

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 Exkremente 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 geräuschkämpfenden 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 betonten – 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 Bühnensperformances 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 gefälligere 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 konstellierten 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 Glastank 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 ungeheuerlicher 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: Ofilys *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 funkelnadem 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 kauend (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 – wohlgemerkt 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 Berührungsängsten 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 Models.« (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 Ausschlusssystems. 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 Unterdrück-

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 Reaktion 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.