

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 Vervollkommenung, 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 Vervollkommenung 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 Heilungsverfahren 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.

