

3. Behinderung und Kunstvandalismus

1.

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

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

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

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

2.

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

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

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

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

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

1977 verübte Hans-Joachim Bohlmann, der nach einer Hirnoperation

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.

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

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

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

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

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

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