

# Kunst und Gebrechen

Einleitung

*Hildegard Fraueneder, Nora Grundtner und Manfred Kern*

## Anthropologien des Mangels

Dass der Mensch überhaupt ein Mängelwesen sei, ist in unterschiedlichen Varianten die Grundaussage zahlreicher Schöpfungslegenden. So weiß Protagoras im gleichnamigen Dialog Platons zu berichten, dass Epimetheus, der ‚nachbedachte‘ Bruder des ‚vorbedachten‘, vorausdenkenden Prometheus an die Geschöpfe, die die Götter aus Lehm geformt hatten, überschwänglich verschiedene Fähigkeiten und Qualitäten („*dynámeis*“) wie Stärke oder Schnelligkeit verteilt habe, damit sie sich im Konkurrenzkampf des Lebens behaupten können. Als er zum Menschen kommt, hat er schon alles vergeben. Der Mensch geht leer aus, er ist und bleibt das ‚nackte‘ Lebewesen – bis Prometheus für ihn von Hephaistos und Athene „das Kunstvermögen mitsamt dem Feuer“ („*tèn éntechnon sophían syn pyri*“) raubt.<sup>1</sup> Das fragilste Geschöpf wird durch künstliche Vorrichtungen und Verrichtungen das robusteste, aus dem Gebrechen wird mit Hilfe des Feuers als Operator und Instrument höchste Überlebenskunst. Die Strafe, die Zeus über Prometheus verhängt, mag auch deshalb so drastisch ausfallen, weil das Feuer den Menschen gottähnlich und damit zum potentiellen Konkurrenten der Götter, schlimmstenfalls zum Himmelsstürmer macht.

Ähnlich die biblische Sündenfallerzählung (Gen 3,1–24): Die Schlange hat recht, Gott fürchtet tatsächlich, dass ihm der Mensch, nachdem er vom Baum der Erkenntnis gekostet, gleich werden könnte, dann nämlich, wenn er auch vom Baum des Lebens essen würde – deshalb die Vertreibung aus dem Paradies, deshalb die ‚Erfindung‘ des Todes. Der Mensch ist ein sterblicher Gott. Vergleichbares geschieht beim

1 Platon, *Protagoras*, 320d–322a. *Platonis Opera. Recognoverit brevis adnotatione critica instruxit Ioannes Burnet. Tomus III, tetralogias V–VII continens*, Oxford 201987 (Sriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).

Turmbau zu Babel (Gen 11,1–9), der ja dezidiert als himmelstürmerisches ‚Projekt‘ gedacht ist. Gott vereitelt es, indem er an dem vorzüglichsten immateriellen Organon des Menschen ansetzt, an der Sprache, prometheisch gesprochen: dem Feuer des Geistes. Was dieses in der materiellen Sphäre leistet, leistet jene in der immateriellen. Die Sprachverwirrung zu Babel lässt das, was Organon des maximalen sozialen Gelingens war, zum soziopathogenen Syndrom geraten, das maximalen Schaden anrichtet. Das Kommunikationsmittel schlechthin verunmöglicht genau diese, sobald es in mehrere Sprachen ‚verwirrt‘ ist.

Menschliches Vermögen, die Kunstfertigkeit des Menschen verstränkt sich schon in diesen grundlegenden anthropologischen Aitiologien mit der Idee, dass ihm umgekehrt ein fundamentaler Mangel, ein Gebrechen anhafte. Das vorliegende Buch interessiert sich nun für die Zuspitzung dieser Anthropologien des Mangels, für den Zusammenhang von Kunst und Gebrechen, für Gebrechen, die ursächlich mit dem Schaffen von Künstlerinnen und Künstlern in Verbindung stehen oder vielmehr und eher: mit ihnen in Verbindung gebracht werden.<sup>2</sup> Hinter dem Gedanken, dass aus dem Gebrechen die Kunst komme, das Gebrechen die Kunst beeinflusse, stehen wirkungsmächtige, meist bipolare Denkmuster: so zum einen die dualistische Vorstellung von Körper und *ingenium*, die zueinander in einem Verhältnis der Divergenz oder der Konvergenz stehen können; zum anderen die Verrechnungslogiken, die zwischen Defizit und Profit vermitteln. Wenn sie mit ethischen Parametern operieren, dann zielen sie auf Ausgleich: Mit jedem Defizit muss ein Profit, vielleicht sogar ursächlich verbunden sein, das Soll des Gebrechens neutralisiert sich im Haben der Kunst.

2 Die vorliegende Publikation geht auf eine vom Programmbereich *Figurationen des Übergangs* Anfang November 2020 durchgeführte Tagung an der Interuniversitären Einrichtung *Wissenschaft & Kunst*, einer Kooperation der Kunstuniversität Mozarteum und der Universität Salzburg zurück.

## Kompensation und Konsekution

Je nach dem, in welchem Verhältnis Kunst und Gebrechen zueinander stehen, lassen sich unterschiedliche Paradigmen unterscheiden, die sich zugleich in entsprechenden Narrativen realisieren, die bis heute produktiv sind. Das eine könnte man im Sinne des eingangs Gesagten das prometheische oder neutraler das Kompensationsparadigma nennen: Die Kunst kompensiert ein Gebrechen, sie ist mithin die Gabe einer Gottheit, die einem ‚geschädigten‘ Menschen als Ausgleich gegeben wird. Auf einem allgemeinen anthropologischen Niveau formuliert dies eben der Prometheusmythos. Auf der Ebene der Götter werden Kunstfähigkeit und Versehrung mit dem Schmiede- und Künstlergott Hephaistos in Verbindung gebracht. Hephaistos hinkt, dafür weiß er edles Gewerke zu wirken, selbstfahrende Dreifüße (*Ilias*, 18,372–379), oder das feine unsichtbare Netz, in dem er die Ehebrecher Ares und Aphrodite fängt und bloßstellt (*Odyssee*, 8,267–366). „Der Langsame haschet den Schnellen“ mittels der Kunst, um es mit den Worten der *Odyssee*-Übersetzung von Johann Heinrich Voß zu sagen (*Odyssee*, 8,329).

Warum der Götterschmied lahmt und zugleich kunstreich ist, dafür liefert schon die *Ilias* zwei unterschiedliche Erklärungen: Zum einen soll ihn Zeus vom Olymp geworfen haben, weil er seine Mutter Hera im Streit mit dem Vater unterstützt habe (*Ilias*, 1,590–594), zum anderen und für uns wichtiger, habe ihn nach eigener Aussage die Mutter selbst, im Zorn über seine Lahmheit offenbar in den Tiefen der Erde verbergen wollen – sterben kann er als Gott ja nicht. Die Okeanide Eurynome und Thetis, die Nereide, aber hätten ihn in einer Grotte am Ringstrom geborgen, und er habe zum Dank begonnen, ihnen edles Geschmeide zu verfertigen (*Ilias*, 18,394–405). Dem Gott muss die Kunst in dieser Variante nicht geschenkt werden, er vermag sie offenbar von sich aus zu entwickeln.

Im Aspekt der Kompensation ähnlich läuft der Teiresiasmythos: In der späten Version, die Ovids *Metamorphosen* bieten (3,316–338), verleiht ihm Jupiter die Sehergabe, nachdem ihn Juno mit Blindheit gestraft hat. Der Hintergrund ist – für Ovid typisch – schlüpfrig und genderpolitisch prekär: Zwischen den notorischen Eheleuten war ein Streit um die Frage entbrannt, wer denn lüsterner sei, Mann oder Frau. Teiresias soll entscheiden, weil er beides gewesen sei (er hatte sich

einmal in eine Frau verwandelt), und Teiresias entscheidet, es sei die Frau.

Der Seher äußert sich in Sprüchen, er ist das Ur- und Vorbild des Dichters, weswegen das Lateinische ja auch sinnigerweise ein Wort für beide kennt: *vates*. Und so scheint es kein Zufall, dass der erste Dichter, den die europäische Literaturgeschichte mit Namen und als Person fingiert, Homer, ebenso blind ist. Zwar wird in den pseudobiographischen Berichten nicht wie im Falle des Teiresias ein ursächlicher Zusammenhang zwischen Homers Blindheit und seinem dichterischen Vermögen hergestellt. Die Homerbiographie des Pseudo-Herodot behauptet vielmehr, wohl nicht zuletzt, um die Wahrhaftigkeit Homers und ihn damit auch als Ahnvater und Auctor der Historiographie reklamieren zu können, dass er ursprünglich sehen konnte, sehenden Auges die Topographie seiner Epen, der *Odyssee* zumal, studiert habe und erst später erblindet sei.<sup>3</sup> Analog zu Teiresias etabliert sich allerdings zugleich der paradoxe Topos, dass der blinde Homer, eben weil er blind war, alles gesehen habe, so noch beim ersten deutschen Übersetzer der *Odyssea*, dem Humanisten Simon Minervius:<sup>4</sup> Sehen bedeutet dabei eine innere ‚Einsicht‘, die mit dem Augenlicht gerade nichts zu tun hat, wenn nicht gar durch dieses vereitelt wird. Man kennt diesen Topos auch in Verbindung mit dem tragischen Helden, namentlich mit Ödipus, der erst dann wirklich und die Wahrheit ‚sieht‘, nachdem er sich selbst geblendet hat.

Dem Vorstellungsmuster der Kompensation, so könnte man sagen, eignet somit auch etwas Tragisches. Die Verschränkung von Kunst und Gebrechen muss nicht unbedingt als Nullsummenspiel gedacht sein, bei dem die Kunst das Gebrechen ausgleiche. Beides kann als

3 Pseudo-Herodot, *Peri Homerou genéseos*, Kap. 7, online: [https://livingpoets.dur.ac.uk/w/Pseudo-Herodotus,\\_Life\\_of\\_Homer](https://livingpoets.dur.ac.uk/w/Pseudo-Herodotus,_Life_of_Homer) (9.12.2022). Den Hinweis verdanken wir dem Vortrag über Homer von Georg Danek (Wien) bei der Tagung. Leider war es Georg Danek nicht möglich, für diesen Band eine Schriftfassung zu erstellen. In später Nachfolge des Pseudo-Herodot imaginiert übrigens Raoul Schrott Homer wieder als tatsachenorientierten, sehenden, freilich kilikischen, nicht griechischen Recheur, vgl. Raoul Schrott: *Homers Heimat. Der Kampf um Troja und seine realen Hintergründe*, München 2008.

4 *Odyssea*, Das seind die aller zierlichsten vnd lustigsten vier und zwaintzig bücher des eltisten kunstreichsten Vatters aller Poeten Homeri zu Teütsch tranßferiert / mit argumenten vnd kurtzen scholijs erkläret durch Simon Schaidenreisser. Faksimiledruck der Ausgabe Augsburg 1537. Hg. v. Günther Weydt, Timothy Sodmann. Münster 1986, fol. 2<sup>r</sup>.

inkommensurabel gesehen werden. Künstlerische Größe und Leiden am Gebrechen stehen einander dann erratisch und unversöhnlich gegenüber.

Dieser Aspekt mag im Kompensationsparadigma immer latent impliziert sein: Schon Hephaistos bleibt, auch wenn er als Hinkender den flinken Ares mittels des Kunstgewirks hemmen kann, dennoch der Betörte. Der gealterte Homer soll aus Gram gestorben sein, weil er das Rätsel der Fischerjungen nicht mehr lösen konnte: „Die wir fingen, ließen wir draußen, die wir nicht fangen konnten, nahmen wir mit“. Sie meinten die Läuse.<sup>5</sup> Im Alter schwindet auch die innere Einsicht. Die tragische Grundierung, die dem Kompensationsparadigma eignen kann, verbindet es mit der anderen Denkform, die vielleicht auch nur seine pseudorationalisierende Variante darstellt: dass nämlich erst aus dem Gebrechen das genau höchste, ja revolutionäre Kunstvermögen folge. Dieses Konsekutivparadigma, wie man es nennen könnte, ist – wenn wir es richtig sehen – erst in der Neuzeit, genauer mit dem aufkommenden Geniegedanken des frühen 19. Jahrhunderts und eben zugleich seiner naturalisierenden biologistisch-medizinischen Bändigung zu fassen: Die revolutionäre musikalische Genialität Beethovens sei erst durch seine Taubheit ermöglicht worden, so wie die außergewöhnlichen bildnerischen Schöpfungen Tizians oder Turners nicht Ausgleich, sondern Ursache in ihrer Sehschwäche hätten.<sup>6</sup>

Dass diese Logik bei Homer nicht funktioniert, hat auch medienhistorische Gründe: In einer Zeit, in der Schrift als visuelle Medialisierung der Sprache erst allmählich aus dem Bereich der Oralität, der Mündlichkeit heraustritt und maßgeblich in sie eingebunden bleibt, in einer Zeit, in der auch schriftliche Dichtung primär vorgelesen und also gehört, noch kaum aber visuell gelesen und also gesehen wird, in einer Zeit, in der auch die Schreibenden – wie noch Goethe – dichten, indem sie (wie es auch die Etymologie will) ‚diktieren‘, in einer solchen Zeit ist der blinde Autor (im Unterschied zum blinden Maler) kein Problem. Eher wäre es der taube und (daher) im Sprechen beeinträchtigte, und er ist es tatsächlich dann auch noch im

5 Pseudo-Herodot (wie Anm. 2), Kap. 35f. Pseudo-Herodot betont allerdings, Homer sei nicht, wie manche sagen würden, aus Gram über das ungelöste Rätsel, sondern aus Altersschwäche gestorben. Wir folgen – der schöneren Legende wegen – den manchen anderen.

6 Die Zuerkennung künstlerischer Genialität qua Gebrechen gilt gemeinhin nur dem männlichen Künstler.

Zeitalter der Visualisierung der Literatur, wie der Beitrag von Peter Deutschmann am Beispiel von Jurij Lotman, Michail Gasparov und Vladimir Sorokin darlegt.

Die Literatur kann immer ein Grenzgänger zwischen Seh- und Hörsinn sein, und wenn das eine versagt, kann immer das andere ersatzweise einspringen. Dies bestätigt auch noch tief in der Epoche des Augenlesens und -schreibens ein Autor wie Jorge Luis Borges. Freilich gerät auch die Blindheit der Autoren unter Verdacht, insbesondere wenn sie Autorinnen sind. Das Gebrechen wird ihnen dann weder kompensativ noch konsekutiv gutgeschrieben, vielmehr wird es mit dem Verdikt literarästhetischer Defizienz belegt, gegen das die Schreibenden dann gerade auch anschreiben, wie Céline Roussel an Helen Keller und Georgina Kleege zeigt. Mit dem hartnäckigen misogynen Klischee, dass überhaupt und generell Weiblichkeit als Gebrechen im Kunstschaffen gelten kann und immer noch gilt, befasst sich Romana Sammern in einem Überblick über weibliche europäische Künstlerinnen der letzten 500 Jahre. Sie verdeutlicht, wie oftmals bis heute körperliche Verfassung, biologisches Geschlecht und künstlerisches Werk als miteinander verstränkt und darin als defizient betrachtet werden.

Die enge Verbindung zwischen Kompensations- und Konsekutivparadigma äußert sich darin, dass sich im Zeitalter der visuellen Literatur die Blindheit des Autors zum Konsekutivparadigma hin verschieben kann (nochmals sei an Borges erinnert), sie zeigt sich weiter in der aufschlussreichen Metaphorisierung der Taubheit als einer Blindheit des Musikers. Der taube Beethoven sei für die Musik blind geworden, so drückt es Franz Grillparzer in seiner *Rede zu Beethovens Begräbnis* aus, auf die der Beitrag von Max Pommer zu sprechen kommt. Pommer zeigt grundsätzlich die Traditionen und Spannungen der Beethoven-Rezeption anhand von Max Klingers *Beethoven* auf, der den Musiker nicht als einen Künstler darstelle, der trotz seines Gebrechens zum Kunstschaffen befähigt sei, sondern dessen Taubheit den schöpferischen Akt inspiriere und erst ermögliche.

Grillparzer denkt genau nicht so konsekutiv, indem er die ‚Unerhörtheit‘ der Musik des tauben Beethovens damit erklären würde, dass er sie nicht mehr hören konnte. Vielmehr führe die Taubheit, der Verlust des Hörsinns zu einem noch innigeren Trost-Verhältnis zur Klangkunst, aus dem eben dann das Genial-Neue resultiere. Grillparzers Idee, dass die Taubheit die Blindheit des Musikers wäre, bleibt

bemerkenswert. Sie bezieht sich auf die rhetorische Operation der Synästhesie, der Überkreuzung des einen Sinnesbereichs mit dem anderen („grelle Klänge“, „schreiende Farben“). Grillparzer spitzt dies zu einer Dys-Synästhesie zu und lässt Beethoven eben an den Ohren blind sein. Vielleicht liegt bei Lukrez ein analoger Fall auf psychischer Ebene vor. In den Pausen seines Liebeswahnsinns, den ihm die Legende unterstellt, betreibt er seine Philosophie und sein philosophisches Dichten weniger als Remedium, denn als Mittel des Trosts und der Erholung, den Philosophie und Dichtung als höchste Formen des Verstandesvermögens dem Wahnsinnigen versprechen. Dorothea Weber widmet sich diesem Beispiel, den Filiationen der Lukrezlegende und den damit verbundenen Denkmustern ausführlich.

Analoge Denkformen analysieren Ronny Schulz und Jana Graul. Schulz befasst sich mit Ulrich von Liechtenstein, dem Autor der ersten deutschen (fiktiven) Autobiographie seiner selbst als Minnesänger. Ulrich fügt sich in seinem *Frauendienst* bewusst Versehrungen an Körperpartien wie Mund und Hand zu, die für Produktion von Dichtung unabdingbar sind. Diese Gebrechen werden wiederum Anlass zum Dichten und losgelöst vom restlichen Körper selbst zum Kunstgegenstand. Jana Graul stellt dar, wie frühneuzeitliche Künstler körperliche Gebrechen, Krankheit und Verletzungen thematisieren. Krankheit fungiert dabei nicht allein als drohendes Übel, als Hindernis zu arbeiten, sondern auch als Form der Inspiration, der Erneuerung.<sup>7</sup>

## Kausalität, Äquivalenz und Transhumanität

Die simple Art, das Konsekutivparadigma zu denken, besteht aber eben darin, die Krankheit, das Gebrechen als ursächliche Bedingung außerordentlicher Kunstleistung anzusehen. Und dann malen eben nicht Tizian oder Turner so revolutionär, sondern ihr gebrochenes Augenlicht tut es. Das Genie ist nicht das Genie, sondern das Gebrechen ist es selbst.<sup>8</sup> Das Konsekutivparadigma radikalisiert sich hier

7 Den Zusammenhang fokussierte auf der Tagung auch der Vortrag von Andreas Emmelheinz (Frankfurt a. M.) zu Krankheit und (Alters)Gebrechen in Goyas Spätwerk.

8 Zur Generalerklärung für die Besonderheit mancher Künstler, zu einer Art kul-

zum Kausalitätsparadigma. Es kann auch umgekehrt gedacht werden: Die Exzessivität der Kunst und des Künstlerlebens kann die Krankheit als ebenso exzessive Folge, im schlimmsten Fall gar als Strafe nach sich ziehen. Hier wirken Strategien der Stigmatisierung, wie sie Susan Sontag in Zusammenhang mit Krebs und vor allem mit AIDS aufgezeigt hat.<sup>9</sup> Das Muster ist uns aus der jüngsten Moderne bestens vertraut: Werner Schwabs radikale Dramen korrespondieren mit seinem Alkoholismus und fordern ihn als Preis. Eine kurrente Währung ist die Gleichung von künstlerischem und lebensführerischem Exzess in der Popkultur: im Bereich der Drogen von Elvis Presley, über Kurt Cobain bis Amy Winehouse, im Bereich der sexuellen ‚Abweichung‘ von Klaus Nomi bis Freddie Mercury. Kunst und Gebrechen sind in dieser Variante vielleicht gar nicht mehr (in welche Richtung auch immer) konsekutiv oder kausal gedacht, sondern bedingen einander unauflöslich, das Konsekutivparadigma gerät zum Äquivalenzparadigma. Auch hier beschleunigen bestimmte sekundäre Denkmuster die Wirksamkeit der entsprechenden Verschränkungslogiken von Kunst und Gebrechen: allen voran die Tendenz zu Tragik und Heroisierung. Die so exceptionellen wie exzessiven Künstlerleben zeichnen sich durch ein Übermaß aus, das ähnlich der Hamartia, also der Verfehlung, dem ‚Übers-Ziel-Schießen‘ der tragischen Heldinnen und Helden, ein Übermaß an Strafe, einen zu hohen Preis fordert. Wie mit ihrer Kunst so gehen Kunstschaffende wie die Genannten sozusagen messianisch ‚für uns‘ durch ein Übermaß an Leiden. Genialität und Pathologie fallen in eins.<sup>10</sup> Von Vorformen dieser Denkweise, bei denen sich Leidens- und Kunstexzess vielleicht noch nicht so dramatisch äußern, berichtet Daniel Ehrmann am Beispiel von Lichtenberg und Stifter. Freilich, bei Stifter mündet die Verschränkung von lebensführerischen und künstlerischen Pathologien in das tragische Ereignis seines Suizids. Wie sehr die Rezeption des Werks von der Darstellung der

turgeschichtlichem Weltgeist gerät etwa die Syphilis bei Birgit Adam: *Die Strafe der Venus. Eine Kulturgeschichte der Geschlechtskrankheiten*. München 2001. Sie sei die Ursache von Beethovens Taubheit, die wiederum seine genialen Spätwerke hervorgebracht habe, und für Heines Krankheit, die zu seiner genial zwiespältigen Dichtung geführt habe usw.

9 Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*. Aus dem Englischen von Reinhard Kaiser, Frankfurt a. M. 2005. Die englische Originalfassung erschien unter dem Titel *Regarding the Pain of Others* 2003 in New York.

10 Diesen Aspekt des „Selbstopfers für die Kunst“ behandelte u. a. der Vortrag von Gregor Schuhen (Koblenz-Landau) bei der Tagung.



Künstlerin als Kranke beeinflusst ist, zeigt Marlen Mairhofer einlässlich und eindringlich an Ingeborg Bachmann. Mithilfe von Paul B. Preciados Theorien, welche die Konzepte von Objekt, Subjekt, sex, gender, Droge und Medikament hinterfragen und verschwimmen lassen, schlägt Mairhofer ein Lesen von Bachmanns Texten als Patho-Texte vor, ohne auf die Biographie der Autorin zurückgreifen zu müssen.

Das jüngste Paradigma mag jenes des Transhumanen sein, das wesentlich mit der Ersetzung oder eben transhumanen Erweiterung des Körpers und des Körperlichen durch die Prothese verbunden ist. Der transhumane Körper ist per se ein künstlicher, und als Kunstkörper ist er selbst nicht nur Autor, sondern Aktant und Objekt der Kunst. Er muss präsent sein und daher ist die Performancekunst die Domäne des Transhumanitätsparadigmas. Die Körpermodifikationen, die in künstlerischen Arbeiten thematisiert werden, folgen dabei nicht zwangsläufig den Logiken von Optimierung und Perfektionierung, vordergründiger ist oftmals die Aufweichung von Dualität, die Auflösung binärer Geschlechtlichkeit und eine radikale Pluralisierung. Der Beitrag von Nelly Janotka zeigt die in künstlerischen Performances eingesetzte Prothese als dysfunktionales Objekt einerseits, wie auch als wirkmächtiges Zeichen der Selbstermächtigung andererseits. Wenngleich sich sukzessive das Interesse weg vom ‚behinderten‘ Körper als Gegenstand der künstlerischen Darstellung hin zu einer Kritik- und Handlungsfähigkeit verlagert, die mit nicht-normativen Verkörperungen einhergeht, so bleibt auch den zeitgenössischen Arbeiten ein Paradox inhärent: Sie faszinieren auch als siegreiche Überwindung eines Gebrechens. Das Augenmerk gilt dann weniger dem künstlerischen Œuvre denn der Person und ihrer/seiner Meisterung des Handicaps.<sup>11</sup>

Die Beiträge dieses Buches loten die unterschiedlichen Konstellationen, in denen sich Kunst und Gebrechen verschränken, zu verschiedenen Zeiten, von der Antike bis in die Gegenwart, in den Bereichen

11 Dieses wirkmächtige Rezeptionsmuster reicht weit in die Geschichte zurück. Beispielhaft für frühere Jahrhunderte sei die Pianistin und Komponistin Maria Theresia Paradis angeführt, deren Erblindung maßgeblich zur damaligen öffentlichen Aufmerksamkeit beigetragen hatte, worüber Julia Hinterbergers Vortrag bei der Tagung handelte.

von Dichtung, Musik, Bildender Kunst und Performancekunst aus. Dazu zählen auch, wenngleich sie sich nicht immer in eines der genannten Paradigmen einordnen lassen, die literarischen und bildkünstlerischen Thematisierungen von Krankheit im Kontext der Sorge um sich selbst bzw. der künstlerischen Arbeit. Dabei treten mitunter erstaunliche Parallelen zutage: Wenn sich, wie Marlen Mairhofer es akzentuiert, Ingeborg Bachmann nicht mehr als kranke Autorin, sondern als Autorin der Krankheit artikuliert, die bildliche Darstellung einer verkrüppelten Hand bei Goltzius, wie im Beitrag von Jana Graul angeführt, zum Ausweis von Kunstfertigkeit mutiert, so zeugen derartige Bewältigungsstrategien von Ermächtigung ebenso wie – zumindest fallweise – von einer Heroisierung des Kunstschaffens wie der Künstler und Künstlerinnen gleichermaßen. Als Konstanten, die über alle epochalen und alle Grenzen der kunstaustübenden Genres bestehen bleiben, erweisen sich die biographistischen Denkmuster, die die Rezeptionsgeschichte rund um die unterschiedlichsten Verschränkungen von Kunst und Gebrechen zu konstruieren weiß. Dominant erscheint dabei die Tendenz, Vermögen und Leistung der Kunst im Körper zu naturalisieren, d. h. im Körper die natürliche Ursache und Bedingung zu sehen. Damit gerät zweierlei in den Blick: Zum einen verläuft die Naturalisierung bevorzugt entlang geschlechtlicher Stereotypen – pointiert im Beitrag von Romana Sammern herausgearbeitet – und zum anderen kann die Autonomie der Künste im drastischen Fall zur Gänze ausgeblendet werden. Letzteres mag insofern gerechtfertigt sein, als diese Autonomie für sich ein Konstrukt ist. Problematisch ist es dann, wenn ignoriert wird, dass die Künste in ihrer je eigenen Ästhetik, in ihrer je eigenen historischen Tradition, in der Interferenz und Konkurrenz des je neuen Kunstwerks mit früheren und zeitgenössischen ganz wesentlich gründen und ein inkommensurabel eigengesetzliches Phänomen bleiben, das sich nicht ‚bloß‘ auf Biographie und Körper des oder der Kunstschaffenden reduzieren lässt. Biographie und Körper, so beteiligt sie auch sein mögen, geraten in der Sphäre künstlerischer Produktion und Rezeption immer zu artifiziellen und artistischen Biographien und Körpern. Sie transzendieren a priori ihre rein biologische Dimension.

Abschließend bleibt zu sagen, dass es dem gesamten Buch wie auch seinen Fallstudien zunächst und vor allem um die konzeptionellen Verschränkungen zwischen Kunstvermögen und *körperlichem* Gebre-

chen ging. Das große Thema von Kunst und psychischer Krankheit, das spätestens mit der Einführung von Schöpfung, Manie und Enthusiasmus in Platons *Ion* gesetzt ist, wollten wir weitgehend ausgeblendet lassen. Dass die Grenzbereiche freilich fließend sind, zeigen die Beiträge von Dorothea Weber zu Lukrez und von Marlen Mairhofer zu Bachmann, schließlich auch das Beispiel Adalbert Stifters, das Daniel Ehrmann avisiert.