

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 Interesselosigkeit, 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 vorgesehen.

McCarthy stellt diese Interesslosigkeit 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 Interesslosigkeit 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 Blödsinn 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.

