.*



Abbildung 27: UPS-Lieferwagen, Behindertenparkplätze, Ladebereich Mason Hall, University of Michigan, Foto Privatbesitz des Autors.



Abbildung 28: Rasenschnitt, Behindertenparkplätze, Ladebereich Mason Hall, University of Michigan, Foto Privatbesitz des Autors.



Abbildung 29: Müll, Behindertenparkplätze, Ladebereich Mason Hall, University of Michigan, Foto Privatbesitz des Autors.

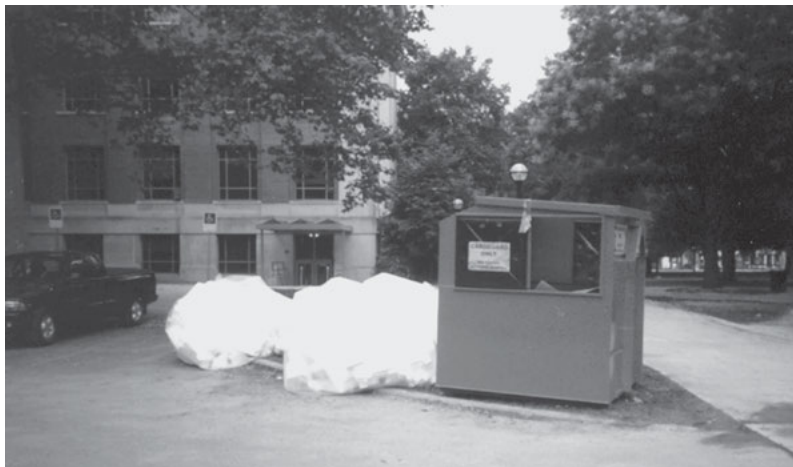


Abbildung 30: Michelangelo Buonarroti, Pietà, 1972 durch einen Anschlag mit einem Hammer beschädigt. Vatikanische Museen Rom.



Abbildung 31: Pablo Picasso, Maya mit Puppe, 1938, Picasso Museum Paris.
© Nachlass Picasso 2008.



Abbildung 32: Mary Duffy, Videostill aus *Vital Signs: Crip Culture Talks Back*, 1995, R.: Sharon Snyder und David Mitchell.



Abbildung 33: Peter Paul Rubens, Bildnis des Erzherzogs Albrecht von Österreich, 1977 durch Säureanschlag beschädigt. Kunstmuseum Düsseldorf (heute museum kunst palast).



Abbildung 34: Leonardo da Vinci, Die Hl. Anna Selbdritt, 1988 durch Schrotkugelleinschlag beschädigt. National Gallery London.



Abbildung 35: Chris Ofili, The Holy Virgin Mary, 1999 mit weißer Wandfarbe beschmiert. Brooklyn Museum of Art.

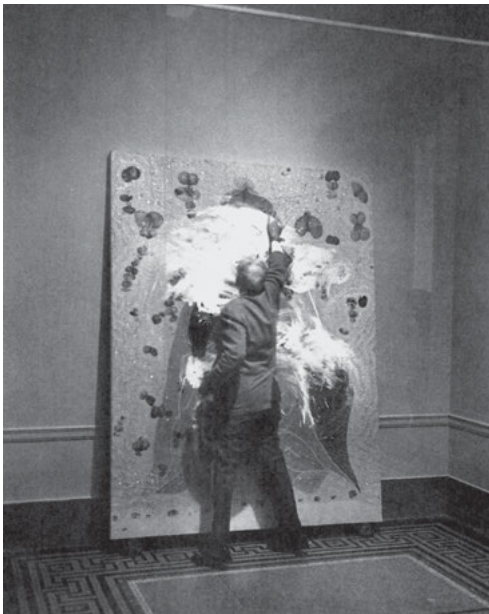


Abbildung 36: Pieter Brueghel d. Ä., Die Bettler, 1568, Louvre Paris.
© Hervé Lewandowski.



Abbildung 37: Der tote Lester Burnham, Videostill aus American Beauty, 1999,
R.: Sam Mendes.



Abbildung 38: Panzerheld, Newsweek, 25. Dezember 1989.

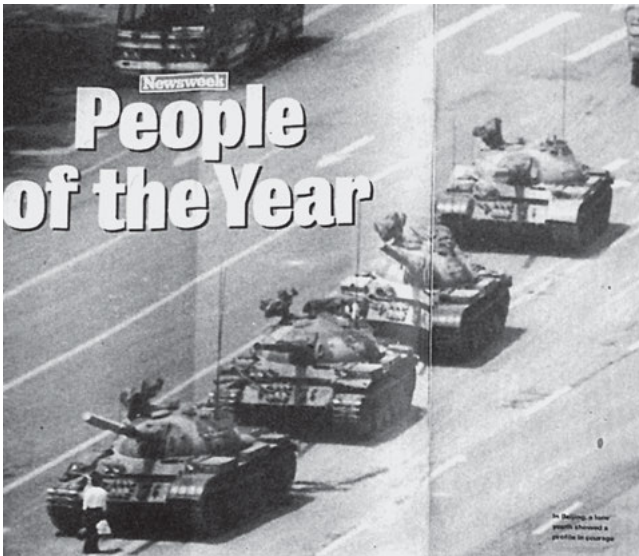


Abbildung 39: Susan E. Evans, Implements of Terror, 2002.
 Mit freundlicher Genehmigung der Ricco Maresca Gallery Chelsea New York.



Abbildung 40: Thomas Eakins, Portrait of Dr. Samuel D. Gross
(The Gross Clinic), 1875. Philadelphia Museum of Art.



Abbildung 41: Aristide Maillol, Les deux baigneuses ou Dina de dos et profil, 1938, Musée Maillol Paris © 2008 Artist Rights Society (ARS) New York / ADAGP Paris.



Abbildung 42: Susan Dupor, Stream of Consciousness, 2003, Musée Maillol Paris © 2008 Artist Rights Society (ARS) New York / ADAGP Paris. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.



Literatur

- Alexander, Sidney (1973): »The Restoration of Michelangelo's Pietà«, *The American Artist* 37.2, S. 54-59, 72-75.
- Alpers, Svetlana (1985): *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln: Dumont.
- Auerbach, Erich (1946): *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit*, Bern: Francke.
- Bacon, Francis (1627): *The Essays*, London.
- Barkan, Leonard (1999): *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven, CT: Yale University Press.
- Barry, Dan, und Carol Vogel (1999): »Giuliani Vows to Cut Subsidy Over Art He Calls Offensive«, *New York Times*, 23. September, A1.
- Barron, Stephanie (Hg.) (1991): »Degenerate Art«: *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, New York: Los Angeles County Museum of Art and Harry N. Abrams.
- Barthes, Roland (1985): *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Baumgarten, Alexander (1954): *Reflections on Poetry*, William Holther (Übs.), Berkeley: University of California Press.
- Bell, Catherine (1992): *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford: Oxford University Press.
- Benjamin, Walter (2006): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Blumenthal, Ralph, und Carol Vogel (1999): »Museum Says Mayor Knew Nature of Exhibit 2 Months Ago and Didn't Object«, *New York Times*, 5. Oktober, B1.
- Breton, André (1994): *Nadja*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Burgdorf, Marcia Pearce, und Robert Burgdorf, Jr. (1976): »A History of Unequal Treatment: The Qualifications of Handicapped Persons as a »Suspect Class« under the Equal Protection Clause«, *Santa Clara Lawyer* 15, S. 855-910.
- Carducci, Vincent A. (1990): »Detroit's Inside Outsider«, *New Art Examiner*, 17. Januar, S. 64.
- Carson, Anne (1999): *Economy of the Unlost (Reading Simonides of Deos with Paul Celan)*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

- Caruth, Cathy (1996): *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore: JHU Press.
- Castoriadis, Cornelius (1991): *Philosophy, Politics, Autonomy: Essays in Political Philosophy*, New York: Oxford University Press.
- Ders. (1999): »China's ›Tank Man‹ Probably Doesn't Know He's A Hero«, Agence France Presse, 2. Juni.
- Cordess, Christopher, und Maja Turcan (1993): »Art Vandalism«, *British Journal of Criminology* 33.1, S. 95-102.
- Crone, Rainer (1970): *Andy Warhol*, Stuttgart: Gerd Hatje.
- Crow, Thomas (1997): *Die Kunst der sechziger Jahre*, Köln: Dumont.
- Ders. (1996): »Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol«. In: Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven, CT: Yale University Press, S. 49-65.
- DePalma, Anthony (1996): »Student Says Vomiting on Painting Was an Artistic Act«, *New York Times*, 4. Dezember, B3.
- Díaz, Junot (1997): *Abtauchen*, Frankfurt a.M.: Wolfgang Krüger Verlag.
- Dirks, Nicholas B. (1994): »Ritual and Resistance: Subversion as a Social Fact«. In: Nicholas B. Dirks, Geoff Eley und Sherry B. Ortner (Hg.), *Culture/Power/History*, Princeton, NJ: Princeton University Press, S. 483-503.
- Dornberg, John (1987): »Art Vandals: Why do They Do It?«, *Art News* 86, März, S. 102-109.
- Ders. (1988): »Deliberate Malice«, *Art News* 87, Oktober, S. 63-65.
- Douglas, Mary (1974): *Ritual, Tabu und Körpersymbolik*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Dowling, William C. (1984): *Jameson, Althusser, Marx: An Introduction to The Political Unconscious*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Dunlap, David W. (1997): »Architecture in an Age of Accessibility«, *New York Times*, 1. Juni, Sec. 9, S. 1.
- Durkheim, Emile (1976): »Der Dualismus der menschlichen Natur und seine sozialen Bedingungen«. In: Friedrich Jonas (Hg.), *Geschichte der Soziologie*, Bd. 2, Reinbek: Rowohlt, S. 368-380.
- Eco, Umberto (1995): »Eternal Fascism«, *Utne Reader* 72, November/Dezember, S. 57-59.
- Evans, Susan E. (2002): »The Things They Carried«, *New York Times Magazine*, 10. Februar, S. 20.
- Feuer, Alan (1999): »Man is Arraigned in Defacing of Painting«, *New York Times*, 18. Dezember, B3.
- Fine, Michelle, und Adrienne Asch (Hg.) (1988): *Women with Disabilities: Essays in Psychology, Culture, and Politics*, Philadelphia, PA: Temple University Press.
- Fichten, Catherine S., und Rhonda Amsel (1988): »Thoughts Concerning Interaction Between College Students Who Have a Physical Disability and Their Nondisabled Peers«, *Rehabilitation Counseling Bulletin* 32, September, S. 22-40.

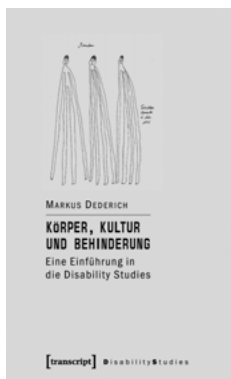
- Foucault, Michel (2001): *Folie et Dérailson. Histoire de la folie à l'âge classique*. Vorwort von 1961. Zit. nach *Schriften [Dits et Ecrits]*, Bd. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foster, Hal (1996): *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge: The MIT Press.
- Freedberg, David (1985): *Iconoclasts and Their Motives*, Maarsse, Niederlande: Gary Schwartz.
- Ders.: (1989): *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago: University of Chicago Press.
- Freud, Sigmund (1942-52): *Gesammelte Werke*, London: Imago Publishing Co., Ltd.
- Fried, Michael (1987): *Realism, Writing, Disfiguration: On Thomas Eakins and Stephen Crane*, Chicago: University of Chicago Press.
- Ders. (1990): *Courbet's Realism*, Chicago: University of Chicago Press.
- Fuller, Peter (1987): »The Psychology of the Ripper«, *New Society*, 31. Juli, 14-15.
- Fuss, Diana (1992): »Fashion and the Homospectorial Look«, *Critical Inquiry* 18.4, 713-737.
- Gamboni, Dario (1998): *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert*, Köln: Dumont.
- Geertz, Clifford (1987): *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gilman, Sander L. (1999): *Making the Body Beautiful: A Cultural History of Aesthetic Surgery*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Gingrich, Newt (1995): »Cutting Cultural Funding: A Reply«, *Time*, 21. August, S. 70-71.
- Girard, René (1978): »Differentiation and Reciprocity in Lévi-Strauss and Contemporary Theory«. In: René Girard, »*To Double Business Bound*«: *Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*, Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, S. 155-177.
- Golsan, Richard (1995): »Fashionable Fascism«, *Utne Reader* 72, November-December, 60-61.
- Goodnough, Abby (1999): »Giuliani Threatens to Evict Museum Over Art Exhibit«, *New York Times*, 23. September, B6.
- He, Zhou (1996): *Mass Media and Tiananmen Square*, New York: Nova Science.
- Hevey, David (1992): *The Creatures That Time Forgot: Photography and Disability Imagery*, London: Routledge.
- Hurt, Charles (1998): »Heidelberg Project Comes Down Next Week«, *Detroit News*, 18. September, C6.
- Imrie, Rob (1996): *Disability and the City: International Perspectives*, London: Paul Chapman.
- Iyer, Pico (1998): »The Unknown Rebel«, *Time*, 13. April, 192-193, 196.
- James, William (1909): *Psychologie*, Leipzig: Verlag von Quelle & Meyer.
- Jameson, Fredric (1988): *Das politische Unbewusste. Literatur als Symbol sozialen Handelns*, Reinbek: Rowohlt.

- Kertzer, David I. (1988): *Ritual, Politics, and Power*, New Haven, CT: Yale University Press.
- Kleck, Robert, Hiroshi Ono und Albert H. Hastorf (1966): »The Effects of Physical Deviance upon Face-to-Face Interaction«, *Human Relations* 19, S. 425-436.
- Knipfel, Jim (1999): *Slack Jaw: A Memoir*, New York: Berkley Books.
- Knox, Paul L. (1987): »The Social Production of the Built Environment: Architects, Architecture and the Post-Modern City«, *Progress in Human Geography* 11.3, S. 354-378.
- Lacan, Jacques (1991): *Schriften*, Weinheim und Berlin: Quadriga.
- Lacayo, Richard (1990): »Talented Toiletmouth«, *Time*, Juni, S. 48.
- Lifchez, Raymond (1987): *Rethinking Architecture: Design Students and Physically Disabled People*, Berkeley: University of California Press.
- MacGregor, John (1999): *Metamorphosis: The Fiber Art of Judith Scott*, Hongkong: Creative Growth Art Center.
- Marks, Deborah (1999): *Disability: Controversial Debates and Psychosocial Perspectives*, London und New York: Routledge.
- Mauss, Marcel (1989): »Die Techniken des Körpers«. In: Ders.: *Soziologie und Anthropologie*, Bd. 2, Frankfurt a.M.: Fischer, S. 197-220.
- McFadden, Robert D. (1999): »Disputed Madonna Painting In Brooklyn Show Is Defaced«, *New York Times*, 17. Dezember, A1.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966): *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: Walter de Gruyter.
- Middleman, Raoul (2000): »An American Sensibility«, *Harper's Magazine*, Juli, S. 18-20.
- Miller, J. Hillis (1993): *Illustration. Die Spur der Zeichen in Kunst, Kritik und Kultur*, Konstanz: UVG.
- Ders. (2001): »Paul de Man as Allergen«. In: Tom Cohen, Barbara Cohen, J. Hillis Miller und Andrzej Warminski (Hg.), *Material Events: Paul de Man and the Afterlife of Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 183-204.
- Mitchell, W. J. T. (2001): »Offending Images«. In: Lawrence Rothfield (Hg.), *Unsettling »Sensation«: Arts-Policy Lessons from the Brooklyn Museum of Art Controversy*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, S. 115-133.
- Mosse, George L. (1991): »Beauty without Sensuality/The Exhibition Entartete Kunst«. In: Stephanie Barron (Hg.), *»Degenerate Art«: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, New York: Los Angeles County Museum of Art and Harry N. Abrams, S. 25-31.
- Mumford, Lewis (1983): *The Culture of Cities*, New York: Harcourt, Brace and World.
- Nead, Lynda (1992): *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality*, New York: Routledge.
- Newman, Heather (1998): »So Much to Tear Down; Why Target Heidelberg?«, *Detroit Free Press*, 18. September, 13A.
- Nochlin, Linda (2001): *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London: Thames & Hudson.

- Ortner, Sherry B. (1994): »Theory in Anthropology Since the Sixties«. In: Nicholas B. Dirks, Geoff Eley und Sherry B. Ortner (Hg.), *Culture/Power/History*, Princeton, NJ: Princeton University Press, S. 372-411.
- Dies. (2000): »Petzold vs. Borman's, Inc.«, Michigan Court of Appeals, No. 211567, 18. Juli, www.securitymanagement.com/library/Petzold.html.
- Pernick, Martin (1997): »Defining the Defective: Eugenics, Aesthetics, and Mass Culture in Early-Twentieth-Century America«. In: David T. Mitchell und Sharon L. Snyder (Hg.), *The Body and Physical Difference: Discourses of Disability*, Ann Arbor: University of Michigan Press, S. 89-110.
- Poe, Edgar Allan (1922): *Werke*, hg. v. Theodor Etzel. Berlin 1922, S. 272-297.
- Poulet, Georges (1972): »Criticism and the Experience of Interiority«. In: Richard Macksey und Eugenio Donato (Hg.), *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, S. 56-88.
- Quinn, Marc (2004): *The Complete Marbles*, New York: Mary Boone Gallery.
- Rayman, Graham, und Sean Gardiner (1999): »Painting Smeared, 72-Year-Old Activist Charged«, *Newsday*, 17. Dezember, A3.
- Rothfield, Lawrence (Hg.) (2001): *Unsettling »Sensation«: Arts-Policy Lessons from the Brooklyn Museum of Art Controversy*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Sagoff, Mark (1978): »On Restoring and Reproducing Art«, *The Journal of Philosophy* 75. 9, S. 453-70.
- Sartre, Jean-Paul (1994): *Das Imaginäre*. In: *Gesammelte Werke, Philosophische Schriften I*, Reinbek: Rowohlt.
- Schor, Naomi (1989): *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*, New York: Routledge.
- Dies.(1999): *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, London: Royal Academy of the Arts.
- Siebers, Tobin (1998a): »Kant and the Politics of Beauty«, *Philosophy and Literature* 22. 1, S. 31-50.
- Ders.(1998b): *The Subject and Other Subjects*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Ders.(2000a): »Hitler and the Tyranny of the Aesthetic«, *Philosophy and Literature* 24. 1, S. 96-110.
- Ders.(2000b): »The New Art«. In Tobin Siebers (Hg.), *The Body Aesthetic: From Fine Art to Body Modification*, Ann Arbor: University of Michigan Press, S. 217-241.
- Silvers, Anita (2000): »From the Crooked Timber of Humanity, Beautiful Things Can Be Made«. In: Peg Zeglin Brand (Hg.), *Beauty Matters*, Bloomington und Indianapolis: Indiana University Press, S. 197-221.
- Dies.(1989): »Special Report«, *Newsweek*, 25. Dezember, S. 18-19.
- Stiller, Jerome (1984): »The Role of Personality in Attitudes Toward Those With Physical Disabilities«. In: *Current Topics in Rehabilitation Psychology*, Orlando, FL: Grune and Stratton, S. 1-26.

- Suhr, Jim (2000): »Michigan Appellate Court Hears Case of Fired Tourette Sufferer«, Ann Arbor News, 3. Mai, B6.
- Sullivan, Louis (1979): *Kindergarten Chats and Other Writings*, New York: Dover.
- Talbott, Strobe (1989): »Defiance«, Time, 19. Juni, S. 10-11.
- Tarde, Gabriel (1969): »The Public and the Crowd«. In: Terry N. Clark (Hg.), *On Communication and Social Influence: Selected Papers*, Chicago: University of Chicago Press, S. 277-294.
- Taylor, Brandon (1989): »Picking Up the Pieces«, Art News 88, Februar, S. 43-45.
- Teunissen, John J., und Evelyn J. Hinz (1974): »The Attack on the Pietà: An Archetypal Analysis«, Journal of Aesthetics and Art Criticism 33, S. 43-50.
- Thomson, Rosemarie Garland (1997): *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York: Columbia University Press.
- Turner, Victor (1967): *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Warhol, Andy (1988): *Death and Disasters*, Houston: Houston Fine Art Press.
- Whitfield, Jenenne (2000/1): »Thoughts on Tyree Guyton's Heidelberg Project«, Southern Quarterly 39. 1-2, S. 187-196.
- Will, George (2001): »Minimalize Offensive Art to Invisibility«, Ann Arbor News, 22. Februar, A11.
- Wimsatt, W. K., und Monroe C. Beardsley (1954): »The Intentional Fallacy«. In: W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon*, Lexington: University of Kentucky Press, S. 3-18.
- Winckelmann, Johann J. (1991): *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*, Marianne Charrière (Übs.), Paris: Jacqueline Chambon.
- Yolles, Sandra (1989): »Junk Magic«. In: »Vasari Diary«, ARTnews, Oktober, S. 27.
- Žižek, Slavoj (1989): *The Sublime Object of Ideology*, London und New York: Verso.

Disability Studies. Körper – Macht – Differenz



MARKUS DEDERICH
Körper, Kultur und Behinderung
Eine Einführung in
die Disability Studies

2007, 208 Seiten, kart., 20,80 €,
ISBN 978-3-89942-641-0



ANNE WALDSCHMIDT,
WERNER SCHNEIDER (HG.)
**Disability Studies, Kultursociologie
und Soziologie der Behinderung**
Erkundungen in einem neuen
Forschungsfeld

2007, 350 Seiten, kart., 29,80 €,
ISBN 978-3-89942-486-7

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de

