ACCESS
POINTS
#20

SIEGFRIED SAERBERG

EIN BE/HINDERTER ZUGANG ZU KULTUR



ACCESS
Kolleg-Forschungsgruppe
Zugang zu kulturellen Gütern
im digitalen Wandel
ZUGANG

ACCESS POINTS

Schriften der Kolleg-Forschungsgruppe
Zugang zu kulturellen Gütern im digitalen Wandel
an der Universität Münster

Herausgegeben von Ursula Frohne und Reinold Schmücker

Redaktion:
Eberhard Ortland, Bernadette Collenberg-Plotnikov, Nora Kluck, Daniel Schlageter

Gestaltung und Satz:
Stefan Klatt, Daniel Schlageter

www.accesspoints.eu

#20

Siegfried Saerberg

Ein be/hinderter Zugang zu Kultur

© 2026 Siegfried Saerberg

Dieses Werk ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz

Umschlagabbildung: St.-Paulus-Dom Münster mit Blinden-Tastmodell von Egbert Broerken (1993), Foto: © Eberhard Ortland 2026, CC BY 4.0

Kolleg-Forschungsgruppe Zugang zu kulturellen Gütern im digitalen Wandel, Münster
Published in Germany 2026

ISSN: 3054-4092
ISBN: 978-3-69012-020-3
DOI: 10.17879/38818755019
URN: urn:nbn:de:hbz:6-38818756818

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://dnb.dnb.de abrufbar.

Die Kolleg-Forschungsgruppe Zugang zu kulturellen Gütern im digitalen Wandel wird finanziell gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (Projektnummer: 449836922).

Gefördert durch
DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

ACCESS
Kolleg-Forschungsgruppe
Zugang zu kulturellen Gütern
im digitalen Wandel
ZUGANG

Inhalt

1 Einleitung 5

2 Normativer und erkenntnistheoretischer Rahmen. 7

2.1 Menschenrechtliche Grundlagen kultureller Teilhabe 7
2.2 Körper, Wahrnehmungsstile und implizites Wissen 10
2.3 Ableismus als kulturelle Strukturkategorie 16

3 Museale Ordnung und sensorische Normativität 17

3.1 Sensorische Deprivation im Museum 17
3.2 Disability Aesthetics und Disabled Arts 19

4 Kuratorische Gegenräume – Heterotopien des Zugangs 21

4.1 Dunkelheit als Medium der Kulturinszenierung 21
4.2 Blinde Alltags-Ästhetiken 22
4.3 Ästhetiken blinder Kunstproduktion 22
4.4 Behinderte Alltagsästhetiken. 23

5 Kuratorische Zwischenräume – Kontaktzonen des Zugangs 24

5.1 Schlupflöcher: Metaphorik und Vielstimmigkeit 25
5.2 Rahmenöffnungen: Retrofitting und dialogische Situativität. 27
5.3 Durchlässigkeit und atmosphärische Audiodeskription. 29
5.4 Kontaktzone Museum 30

6 Aesthetics of Access. 32

7 Das W-ICAD-Modell. 36

8 Abschließende Betrachtung 38

Literaturverzeichnis 42

1 Einleitung

Dieser Essay reflektiert die Bedingungen der Möglichkeit eines fruchtbaren Ansatzes für den barrierefreien, digitalen Zugang zu kulturellen Gütern. Untersucht wird dies am Beispiel von Audiodeskriptionen, die visuelle Inhalte wie Bilder, Graphiken oder Tabellen durch und für blinde und sehbehinderte Menschen zugänglich machen sollen. Um die notwendigen sozio-kulturellen und rechtlich-politischen Rahmenbedingungen in den Blick zu nehmen beziehungsweise in den Griff zu bekommen, wird der Text einen weiten Weg zurücklegen müssen.

Er hebt an mit der menschenrechtlichen Basis für Barrierefreiheit und Zugang zu Kultur und Kunst (2.1). In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, warum, trotz der hohen Verbindlichkeit des Anspruchs auf barrierefreien Zugang, der durch die 2006 verabschiedete, 2007 ratifizierte und seit 2008 in Kraft getretene Behindertenrechtskonvention der Vereinten Nationen (UN-BRK) international gewährleistet sein sollte, die Zugangs-Realität weit hinter den Ansprüchen zurückbleibt. Eine wichtige Ursache hierfür findet der Artikel in impliziten Wissenselementen, die im Wahrnehmen von sehenden Menschen und blinden Menschen in folgenreich unterschiedlicher Weise fundiert sind (2.2). Dazu rekonstruiert der Text die Differenz zwischen ‚sehendem Wahrnehmungsstil' und ‚blindem Wahrnehmungsstil', zunächst in ihrer alltäglichen Weltkonstitution. Mit Bezug auf wissenssoziologische und phänomenologische Ansätze fokussiert der Artikel einen blinden Wahrnehmungsstil, der ein kognitiv hochintegriertes Zusammenspiel taktiler, akustischer, olfaktorischer und propriozeptiver Sinnesfelder beschreibt.

Eine blinde Perspektive dient als Gegenentwurf zum okularzentristischen Normalitätsmodell. Diese Dominanz wirkt gerade deshalb so stabil, weil ihre körperlichen und kognitiven Voraussetzungen als ableistische Struktur weitgehend implizit im Alltagswissen habitualisiert sind (2.3). Der Ableismus-Begriff der Disability Studies wird mit der Analyse verbunden und auf den Herrschaftsraum musealen Handelns übertragen (3): Museen stabilisieren häufig ein normatives Subjekt (gehend, sehend, hörend und verstehend) und produzieren damit Ausschlüsse (3.1). Kontrastiert werden solche hegemonialen Praktiken mit alternativen Konzepten wie ‚Disabled Artworks', ‚Disability Aesthetics' und ‚Disability Arts' (3.2).

Anschaulich setzt der Text diesen Konzepten Beispiele eigener kuratorischer Praxis aus dreißig Jahren Zugangsarbeit[1] an die Seite: ‚Heterotopien' des Zugangs etwa durch Aus-

1 „Zugangsarbeit ist als ein situierter Prozess zu verstehen, an dem verschiedene menschliche und nichtmenschliche Akteur*innen beteiligt sind. Diese kollaborativen Prozesse bestehen aus situierten Workarounds, individuellen Hacks und Improvisationen, die das gestalterische Potenzial der Zusammenführung von Menschen mit unterschiedlichen Be_hinderungen, sensorischen Praktiken, Erfahrungen und digitalen Medien offenlegen. Um Technologien barrierefrei zu gestalten, ist eine kontinuierliche Zusammenarbeit und das Wissen über Barrierefreiheit, das Zugangswissen, erforderlich. Es wird immer deutlicher, dass Nutzer*innen eine aktivere Rolle in

stellungen im Dunkeln (4) und ‚Kontaktzonen' beispielsweise in vielstimmigen Audioinszenierungen von Gemälde-Ausstellungen und kinästhetischen Übersetzungen von Tanz (5). In diesen alternativen Formen der Vermittlung wird das Zugehen auf Barrierefreiheit nicht additiv, sondern als produktive Un- und Umordnung von Wahrnehmung, Autorität und Vermittlung prozessual erprobt. Daran schließen aktuelle Weiterentwicklungen der ‚Aesthetics of Access' an, die barrierefreien Zugang als ästhetisches Material und als disability/deaf-geleitete Dramaturgie begreifen (6). Als Übertragung der Prinzipien der Aesthetics of Access auf barrierefreien Zugang zu Museen wird das ‚W-ICAD-Modell' behandelt (7).

Zum Abschluss werden die Kernbegriffe politischen Raumes, ‚Heterotopie' und ‚Kontaktzone', mit Disability Aesthetics und Disability Arts sowie deren praktischer Umsetzung in der Aesthetics of Access verknüpft. In einer letzten Zusammenschau (8) werden die so gewonnenen Kategorien des politisch-ästhetischen Kräftefelds Be/hinderte Kunst rückgebunden an die jeweiligen ‚Wahrnehmungsstile'. Diese konstituieren nämlich die Ästhetik des Alltags, die mit Alfred Schütz als die ‚ausgezeichnete Wirklichkeit' verstanden wird, auf die sich andere subtilere Realitätsbereiche, wie zum Beispiel die der Kunst, zurückbeziehen müssen, wollen sie intersubjektive Verständigung erzielen.

Forschungs-, Entwicklungs- und Gestaltungsprozessen spielen müssen. Dies beinhaltet Zugangswissen und Zugangsarbeit gleichermaßen." (Tom Bieling, Frithjof Esch, Beate Ochsner, Siegfried Saerberg & Robert Stock: „Zugangswissen und Zugangsarbeit – Über Potenziale und Barrieren der digitalen Zusammenarbeit", in: *Dis/Ability und digitale Medien: Interdisziplinäre Perspektiven auf Technologien, Praktiken und Zugänglichkeiten*, hg. v. Robert Stock, Christian Meier zu Verl, Melike Şahinol et. al., Wiesbaden 2025, 279–309, DOI: 10.1007/978-3-658-46724-1_11, hier 305).

2 Normativer und erkenntnistheoretischer Rahmen

Warum bleibt der Zugang zu kulturellen Gütern im Grad seiner Barrierefreiheit so weit hinter den verbindlichen Forderungen der von den Vereinten Nationen verabschiedeten Behindertenrechtskonvention (UN-BRK) zurück? Wir finden eine Antwort in einer tief in der alltäglichen Lebenswelt verwurzelten Differenz von Wahrnehmungsstilen und einem damit verbundenen impliziten Ableismus.

2.1 Menschenrechtliche Grundlagen kultureller Teilhabe

Der Zugang zu Kultur ist im internationalen Recht als fundamentales Menschenrecht anerkannt. Das Übereinkommen der Vereinten Nationen über die Rechte von Menschen mit Behinderungen (UN-BRK) etabliert einen umfassenden normativen Rahmen zur Sicherstellung der vollen und wirksamen Partizipation von Menschen mit Behinderungen am kulturellen Leben.[2] Artikel 30 der Konvention garantiert Menschen mit Behinderungen den Zugang zu kulturellem Material wie etwa Büchern, Musik, Gemälden oder Filmen, kulturellen Aktivitäten wie zum Beispiel Ausstellungen, Theater- und Filmvorführungen, Fernsehprogrammen oder Lesungen sowie Orten kultureller Darbietungen oder Dienstleistungen, wie etwa Theatern, Museen, Kinos, Bibliotheken, Denkmälern und Tourismusdiensten, „gleichberechtigt mit anderen", einschließlich des Zugangs „in barrierefreien Formaten".[3] Kulturelle Teilhabe wird damit nicht als freiwilliges kulturpolitisches Ziel, sondern als verbindliche rechtliche Verpflichtung der Vertragsstaaten gefasst.

2 Zur Entstehung der Behindertenrechtskonvention und ihrer normativen Bedeutung vgl. Theresia Degener: „Die UN-Behindertenrechtskonvention – ein neues Verständnis von Behinderung", in: *Handbuch der Behindertenrechtskonvention. Teilhabe als Menschenrecht – Inklusion als gesellschaftliche Aufgabe*, hg. v. Elke Diehl, Bonn 2015, 55–65.

3 UN-Behindertenrechtskonvention – Schattenübersetzung. Korrigierte Fassung der zwischen Deutschland, Liechtenstein, Österreich und der Schweiz abgestimmten Übersetzung, erstmals veröffentlicht 2009, http://www.netzwerk-artikel-3.de/index.php?view=article&id=93:international-schattenuebersetzung [12.9.2026]. Grundlegend für die Auslegung der UN-BRK ist die englische Version. In diesem Artikel ziehe ich als deutsche Übersetzung die sogenannte ‚Schattenübersetzung' vom *Netzwerk Artikel 3*, dem Verein für Menschenrechte und Gleichstellung Behinderter e.V. der sogenannten offiziellen Übersetzung, die vom Beauftragten der Bundesregierung für die Belange von Menschen mit Behinderungen herausgegeben worden ist (Die UN-Behindertenrechtskonvention. Übereinkommen über die Rechte von Menschen mit Behinderungen, 2018, https://www.institut-fuer-menschenrechte.de/fileadmin/Redaktion/PDF/DB_Menschenrechtsschutz/CRPD/CRPD_Konvention_und_Fakultativprotokoll.pdf [12.9.2026]), vor. Auf der Seite von *Netzwerk Artikel 3* wird die Schattenübersetzung folgendermaßen motiviert: „Deutschland, Liechtenstein, Österreich und die Schweiz haben fast ohne Beteiligung behinderter Menschen und ihrer Verbände eine deutsche Version der UN-Konvention über die Rechte von Menschen mit Behinderungen abgestimmt. Alle Bemühungen von Seiten der Behindertenorganisationen in den vier beteiligten Staaten, wenigstens die gröbsten Fehler zu korrigieren, sind gescheitert." In der Schattenübersetzung wird beispielsweise ‚access' mit ‚Barrierefreiheit' anstatt mit ‚Zugänglichkeit', ‚inclusion'

Entscheidend ist dabei, dass Artikel 30 Menschen mit Behinderungen nicht lediglich als Rezipientinnen kultureller Güter konzipiert, sondern ausdrücklich auch als aktive Produzentinnen kultureller Bedeutungen und künstlerischer Werte. Die Vertragsstaaten sind verpflichtet, geeignete Maßnahmen zu ergreifen, um Menschen mit Behinderungen die Entwicklung und Nutzung ihres kreativen, künstlerischen und intellektuellen Potenzials zu ermöglichen – „nicht nur für sich selbst, sondern auch zur Bereicherung der Gesellschaft".[4] Diese Formulierung verweist auf ein relationales Kulturverständnis, in dem Behinderung nicht als Abweichung von einer normativen Leitvorstellung, sondern als konstitutiver Bestandteil des kulturellen Gemeinguts begriffen wird. Kultur erscheint hier in einem geteilten sozialen Raum, der von Beginn an inklusiv zu denken ist und Partizipation, Austausch und Kreativität als Sinn- und Bedeutungsproduktion einschließt.

Ein wesentliches Element von Artikel 30 ist die Verpflichtung, den Zugang zu Kultur „in barrierefreien Formaten" sicherzustellen.[5] Was unter einem barrierefreien Format zu verstehen ist, wird jedoch nicht abschließend definiert. Neben physischer Barrierefreiheit etwa durch Rampen, Fahrstühle, Leitsysteme oder Begleitassistenzen spielt auch der Abbau oder die Vermeidung von Barrieren im Bereich von Kommunikation eine wichtige Rolle. Weitere Hinweise liefert Artikel 2 der UN-BRK, der „Kommunikation" weit fasst und unter anderem „Sprachen, Textdarstellung, Brailleschrift, taktile Kommunikation, Großdruck, barrierefreies Multimedia sowie schriftliche, auditive, in einfache Sprache übersetzte, durch Vorleser zugänglich gemachte sowie ergänzende und alternative Formen, Mittel und Formate der Kommunikation, einschließlich barrierefreier Informations- und Kommunikationstechnologie", umfasst.[6] Diese Definition ist bewusst offen gehalten. Brailleschrift wird fünfmal genannt, Gebärdensprachen werden sechsmal genannt, einfache oder Leichte Sprache nur dreimal adressiert. Audiodeskription, obwohl für blinde und sehbehinderte Menschen im Kulturbereich von zentraler Bedeutung, wird nicht explizit erwähnt. Zugleich ermöglicht die Aufnahme auditiver Formate und „barrierefreier Multimedia", Audiodeskription eindeutig unter den Kommunikationsbegriff der Konvention zu subsumieren.

Diese Offenheit ist nicht als normative Schwäche zu verstehen, sondern als strukturelles Merkmal der UN-BRK. Kulturelle Praktiken, technische Entwicklungen und Verständnisse von Barrierefreiheit und Zugänglichkeit unterliegen einem kontinuierlichen Wandel; starre Definitionen würden das Risiko bergen, Barrierefreiheit auf einen bestimmten historischen Stand festzuschreiben. Die Konvention setzt daher auf fortlaufende Auslegung durch politische Aushandlungsprozesse, Normsetzung durch menschenrechtliche Gremien wie den Genfer UN-Fachausschuss für die Rechte von Menschen mit Behinderungen (CRPD) sowie die Entwicklung von Best Practices auf nationaler und institutioneller Ebene. Zentrale Bedeutung kommt dabei der Partizipation relevanter Akteur*innen zu. Nach Auffassung

mit ‚Inklusion' anstatt mit ‚Einbezug' oder ‚Integration', ‚participation' mit ‚Partizipation' anstatt mit ‚Teilhabe' und ‚independent' mit ‚selbstbestimmt' anstatt mit ‚unabhängig' übersetzt.

4 UN-Behindertenrechtskonvention – Schattenübersetzung, Artikel 30(2).

5 Ebd., Artikel 30(1) (a)-(b), s.a. 30(c).

6 Ebd., Artikel 2 (Definition ‚Kommunikation').

des UN-Fachausschusses sind dies insbesondere Organisationen von Menschen mit Behinderungen (Disabled Persons' Organisations, DPOs), also Organisationen, die „von Menschen mit Behinderungen angeführt, geleitet und verwaltet werden".[7] Behindertes Wissen und die Expertise aus der Perspektive behinderter Menschen sind somit nicht lediglich ergänzend, sondern konstitutiv für die Definition dessen, was Zugang zu Kultur in der Praxis bedeutet.

Museen stellen ein wichtiges Beispiel für die Produktion von Barrieren kultureller Partizipation dar. Als Institutionen des Ausstellens und Vermittelns basieren sie überwiegend auf visuellen Kommunikationsformen. Kunstwerke, Objekte, Installationen, räumliche Szenografien, architektonische Strukturen, Wandtexte und Kataloge sind in der Regel für sehende Besucher*innen konzipiert. Für blinde und sehbehinderte Menschen führt dies nicht nur zu physischer, sondern vor allem zu kommunikativer Exklusion. Ein Museumsgebäude kann baulich barrierefrei sein und dennoch auf der Ebene der Bedeutungsvermittlung für Sehbehinderte unzugänglich bleiben, wenn Inhalte nahezu ausschließlich visuell vermittelt werden. Gleichberechtigte Teilhabe an Ausstellungen erfordert daher Maßnahmen, die visuelle Informationen in alternative sensorische und kognitive Modalitäten übersetzen.

Der UN-Fachausschuss für die Rechte von Menschen mit Behinderungen hat den Zusammenhang von Barrierefreiheit und kultureller Partizipation in seiner Allgemeinen Bemerkung Nr. 2 (2014) zu Artikel 9 „Zugänglichkeit"[8] präzisiert. Der Ausschuss betont, dass Barrierefreiheit als ein Querschnittsthema Voraussetzung für die Verwirklichung sämtlicher Konventionsrechte ist, einschließlich der kulturellen Partizipation nach Artikel 30. Barrierefreiheit wird dabei ausdrücklich nicht auf bauliche Aspekte beschränkt, sondern schließt Informations- und Kommunikationszugang ein. In diesem Zusammenhang benennt der Ausschuss hier ausdrücklich Audiodeskription als Maßnahme der Barrierefreiheit, die blinden Menschen den Zugang zu visueller Kunst ermöglicht, etwa durch gesprochene Beschreibungen in Museen und vergleichbaren kulturellen Einrichtungen.[9] Audiodeskription wird damit als spezifisches, geeignetes und notwendiges Mittel des Zugangs zu visuellen kulturellen Formaten anerkannt.

7 [UN-]Ausschuss für die Rechte von Menschen mit Behinderungen: Allgemeine Bemerkung Nr. 7: Zu Artikel 4 und 33: Partizipation von Menschen mit Behinderungen einschließlich Kindern mit Behinderungen über die sie repräsentierenden Organisationen bei der Umsetzung und Überwachung des Übereinkommens, veröffentlicht am 9. November 2018, Dokument Nr. CRPD/C/GC/7, https://www.institut-fuer-menschenrechte.de/menschenrechtsschutz/datenbanken/datenbank-fuer-menschenrechte-und-behinderung/detail/crpd-2018-allgemeine-bemerkung-nr-7-zu-artikel-4-und-33-partizipation-von-menschen-mit-behinderungen-einschliesslich-kindern-mit-behinderungen-ueber-die-sie-repraesentierenden-organisationen-bei-der-umsetzung-und-ueberwachung-des-uebereinkommens [12.9.2026], Absatz 11.

8 Vgl. [UN-]Ausschuss für die Rechte von Menschen mit Behinderungen: Allgemeine Bemerkung Nr. 2: Zu Artikel 9: Zugänglichkeit, veröffentlicht am 22. Mai 2014, Dokument Nr. CRPD/C/GC/2, https://www.institut-fuer-menschenrechte.de/menschenrechtsschutz/datenbanken/datenbank-fuer-menschenrechte-und-behinderung/detail/crpd-2014-allgemeine-bemerkung-nr-2-zu-artikel-9-zugaenglichkeit [12.9.2026]. Leider liegt zu diesem englischen Original keine Schattenübersetzung vor. Im Geiste der Schattenübersetzung sollte an dieser Stelle ebenfalls ‚Accessibility' mit ‚Barrierefreiheit' übersetzt sein.

9 Vgl. ebd., Absätze 44–46.

Aus der UN-BRK und ihrer autoritativen Auslegung folgt, dass Museen verpflichtet sind, Audiodeskription systematisch in ihre Praxis zu integrieren. Diese Verpflichtung betrifft insbesondere Dauer- und Wechselausstellungen, zentrale Kunstwerke und Installationen, räumliche und szenografische Konzepte sowie Vermittlungsformate wie Audioguides oder Führungen. Audiodeskription darf nicht als freiwillige Zusatzleistung oder als projektförmige Maßnahme verstanden werden, die von Drittmitteln abhängt. Vielmehr stellt sie einen integralen Bestandteil barrierefreier Museumspraxis dar. Öffentlich finanzierte Institutionen tragen eine erhöhte Verantwortung, Barrierefreiheit strukturell und nachhaltig zu verankern. Zwar unterliegen Maßnahmen der Barrierefreiheit dem Verhältnismäßigkeitsprinzip, doch handelt es sich bei Audiodeskription um ein etabliertes, technisch umsetzbares und vergleichsweise niedrigschwelliges Instrument – insbesondere bei der Neuentwicklung von Ausstellungen oder digitalen Angeboten. Zugleich greift es zu kurz, Audiodeskription ausschließlich als *kompensatorisches* Instrument der Barrierefreiheit zu begreifen. Sie ist nicht lediglich eine neutrale Übertragung visueller Inhalte in Sprache, sondern eine interpretative, selektive und kreative Praxis. Audiodeskriptionen spiegeln spezifische Wahrnehmungsweisen, Aufmerksamkeitsökonomien und Formen der Welterschließung wider, die durch blinde Erfahrung geprägt sind. Werden blinde Autorinnen, Beschreiberinnen oder Berater*innen einbezogen, wird Audiodeskription selbst zu einem Ort kultureller Produktion, der auf verkörpertes, auditives, taktiles und imaginatives Wissen zurückgreift. In diesem Sinne entspricht Audiodeskription der doppelten Ausrichtung von Artikel 30 UN-BRK: Sie ermöglicht den Zugang zu bestehenden kulturellen Werken und eröffnet zugleich Räume für blinde kreative Ausdrucksformen, die zur Bereicherung von Kultur insgesamt beitragen. Inklusive kulturelle Vermittlung muss daher über bloße formale Rechtskonformität hinausgehen und Audiodeskription sowohl als rechtliche Verpflichtung als auch als eigenständige ästhetische Praxis anerkennen, die in blinden Weisen des Wahrnehmens, Interpretierens und Gestaltens von Kunst verankert ist.

2.2 Körper, Wahrnehmungsstile und implizites Wissen

Trotz breiter Akzeptanz von Inklusion und Partizipation in der UN-BRK als Leitprinzipien bleibt ihre praktische Umsetzung erheblich inadäquat. Warum ist das der Fall? Häufig angeführte Erklärungen verweisen auf institutionelle und ökonomische Zwänge sowie auf angeblichen Ressourcenmangel. Solche Erklärungen erscheinen jedoch oberflächlich, denn institutionelle Ziel- bzw. Mitteldefinitionen sowie Entscheidungen über Ressourcenallokationen sind jeweils abhängig von sozio-kulturellen und politischen Rahmenbedingungen. Um oben gestellte Frage tiefer gehend zu beantworten, müssen wir einige oft unsichtbare Voraussetzungen untersuchen, an die die Präsentation von Kunst und Kultur gebunden ist.

Erstens sind diese Voraussetzungen mit gesellschaftlich und kulturell normativen Standardkonzeptionen von Körpern und Kognition verknüpft. Diese Standardkonzeptionen des Körpers sind nicht neutral: Das Standardkonzept wird der davon abweichenden anderen

Körperlichkeit vorgezogen. Das eine ist wirkmächtig und prägt die gesellschaftliche Realität, das andere ist in seinen Durchsetzungspotentialen eingeschränkt und unterrepräsentiert. Das normale und vorherrschende Körperkonzept fokussiert einen gehenden, sehenden und hörenden Körper. Ihm zur Seite steht eine Standard-Konzeption menschlichen Auffassungsvermögens, welches an bestimmte sprachliche und bildungsmäßige Voraussetzungen gebunden ist. Blinde, taube oder motorisch differente Körper sowie sprachliche Formate anders verarbeitende Auffassungsvermögen sind dagegen als Abweichung definiert. Wir werden später darauf zurückkommen.

Zweitens sind diese gesellschaftlich und kulturell normativen Standardkonzeptionen von Körpern und Kognition zutiefst im alltäglichen Leben verankert. Das macht sie schwer zu reflektieren. In Anknüpfung an Alfred Schütz liegt dieser alltäglichen Praxis eine spezifische Wissensstruktur zugrunde: das ‚Routinewissen' innerhalb des Wissensvorrates. Dieses Wissen ist für unproblematisch gehaltenes, selbstverständliches Wissen, das hochgradig standardisiert, typisiert und habitualisiert ist. Es ist gestaffelt nach Graden seiner reflexiven Zugänglichkeit beziehungsweise seiner wiederherstellbaren Explikationsfähigkeit: es ist eingeteilt in ‚Rezeptwissen', ‚Gebrauchswissen' und ‚Fertigkeiten'. Rezeptwissen ist am ehesten explikabel, Gebrauchswissen ordnet den Rezepten körperliche Handlungen zu, Fertigkeiten sind dagegen leiblich fundiert und oft kaum dem ‚Griff des Bewusstseins' zugänglich.[10]

Es ist typischerweise Teil des Rezeptwissens, bestimmten Zielen bestimmte Mittel zuzuordnen: Will ich zum Beispiel einen Ort erreichen, der weiter als fußläufig beziehungsweise rollstuhlnützlich von meiner Wohnung entfernt ist, so weiß ich, dass ich das eigene Auto, ein Taxi, mein Fahrrad oder Busse und Straßenbahnen benutzen kann. Habe ich mich dann etwa auf meinen Weg zur Bushaltestelle verlaufen, so weiß ich, dass ich Wegauskünfte einholen sollte. Entweder ich frage Passanten oder ein Navigationssystem. Das hierbei relevante Gebrauchswissen gibt dann an, welche Körper, Dinge, Zeitabläufe und Räume einbeziehende Handlungen ich im Einzelnen brauche, um diese Zwecke-Mittel-Relationen praktisch umzusetzen: zum Beispiel weiß ich, dass ich für die Nutzung eines Busses eine Bushaltestelle aufsuchen, dort eine gewisse Wartezeit in Kauf nehmen, zum Einsteigen Treppen beziehungsweise Rampen benutzen und dann einen freien Platz suchen muss. Um eine Wegauskunft zu erhalten, weiß ich, dass ich beispielsweise im Falle von sehender Körperlichkeit Blickkontakt herstellen muss. Im Falle blinder Körperlichkeit greife ich auf andere Wissensinhalte zurück: Ich kann besonders laut sprechen oder mich einer Person mit dem eigenen Körper in den Weg stellen. Beides gehört zum Bereich des Gebrauchswissens. Bevorzuge ich hingegen die Nutzung eines Navigationssystems, sollte ich mein mobiles Telefon herauskramen. Die dazu passenden Fertigkeiten wären dann zum Beispiel das hochgradig körperlich fundierte Wissen, wie ich mit dem Blindenstock navigiere oder einen Rollstuhl beziehungsweise ein Dreirad im Straßenverkehr benutzen kann.

Auch in der Soziologie des Körpers finden wir ähnliche Unterscheidungen wieder: Hier wird zwischen ‚Körperwissen' (das Wissen des Körpers) und ‚Wissen vom Körper' unter-

10 Alfred Schütz & Thomas Luckmann: *The Structures of the Life-World*, Bd. 1, Evanston, IL 1989, 105–110.

schieden.[11] ‚Körperwissen' fällt größtenteils mit dem zusammen, was Michael Polanyi als ‚implizites Wissen' (‚tacit knowledge') bezeichnet hat.[12] Diese spezifische Wissensform, ob sie nun Routinewissen, implizites Wissen oder Körperwissen genannt wird, ist tief im Körper verankert und sehr schwer zu reflektieren. Sie ist verborgen, vorausgesetzt und scheint vollkommen selbstverständlich.

Ich entfalte im Folgenden nun die verborgenen, körperlichen Grundlagen von Erfahrung. Hier unterscheiden sich Blindheit und Sehen fundamental. In dem, was ich als den ‚blinden Wahrnehmungsstil' bezeichne, funktionieren Sinnes- und Erkenntnispraktiken zusammen innerhalb räumlicher, zeitlicher und sozialer Rahmen.[13] Dieses Konzept wurde von mir gegen den Okularzentrismus entwickelt, der den Sehsinn für Erkenntnis und Alltagsvollzug sowie Kunst und Kultur mit der Ausnahme der Musik als im Allgemeinen wesentlich ansieht. Der blinde Wahrnehmungsstil ist eine historisch und kulturell verfasste Einheit von Körper und Geist. Der blinde Wahrnehmungsstil wird hier weder als negative Abweichung von einer visuellen Norm verstanden noch in Begriffen von Mangel oder Defizit entfaltet, sondern steht auf gleichem Fuße mit dem Sehen. Er wird nicht als ein Verlust von Sehvermögen verstanden, sondern ist schlicht eine andere Organisation von sensorischer und körperlicher Orientierung und Praxis. Wie ein bestimmter Modestil oder ein körperlicher Habitus ist der blinde Wahrnehmungsstil der Kultivierung und Verfeinerung zugänglich. Er wird oft von Gesellschaft und Kultur vergessen, angefochten und/oder unterdrückt. Daher muss er in einem archäologischen Unterfangen wiederentdeckt werden. Zu Zwecken rekonstruktiver Ausgrabungen wird sein geringerer sozialer Status hier ausgeklammert. Vielmehr wird ihm erlaubt, sich in eigenem Recht zu artikulieren; Ähnlichkeiten und Unterschiede zur sehenden Wahrnehmung werden begreifbar.

Der blinde Wahrnehmungsstil hat spezifische ‚Ingredienzen', die sich von den ‚Ingredienzen' des sehenden Wahrnehmungsstils unterscheiden. Der blinde Wahrnehmungsstil entfaltet sich in einem multimodalen Raum der Sinneswahrnehmung. In einem autophänomenologischen Ansatz habe ich typische Routen rekonstruiert, die ich als blinder Forscher regelmäßig begehe.[14] Während des Gehens beschreibe und kommentiere ich meine Aktionen in ein Diktiergerät – eine Auto-Audiodeskription gewissermaßen – und übersetze die Route damit in einen Text, der später gegen den Hintergrund reflektierter alltäglicher Erfahrung analysiert werden kann. Der interpretative Fokus wird in jeder Passage auf ein dominantes Element der räumlichen Orientierung gelegt, obwohl in der gelebten Erfahrung stets viele solche Elemente verwoben sind. Aus der Zusammenführung einzelner Sensoriken

11 Reiner Keller & Michael Meuser (Hgg.): *Körperwissen: Wissen des Körpers – Wissen vom Körper: körper- und wissenssoziologische Erkundungen*, Wiesbaden 2010.

12 Michael Polanyi: *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy*, Chicago 1958.

13 Siegfried Saerberg: *Geradeaus ist einfach immer geradeaus. Eine lebensweltliche Ethnographie blinder Raumorientierung*, Konstanz 2006; ders.: „Just Go Straight Ahead: How Blind and Sighted Pedestrians Negotiate Space", in: *The Senses and Society* 5/3 (2010), 364–381, DOI: 10.2752/174589210X12753842356124.

14 Vgl. ders.: *Geradeaus ist einfach immer geradeaus*.

rekonstruiert sich eine gefühlte Einheit der Welt innerhalb der ‚aktuellen Reichweite' von taktilen, akustischen und olfaktorischen Eindrücken.

Bei der Navigation bilden sich allgemeine akustische Ortsschemata, die aus Wahrnehmungsinhalten wie Grundtönen und typischen ‚Soundscapes' bestehen: Straße, Bahnhof, Kirche, Bibliothek, Wochenmarkt oder Einkaufszentrum. Zusätzlich mischen sich einzelne Geräusche wie Schritte, Stimmen, Autos, Busse, Straßenbahnen, Kirchenglocken, Hunde oder Vögel hinein. Die Richtung, aus der unterschiedliche Arten von Geräuschen aufgenommen werden, strukturiert den Raum und kann ihm sogar oft im Kollektiv der Geräusche feste Grenzen geben wie in Bahnen akustischer Flüsse als Verkehrsfluss oder Menschenmengenfortbewegung. Dazu gibt es charakteristische, sogar oft einzigartige Echos: das Echo in einer kleinen Türöffnung oder in einer großen Halle oder in meinem Wohnzimmer. Es kulminiert in der einzigartigen Klanggestalt einer Szenerie oder eines Arrangements wie etwa die Anordnung vor dem LWL-Museum in Münster.

Propriozeptiv drängen sich topografische Qualitäten im Auf und Ab des Weges in den Empfindungsraum des Leibes. Gerüche sind bei der Navigation beispielsweise mit dem Zweck der Nahrungsaufnahme verbunden: Das Café und die Pommesbude machen auf sich aufmerksam. Taktile Empfindungen wie geparkte Autos und Fahrräder, eine Wand, eine Straßenlaterne, ein Verkehrs- oder Straßenschild, ein Blumenkübel, eine Ampel, ein Pfosten, ein Mantel oder ein Arm streifen die Hand im Vorübergehen oder werden fingergerecht kurz im Fluss des Vorantastens angefasst. Wärme- und Kälteströme sowie Luftzüge breiten sich auf der Gesichtshaut aus. All dies komponiert zusammen den blinden Wahrnehmungsstil als ein komplexes Ineinandergreifen verschiedener Sinnesfelder. Diese werden durch eine zielgerichtete Aufmerksamkeit geeint, die ihnen Relevanz und Form verleiht. Der blinde Wahrnehmungsstil ist somit durch ein hochintegriertes Zusammenspiel mehrerer Sinnesfelder charakterisiert; er beinhaltet zu wissen, worauf geachtet werden sollte, wo signifikante Hinweise gefunden werden können und wie ein Raum ohne Sehen gelesen wird. Entgegen dieser hohen Integrationskompetenz könnte der auf einen einzelnen Sinn fokussierte ‚sehende Wahrnehmungsstil' fast ein wenig unterkomplex erscheinen.

Versuchen wir nun, dem blinden Wahrnehmungsstil auf den Leib zu rücken und auf die lebensweltlich situierte Spur zu kommen: Das grundlegende Schema der räumlichen Orientierung wird um den Körper als gelebtes Leib-Zentrum organisiert. Das ‚Hier' wird durch den Kontakt der Füße mit verschiedenen Bodenstrukturen konstituiert: Holzboden, Fliesen, Kies, Asphalt, Straßenrand oder Gras. Deren taktile und akustische Qualitäten verankern die eigene Position innerhalb eines fundamentalen Umweltrahmens. Genau genommen wird dieser *Standpunkt* durch Bewegung hervorgebracht: durch das Schleifen, Klopfen oder Schlurfen der Füße oder durch die Sondierung mit dem Langstock. Das ‚Dort' wird hauptsächlich durch akustische Eindrücke und ihre Lokalisierung konstituiert. Vom Körper als Null-Punkt der Koordinaten wird der Raum in Richtungen differenziert: links/rechts, vorn/hinten, oben/unten. Vorn und hinten sind stark durch die Dynamik der Bewegung und potenzielle Gefahr gekennzeichnet; oben und unten erscheinen in der gefühlten Nähe von Böden, Decken, Balkonen und Treppen.

Der blinde Wahrnehmungsstil strukturiert den Raum durch Soundscapes und Grundtöne: Das Gehör beteiligt sich auf mehreren unterschiedlichen Weisen an der räumlichen Orientierung. Erstens ermöglichen diskrete Geräusche von Menschen, Tieren oder Objekten (Nachbarstimmen, ein Kühlschrank, eine Fliege, ein vorbeifahrendes Auto) die Objekterkennung. Zweitens haben diese Geräusche immer eine Richtung und Entfernung relativ zum Körper und strukturieren den Raum damit direktional. Drittens konfigurieren sich alle gleichzeitig vorhandenen Geräusche jeweils zu einer Art akustischem Feld, innerhalb dessen Orte und Relationen (vor, hinter, neben, über) zwischen Schallquellen erkannt werden können. Neben diskreten Geräuschen können wir Grundtöne hören: relativ stabile, langsam veränderliche akustische Totalitäten, die einen Raum füllen und charakterisieren – beispielsweise die gedämpfte Stille eines Raumes, die halboffene Resonanz eines Balkons, der zusammengesetzte Klang eines Tals mit Wiesen und Verkehr oder der spezifische Hall in einer Bahnhofshalle. In urbanen Kontexten bieten typische Grundtöne von Straßen, Plätzen, Parks, Bahnsteigen und Hallen grobe Orientierung: Sie bieten eine Art *akustische Übersicht*, die anschließend durch detailliertere Hinweise verfeinert werden kann. Diese sind an typisierte topologische Strukturen gebunden (zum Beispiel großstädtischer Bahnhof mit seinen Untertypen Bahnsteig, Bahnhofshalle), die sowohl kognitive Typen als auch als Routinen sinnlicher Wahrnehmung verkörpert sind. Sie sind nicht visuelle Schemata – sogenannte Bilder von Straßen und Bahnhöfen – sondern akustische Schemata als atmosphärische Grundtöne von Straßen und Bahnhöfen. Einige dieser Orte können hochcharakteristische, sogar einzigartige Echos und Grundtöne haben, wie ein für eine Person sehr vertrauter Ort (zum Beispiel der Kölner Hauptbahnhof).

Echophänomene wie Reflexion und Dämpfung von Schall ermöglichen die Wahrnehmung von Wänden, geparkten Autos, Vitrinen und anderen Oberflächen ohne direkten taktilen Kontakt. Hier ist es nicht ein diskretes Geräusch, sondern die Modifikation eines andauernden Schallfeldes (einschließlich der eigenen Schritte, des Langstockes oder der Stimme), welche die Präsenz von Grenzen offenbart. Manchmal wird dies als vager Druck am Bauch, Kopf, Ohr oder auf der Stirn wahrgenommen. Unter günstigen Bedingungen ermöglichen solche echoartigen Hinweise das Nachzeichnen von Wänden als *auditive Wege* und unterstützen die Schätzung von Entfernungen und räumlichen Ausmaßen.

In urbanen Umgebungen dient der Tastsinn besonders über den Langstock als zentrales Orientierungsmedium. Der Langstock, in standardisierter Weise gehalten und rhythmisch von Seite zu Seite in Koordination mit den Schritten geschwungen, verlängert die taktile Reichweite des Körpers und sondiert Bordsteine, Stufen, Hindernisse und Änderungen der Bodenstruktur. Seine Wirksamkeit hängt von der engen Synchronisation des Langstock-Rhythmus und des Gangs ab. Finger und Hände werden selektiver verwendet: um Knöpfe an Ampeln zu lokalisieren, um Handläufe und Sitze im öffentlichen Verkehr zu ergreifen, oder um Objekte zu identifizieren, welche in die Reichweite des navigierenden Subjekts eingedrungen sind.

Der *Luftraum* wird besonders in großen Gebäuden orientierungsrelevant. Luftzüge und subtile Temperaturunterschiede zeigen Öffnungen, Verbindungsstellen, Eingänge, Aus-

gänge oder Treppen an. In Bahnhöfen kennzeichnen Luftströmungen oft die Lage von Treppen, die von der Bahnhofshalle zu den Bahnsteigen führen. Ähnlich tragen leichte Auf- oder Abstiege des Bodens zu einer erinnerten Topografie bei, besonders in ländlichen Kontexten. Olfaktorische Hinweise spielen eine ergänzende Rolle: Lebensmittelgerüche können Bäckereien, Imbisse oder Restaurants anzeigen. U-Bahn-Haltestellen, Kaufhäuser, Apotheken, Drogerien, Parfümerien, Blumenläden, Bioläden, Baumärkte oder Tankstellen haben jeweils ihre typischen Geruchsprofile. Parfums und Tabakrauch sind relevant für Personenwahrnehmung. Stallgerüche und andere landwirtschaftliche Gerüche tragen zur ländlichen Orientierung bei.

Ein entscheidendes Strukturierungsprinzip ist das von Bahnen oder Spuren. Akustische Strömungen von Fußschritten oder Fahrzeugen offenbaren bevorzugte Bewegungsrichtungen (zum Beispiel die Personenströme zwischen Bahnsteigen und Ausgängen in einem Bahnhof). Materiell finden sich taktile Bahnen in Rinnen, Schienen, Gehwegen, Bordsteinkanten, Bahnsteigkanten und der Straßenoberfläche selbst, mit charakteristischen Wölbungen, Kanten, Materialien und Verbindungen. Die Hauptaufgabe besteht darin, auf dem relevanten Weg zu bleiben und sich nicht von Nebenbahnen ablenken zu lassen.

Schließlich wird Orientierung durch Phänomene akustischer Maskierung und Verstärkung beeinflusst. Laute Quellen wie Lokomotiven, Presslufthämmer oder dichter Verkehr können andere Geräusche übertönen und präzise Lokalisierung vorübergehend unterbrechen. Es gibt auch *privilegierte Punkte* in einem Raum, von denen aus externe Geräusche besonders gut oder schlecht gehört werden können. Umweltfaktoren wie Straßenbiegungen, Waldbedeckung oder leichte Bodensenkungen können den Hörer akustisch abschirmen oder exponieren. Zusammen bilden sie eine Art vaskuläres System des Schalls.

Diese detaillierte phänomenologische Beschreibung gibt uns einen Begriff für die Komplexität, welche die ‚Interaktivität'[15] zwischen der Sinneswirklichkeit des Körpers, seinen standardisierten und habituellen Routinen innerhalb des Wahrnehmungsstils, den materialen Eigenschaften der räumlichen Umgebung, der in dieser Umgebung situierten dinglichen Artefakte und Ereignissequenzen sowie der Wahrnehmungsinstrumente bestimmt. So beschrieb Maurice Merleau-Ponty 1945 die Beziehung zwischen dem navigierenden Subjekt und dem Wahrnehmungsinstrument sowie der Umgebung und bestimmten Objekten als eine Einheit: „Sich an einen Hut, an ein Automobil oder an einen Stock gewöhnen heißt, sich in ihnen einrichten, oder umgekehrt, sie an der Voluminosität des eigenen Leibes teilhaben lassen."[16] Während blinder Navigation müssen zum Beispiel materielle Eigenschaften wie die des Langstocks oder von Schuhen berücksichtigt werden. Die materiellen Eigenschaften von Wahrnehmungsinstrumenten müssen in Größe, Gewicht und Stabilität adäquat zur Materialität der Umgebung und zum sinnlich agierenden Körper sein: Es muss ein Lang-

15 Vgl. Werner Rammert: „Technik in Aktion: Verteiltes Handeln in soziotechnischen Konstellationen", in: *Technografie. Zur Mikrosoziologie der Technik*, hg. v. Werner Rammert & Cornelius Schubert, Frankfurt a.M. 2006, 163–195.

16 Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, übers. v. Rudolf Boehm, Berlin / Boston 1966 (*Phénoménologie de la perception*, Paris 1945), 173.

stock sein, ein Seil würde nicht ausreichen. Ein Wahrnehmungsstil ist eine sehr komplexe Einheit aus Körpern, Dingen, Ereignissen, Wahrnehmungsinstrumenten und Umgebung.

2.3 Ableismus als kulturelle Strukturkategorie

Kehren wir für diesen Moment zu unserem ersten Argument zurück und vergleichen wir den verborgenen und selbstverständlichen Status leiblicher Alltagserfahrung mit der in den Disability Studies vorherrschenden Theorie des Ableismus. Fiona Kumari Campbell definiert ‚Ableismus' wie folgt:

> [A] network of beliefs, processes and practices that produces a particular kind of self and body (the corporeal standard) that is projected as perfect, species-typical and therefore essential and fully human. Disability then is cast as a diminished state of being human.[17]

Campbells Konzept eines Netzwerks aus Prozessen und Praktiken korrespondiert in außergewöhnlicher Weise mit der oben skizzierten Beschreibung von Orientierung in der alltäglichen Lebenswelt. Campbell ergänzt diese Perspektive um die Dimension sozialer Überzeugungen, die – gleich einem Spinnennetz – ein weit verzweigtes Geflecht weben, in dem es sich leicht verfangen lässt. Diese Überzeugungen lassen sich im Rahmen der Wissenssoziologie als eine Form expliziten oder zumindest leicht explizierbaren Wissens im Sinne des Für-Wahr-Haltens begreifen: „Die Welt ist visuell und daher vor allem visuell wahrzunehmen, weshalb Sehen der angemessene Wahrnehmungsstil ist und Blindheit weniger angemessen." Hieraus ergibt sich dann eine klare Hierarchie: Sehen vor Blindsein. Eine tiefer schürfende Begründung dafür ist nicht zu erfragen: „Das sieht man einfach!"

Ich argumentiere, dass dieser Ableismus durch die Komplexität der Unterschiede zwischen Wahrnehmungsstilen gestützt wird, nämlich durch deren verborgenen Status, der tief in körperlichen Praktiken wurzelt, sowie durch die von ihnen erzeugte Selbstverständlichkeit. Auf diese Weise erhält das Spinnennetz seinen festen Grund in den je für selbstverständlich angesehenen alltäglichen Wahrnehmungsweisen. Doch stellt sich die Frage: Gibt es einen Ausweg?

17 Fiona K. Campbell: *Contours of Ableism. The Production of Disability and Abledness*, London 2009, 44.

3 Museale Ordnung und sensorische Normativität

Museen sind Orte des Sammelns, Konservierens, Klassifizierens, Forschens, Ausstellens und Inszenierens. Wie sind sie im Verhältnis zu Behinderung im Allgemeinen und Blindheit im Besonderen aufgestellt und welchen Einfluss hat dies auf ihre Ästhetik?

3.1 Sensorische Deprivation im Museum

Museale Praktiken beruhen häufig auf der Annahme eines ‚normalen' Körpers, der einen Standardkörper voraussetzt: einen Körper, der geht oder steht, sieht und hört und über einen umfangreichen Bestand kulturell und kognitiv eingebetteten Wissens verfügt. Taube kunstinteressierte Personen, blinde Museumsbesucher*innen, Besucher*innen von Ausstellungen, die Rollstühle, Gehhilfen oder Prothesen nutzen, ebenso wie Menschen mit Lernschwierigkeiten auf der Suche nach ästhetischer Inspiration, sind in vielfacher und sich überschneidender Weise von Diskriminierung betroffen. Unzählige sensorische Inszenierungen sowie sprachliche Praktiken der Beschreibung kultureller Artefakte – ebenso wie deren zeitliche, räumliche und soziale Anordnungen – sind an diese sensuelle Normativität gebunden.

Im Fall blinder und sehbehinderter Besucher*innen, auf den sich dieser Beitrag konzentriert, zeigt sich die ästhetische Diskriminierung darin, dass Ausstellungen überwiegend auf visueller Wahrnehmung beruhen: Kunstwerke, Objekte, Installationen, räumliche Szenografien, Wandtexte und Kataloge sind primär für sehende Besucher*innen konzipiert.[18] Darüber hinaus zeigt in vielen Fällen auch die Architektur der Gebäude – etwa durch den Einsatz von Fenstern zur Lichtführung, die Anordnung von Wegen sowie die Gestaltung von Vitrinen und Beleuchtungssystemen – die dominante visuelle Orientierung des musealen Kontextes.

Traditionelle Museumsausstellungen werden von einem dominanten visuell-sensorischen Regime bestimmt, das systematisch Formen sensorischer Deprivation hervorbringt, indem es das Sehen privilegiert und andere sensorische Modalitäten marginalisiert oder ausschließt. Sensorische Deprivation wird durch institutionalisierte Verbote durchgesetzt, insbesondere durch das Berührungsverbot.[19] Die historische Entwicklung von ‚Do-not-touch-Regimen' spiegelt soziale, klassenbezogene und professionelle Hierarchien wider. Der Bibliothekar Ronald Francis Ovenell hat für das Ashmolean Museum in Oxford gezeigt, dass in dessen Gründungsphase im 17. und 18. Jahrhundert das Betasten von Kulturgütern noch nicht verpönt war.[20] Der Kulturwissenschaftler Tony Bennett konstatiert, dass die Durchsetzung des Tastverbotes zur Mitte des 19. Jahrhunderts weitgehend abgeschlossen war.[21] Seither

18 Vgl. Helen Rees Leahy: *Museum Bodies. The Politics and Practices of Visiting and Viewing*, Farnham 2012.
19 Vgl. Constance Classen: *The Museum of the Senses. Experiencing Art and Collections*, London / New York 2017.
20 Vgl. R. F. Ovenell: *The Ashmolean Museum, 1683–1894*, Oxford 1986.
21 Vgl. Tony Bennett: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London / New York 1995.

ist taktiler Zugang Kurator*innen und Restaurator*innen vorbehalten. Berührung wird als Bedrohung der Konservierung gerahmt, wodurch Objekte auf einen einzigen historischen Moment fixiert werden und ihre materielle Dynamik unterdrückt wird.

Diese Deprivation ist nicht zufällig, sondern strukturell in institutionelle Praktiken des Sammelns, Konservierens, Klassifizierens und Ausstellens eingebettet. Ausstellungen sind von einem kognitiv-visuellen Bias geprägt, der in westlichen Epistemologien wurzelt, die Wissen mit distanzierter visueller Beobachtung gleichsetzen. Objekte werden primär zur optischen Inspektion präsentiert, unterstützt durch Ausstellungstechnologien wie Vitrinen, kontrollierte Beleuchtung, Texttafeln, Diagramme und architektonische Anordnungen, die den Körper der Besucher*innen zu distanziertem Sehen disziplinieren. Dies führt zum Ausschluss taktiler, auditiver, olfaktorischer und gustatorischer Dimensionen von Objekten und reduziert deren erfahrungsbezogene und epistemische Reichhaltigkeit.

Räumliche und kulturelle sensorische Deprivation, vor allem in kolonialen Zusammenhängen, tritt auf, wenn Objekte aus geografisch oder kulturell entfernten Kontexten ausgestellt werden, ohne die sensorischen Praktiken zu berücksichtigen, die ihre ursprünglichen Bedeutungen konstituierten. Nicht-visuelle Qualitäten – wie Klang, Gewicht, Textur oder Geruch – sind in vielen nicht-westlichen Kulturen zentral, werden jedoch in musealen Präsentationen unsichtbar gemacht, was zu Fehlrepräsentationen und epistemischem Verlust führt.

Sensorische Deprivation ist schließlich sozio-politisch strukturiert und in Machtverhältnisse eingebettet, die ein normatives, westliches, nichtbehindertes und visuell orientiertes Subjekt privilegieren. Dies spricht postkoloniale und soziostrukturelle, klassenmäßige Kontexte an. Aber auch weitere Benachteiligungskategorien wie Gender, sexuelle Identität oder religiöse Zugehörigkeit können hier angeführt werden. Museen fungieren als ‚Kontaktzonen',[22] in denen asymmetrische Machtverhältnisse darüber entscheiden, welche sensorischen Regime legitimiert und welche unterdrückt werden. Sensorische Deprivation wirkt somit als Mechanismus des Ausschlusses, der kulturelle Hierarchien stabilisiert und alternative Formen des Wissens begrenzt.[23]

Diese traditionelle Ausrichtung wird erst in den letzten Jahren durch multisensorische Praktiken im Ausstellungsbetrieb partiell transformiert. So meint der Anthropologe David Howes, im frühen 21. Jahrhundert ein ‚Comeback' der Sinne in den Museen beobachten zu können.[24] Dies betrifft allerdings erst einige wenige Ausstellungen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Präsentation von Ausstellungen in Museen durch eine systematische sensorische Reduktion gekennzeichnet ist: Durch die Privilegierung des Sehens, die Durchsetzung von Distanz, die Immobilisierung von Objekten und die Unterdrückung multisensorischer Zugänge behindern Museen ihre divergenten

22 James Clifford: „Museums as Contact Zones", in: ders.: *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, MA 1997, 188–219; vgl. dazu eingehender unten, Kap. 5.

23 Vgl. Siegfried Saerberg: „Sensorische Räume und museale Regimes". – Zum Begriff der ‚Kontaktzone' siehe auch das Kapitel „Kuratorische Zwischenräume – ‚Kontaktzonen' des Zugangs".

24 Vgl. David Howes: „Introduction to Sensory Museology", in: *The Senses and Society* Vol. 9/3 (2014), 259–267, DOI: 10.2752/174589314X14023847039917, hier 264.

Publika. Damit berauben sie zugleich die ausgestellten Objekte wichtiger Dimensionen ihrer sensorischen, epistemischen und kulturellen Relevanz.

Aus dieser Perspektive lässt sich die Inszenierung kultureller Güter als eine prominente Verkörperung dessen verstehen, was Fiona Kumari Campbell als ‚Ableismus' bezeichnet hat. Ein im Museum ausgestelltes Kunstwerk soll *ein intaktes oder gesundes Kunstwerk sein*. Es muss für die Ewigkeit konserviert und restauriert werden, um die Einheit, Harmonie, Perfektion und somit die *Unversehrtheit seines Körpers* zu demonstrieren. Folglich darf es nicht berührt werden. Obwohl die Museumsästhetik das Sensorium der alltäglichen Lebenswelt transformiert und verfeinert, ist sie dennoch in der mundanen Ästhetik des Alltags verankert. Diese Beobachtung erklärt einerseits den hohen Grad an Persistenz, der solchen sensorischen Regimes innewohnt: Sie sind selbstverständlich und implizit. Dies macht sie schwer reflektierbar und kaum bewusst zugänglich. Andererseits führt sie zu einem Plädoyer für umfassende Zielgruppenpartizipation in der Museumspraxis durch eine Form praktischer, prozessualer Vernunft. Denn das durch Kunstvermittlung zu adressierende Rezeptionswissen ist an Wahrnehmungsstile gebunden. Es ist also hochgradig implizit und daher nur Mitgliedern der jeweiligen Wahrnehmungskulturen zugänglich. Mehr noch stellt sich die Frage: Wie kann ein behinderter Weg zur Kunst aussehen, klingen, sich anfühlen und verstanden werden? Und wenn der Weg zur Kunst behindert ist, wird dann auch die Kunst selbst behindert?

3.2 Disability Aesthetics und Disabled Arts

In Bezug auf Kunstwerke, die durch gewaltsame Akte von Museumsbesucher*innen physisch beschädigt wurden – so zum Beispiel Rembrandts *Danaë*, die 1985 mit Schwefelsäure attackiert wurde, und Michelangelos *Pietà*, die 1972 mit einem Hammer beschädigt wurde –, führte Tobin Siebers den Begriff des ‚Disabled Artwork' ein: „A Disabled Artwork belongs to the tradition of ‚Disability Aesthetics' because it makes the presence of disability essential to its formal and visual impact."[25] In dieser Perspektive ist ein beschädigtes Kunstwerk ein behindertes Kunstwerk, das Behinderung näher an das Zentrum ästhetischer Theorie rückt. Aufbauend auf diesem Ansatz und ihn auf Darstellungen behinderter Körper in der Malerei ausweitend, entwickelte Siebers das Konzept der Disability Aesthetics: „Disability tends to defy aesthetic ideals based on unity, harmony, and perfect form, but this defiance is precisely what gives disability its aesthetic potential."[26] Dieses Konzept stellt er einem Ideal von Schönheit, Harmonie und Perfektion entgegen: „Rather than disqualifying bodies from the realm of the aesthetic, disability creates new ways of perceiving beauty, form, and artistic expression."[27]

25 Tobin Siebers: *Disability Aesthetics*, Ann Arbor, MI 2010, 85.
26 Ebd., 3.
27 Ebd., 2.

Die Verdienste von Siebers' Ansatz liegen meines Erachtens in der Betonung von Form und Ausdruck, die in den Disability Aesthetics innovativ wirksam werden können. Er adressiert zudem neue Inhalte wie Rollstühle, Prothesen, Blindenstöcke oder ähnliche Dinge, die in den Disability Aesthetics auftauchen: „Disability introduces a new realism into art – a realism based not on ideal form but on the complexity and variation of human embodiment."[28] Ob ein Rollstuhl realer ist als ein Pferd oder ein Auto, mag fraglich sein. Ich würde argumentieren, dass ein abgebildeter Rollstuhl allein noch kein Werk zu einem Kunstwerk macht; es ist der Kontext oder die Form, die den Unterschied zwischen Kunst und Nicht-Kunst ausmacht.

Zusammenfassend führt Tobin Siebers den Begriff des ‚Disabled Artwork' ein, um künstlerische Objekte zu beschreiben, in denen Behinderung integraler Bestandteil ihrer ästhetischen Struktur, ihrer materiellen Präsenz und ihres konzeptuellen Rahmens ist. Diese Werke repräsentieren Behinderung nicht lediglich als Thema, sondern sind selbst durch Behinderung als kreative Kraft konfiguriert. Sie stellen traditionelle ästhetische Konzepte infrage, die Harmonie, Perfektion und körperliche Integrität privilegieren, und rücken stattdessen Vulnerabilität, Fragmentierung, Beeinträchtigung und Interdependenz als legitime ästhetische Prinzipien in den Vordergrund. Auf diese Weise rekonfigurieren sie das Verhältnis zwischen Betrachtenden und Kunstwerk und destabilisieren normative Annahmen über Fähigkeit und künstlerische Produktion. Behinderung ist somit kein Defizit innerhalb der Kunst, sondern eine generative ästhetische Kategorie, die den Horizont dessen erweitert, was Kunst sein und leisten kann.

Auf der Grundlage dieser Überlegungen von Tobin Siebers möchte ich nun definieren, was unter ‚Disability Arts' verstanden werden kann. Dabei ist zu berücksichtigen, dass eine einheitliche Definition schwer zu etablieren ist – oder mit den Worten des britischen Aktivisten und Künstlers Allan Sutherland, dass es sich um ein hochgradig diverses und sich ständig weiterentwickelndes Konzept handelt.[29] ‚Disability Arts' bezeichnet künstlerische Produktionen, die entweder (a) sich direkt auf die Ziele der UN-Behindertenrechtskonvention beziehen – etwa durch barrierefreien Zugang zu Kunst und Kultur bis hin zu Aesthetics of Access; oder (b) therapeutische Zwecke verfolgen, sofern diese auf eigene Kunstproduktion hin ausgearbeitet sind; oder (c) von behinderten Künstler*innen ausgehen, die sich thematisch mit Behinderung auseinandersetzen, etwa um gesellschaftlichen Wandel im Hinblick auf die Rolle von Behinderung zu bewirken; oder (d) das kreative Potenzial von Beeinträchtigung nutzen, um traditionelle Schönheitsnormen zu überschreiten und eine eigenständige Disability Aesthetics zu entwickeln; oder (e) eine Rolle in ‚kunstbasierter Forschung' spielen, die sich mit Behinderung befasst.[30]

28 Tobin Siebers: *Disability Theory*, Ann Arbor, MI 2008, 105.

29 Vgl. Allan Sutherland: „Disability Arts, Disability Politics (Paper delivered to one-day conference held as part of ‚Movin' On' festival: 1989)", [1989], https://disability-studies.leeds.ac.uk/wp-content/uploads/sites/40/library/Sutherland-Disability-Arts-Disability-Politics.pdf [12.9.2026].

30 Siegfried Saerberg: „Disability Culture & Disability Arts", in: *Handbuch Disability Studies*, hg. v. Anne Waldschmidt, Wiesbaden 2022, 235–253, DOI: 10.1007/978-3-531-18925-3.

4 Kuratorische Gegenräume – Heterotopien des Zugangs

Zwischen Kunst im normalisierten Museumsbetrieb und Disability Aesthetics und Disability Arts besteht ein Spannungsverhältnis: Wie wirkt sich diese Spannung aus? Wie kann sie begriffen werden? Lässt sie sich auflösen?

Vor diesem Hintergrund werde ich nun mehrere von mir kuratierte Ausstellungen beispielhaft besprechen. Es soll untersucht werden, ob und wie sich dort eine eigene Realisierung von Disability Aesthetics und Disability Arts entfalten kann. Ich bezeichne eine erste Gruppe dieser Projekte als ‚Heterotopien' des Zugangs. Michel Foucaults Konzept der Heterotopie bezieht sich auf reale Orte innerhalb der Gesellschaft, die nach anderen Regeln, Normen oder Logiken funktionieren als gewöhnliche soziale Räume. Es handelt sich um andere Räume, welche die Räume des Alltagslebens reflektieren, in Frage stellen oder umkehren. Heterotopien sind reale Orte, die als Gegen-Orte fungieren: Sie hinterfragen, spiegeln oder destabilisieren dominante kulturelle Strukturen. Im Gegensatz zu Utopien – imaginären Idealräumen – existieren Heterotopien tatsächlich und machen sichtbar, wie Macht, Kultur und soziale Ordnung räumlich organisiert sind.[31]

In den folgenden vier Unterformen findet sich eine eigene Realisierung von Disability Aesthetics und Disability Arts als Heterotopie. Die Unterformen sind Dunkelheit als Medium der Kulturinszenierung, blinde Ästhetiken der Kunstproduktion und behinderte Alltagsästhetiken.

4.1 Dunkelheit als Medium der Kulturinszenierung

Dunkelheit als Medium der Kulturinszenierung verändert mehr oder weniger Form und Inhalt des Dargebotenen, das hängt von der Inszenierung ab. In jedem Fall taucht aber die Ästhetik der Rezeption gewissermaßen in ein neues und ungewohntes Licht. Das kann von der Kunstausstellung über die Darbietung eines Streichquartetts bis zur Dunkelparty reichen. Daher spreche ich hier von einer eigenen Ästhetik.

Ich beginne im KaiFu Art Centre, das inzwischen dem Hamburger Bauboom weichen musste, im Jahr 1996 mit der Ausstellung *Sinnenfinsternis* – ein Wortspiel mit ‚Sonnenfinsternis', dem in dieser Zeit medial stark antizipierten universellen Ereignis von 1999. Wie alle weiteren hier genannten Beispiele wurde sie vom Verein *Blinde und Kunst* organisiert, einer kleinen Gruppe blinder, sehbehinderter und sehender Kunstinteressierter. Es handelte sich um eine Ausstellung im Dunkeln; sehende Besucher*innen wurden von blinden Expert*innen durch die Ausstellung geführt. Es nahmen sowohl blinde als auch sehende

31 Michel Foucault: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, übers. v. Michael Bischoff, Frankfurt a. M. 2005.

Künstler*innen teil, die sich den besonderen sensorischen Qualitäten der Dunkelheit und der Beraubung der Visualität stellten. Wir produzierten einen akustischen Katalog, den ich mit einem DAT-Recorder aufnahm – meine erste Begegnung mit digitaler Technologie. Der Katalog wurde auf Audiokassette verteilt und war stark taktil gestaltet: Auf das Cover klebten wir ein Stück schwarzer Teerpappe.

In den Jahren zwischen 1993 und 1998 organisierten wir zahlreiche Veranstaltungen in *absoluter Dunkelheit*: Neben der Ausstellung betrieben wir ein Café im Dunkeln (*Café Sinnenfinsternis*) sowie eine dunkle Show mit dem Titel *Black Out*. Innerhalb der Reihe *Black Out* kuratierten wir spezielle Formate wie *Jungle Night*, *Beach Party, Landpartie* und *Liebe auf den ersten Blick*. *Beach Party* war stark analog angelegt, einschließlich einer schwarzen Cocktailbar, der *Black Out Bar*. Ich erinnere mich an eine Veranstaltung, bei der die *Black Out Bar* unmittelbar neben der Tanzhalle stand. Das Ergebnis war, dass man in der Bar kaum etwas hören konnte, was zu zahllosen ‚Knockouts' von Gläsern auf dem Tresen führte – eine reale Gegen-Erfahrung zu unseren Intentionen.

4.2 Blinde Alltags-Ästhetiken

Die zweite Unterform der Heterotopie konzentriert sich darauf, je individuelle Umsetzungen des blinden Wahrnehmungsstils in besonderen Thematiken auszudrücken. Dazu rückte die selbständige Produktion einer Radiosendung ins Zentrum des Projekts.

Ohrenblicke in den Jahren 2011 und 2012, ohne präsentes Publikum, war ein Projekt zur Produktion von Radiosendungen durch blinde Menschen: Vom Field Recording über das Interviewen von Gesprächspartner*innen, die Textproduktion, das Sprechen der Texte, das Abmischen bis zur Endproduktion wurden hier alle Schritte von blinden Radiomacher*innen geleistet. Die Radiosendungen behandelten Erfahrungen des Teams mit dem Projekt, besondere Hörerlebnisse wie etwa der besondere Klang von Kirchen, Sonifikation oder Musik sowie Themen aus der blinden Lebenswelt wie eigene Weisen des Reisens oder des Empfindens von Jahreszeiten. Bei den letzten beiden Radiosendungen handelt es sich um blinde Ästhetiken, die starke Verbindungen zu alltäglicher Ästhetik aufweisen.

Aus heutiger Perspektive, die von künstlicher Intelligenz, Augmented Reality und dem Internet der Dinge geprägt ist, fällt es schwer, sich vor Ohren zu führen, wie einschneidend diese digitale Entwicklung damals für uns war: Die selbstständige Produktion einer vollständigen Radiosendung als blinde Menschen war erst durch digitale Mittel möglich.

4.3 Ästhetiken blinder Kunstproduktion

Wir wandten uns blinden und sehbehinderten Formen künstlerischer Produktion und Ausstellung zu. Produktion und Rezeptionsgestaltung lagen in einer Hand – oder besser: in zwei Händen, die durch einen Leib zu einem einheitlichen Körperschema verbunden sind.

Art Blind im Jahr 2013 beschränkte sich auf blinde und sehbehinderte Künstler*innen: Siebzehn stellten aus; wir erhielten über 65 Bewerbungen aus ganz Europa und den USA. Eine Jury entschied über die Auswahl der Werke. Uns war wichtig, dass die blinden und sehbehinderten Künstler*innen ihre eigenen Arbeitsweisen beschrieben. Dadurch konnte anschaulich und nachvollziehbar werden, wie Blinde Kunst als ein besonderer Fall von Disability Arts nach eigenen, je individuierten Regeln funktioniert. Denn jede Künstlerin, jeder Künstler stellt sich den besonderen Herausforderungen Blinder Kunst auf eigene Weise. Ein Beispiel hierfür stammt vom britischen Künstler Jonathan Huxley in Bezug auf sein Werk *A Boy's Own Story*:

> Ich habe eine Augenkrankheit, die meine Augen extrem lichtempfindlich macht. Vor Jahren lebte ich ein Jahr in Sevilla. Im Juni konnte ich kaum noch das Haus verlassen. Das ‚Wundervolle Licht Sevillas' blendete mich. Ich zog die Sonnenbrille an und kaufte ultraviolettes Licht und fluoreszierende Farbe. Danach verschloss ich alle Fensterläden und arbeitete diesen Sommer in der Dunkelheit.
>
> Die Arbeit ohne eine andere Ablenkung als der düstere Purpur der ultravioletten Lampe und das Glimmen des Stifts in meiner Hand war wie eine stille Meditation. Die kleinsten visuellen Erinnerungen flossen mir zu. Ich zeichnete sie alle mit schwarzem Stift auf glühend weißes Papier. Weder filterte noch bewertete ich sie. Ich ließ sie einfach unbefragt aus mir hinausfließen. Kleine, knochenweiße Erinnerungen, die da im Dunkeln auf meinem Atelierboden lagen.[32]

Die Ausstellung lief einen Monat lang in den Räumen des BBK Köln im Stapelhaus im Rahmen des Sommerblut Kulturfestivals 2013. Auf unserer Website stellten wir Wegbeschreibungen vom Kölner Hauptbahnhof zum Stapelhaus bereit.[33] Das Berühren aller Kunstwerke war erlaubt, und wir boten klassische Audiodeskriptionen für sämtliche Werke an.

4.4 Behinderte Alltagsästhetiken

Die vierte realisierte Unterform ist eine Mischform aus Alltagsäesthetik und Behinderung. Der Unterschied zu Form zwei liegt darin, dass hier die Behinderungsform der Blindheit überschritten wird zu diversen Behinderungsformen. Die besondere Thematik ist Sexualität. Das Projekt *Sexistenz – Nahaufnahmen*, ebenfalls im Rahmen des Sommerblut Kulturfestivals in Köln im Jahr 2014, umfasste ein Theaterstück, eine Ausstellung, ein Buch sowie eine CD-Produktion mit allen Texten des Buches und einer kreativen Interpretation der in Ausstellung und Buch gezeigten Gemälde. Die Gemälde stammten aus der Galerie der *Schlumper* in Hamburg, einem Kunstprojekt im rechtlichen Rahmen einer Werkstatt für behinderte Menschen (WfbM) mit Fokus auf künstlerische Produktion.

32 Vgl. Blinde und Kunst e.V.: „Jonathan Huxley", in: *Art Blind* [Katalog zur Ausstellung, veranstaltet im Stapelhaus, Köln, vom 17. Mai bis 16. Juni 2013], Köln 2013 [Eigenverlag].

33 Vgl. https://www.siegfriedsaerberg.com/?Art_Blind [12.9.2026].

5 Kuratorische Zwischenräume – Kontaktzonen des Zugangs

Damit gelangen wir zu einem entscheidenden und zugleich dramatischen Wendepunkt. Für uns bestand dieser darin, unsere heterotopischen Dunkelräume zu verlassen. Während *Art Blind* metaphorisch einen dunklen Raum im Licht darstellte, warfen die Projekte in Zusammenarbeit mit der Bundeskunsthalle dunkle Schatten in eine nahezu vollständig illuminierte Umgebung.

Ich werde diese Erfahrung als ‚Kontaktzone' (Contact Zone) bezeichnen – ein von Mary Louise Pratt entwickelter und von James Clifford auf das Museum übertragener Begriff.[34] Erstens sind Kontaktzonen durch asymmetrische Machtverhältnisse gekennzeichnet. In einer Kontaktzone treten dominante und subordinierte Kulturen miteinander in Beziehung. Häufig lassen sich dort Spuren von Unterdrückung, Gewalt und Widerstand erkennen. Zweitens findet in Kontaktzonen Transkulturation statt. Zwischen diesen Gruppen sowie zwischen den ihnen angehörenden Personen vollziehen sich mehrdirektionale kulturelle Austauschprozesse, in denen kulturelle Formen, Bedeutungen und Praktiken nicht einseitig übertragen, sondern wechselseitig angeeignet, transformiert und neu zusammengesetzt werden. Drittens sind Konflikt und Kreativität in Kontaktzonen untrennbar miteinander verschränkt. Die Interaktionen zwischen den beteiligten Gruppen sind nicht nur anfällig für Unterdrückung oder Gewalt, sondern eröffnen zugleich Räume der Aushandlung und des Widerstands, aus denen häufig neue kulturelle Techniken, Ausdrucksformen und Praktiken hervorgehen. Viertens finden diese Prozesse oft Ausdruck in autoethnografischen Formen. Die im Rahmen solcher Aushandlungen gewonnenen Erfahrungen werden vielfach in hochgradig personalisierten Narrativen vermittelt, in denen individuelle Perspektiven mit kollektiven und kulturellen Zusammenhängen verschränkt sind. Fünftens führen linguistische und kulturelle Heterogenität in Kontaktzonen häufig zu Praktiken des Code-Switching sowie zu Übersetzungsprozessen, die selbst konstitutiver Bestandteil der kulturellen Produktion sind. Zusammenfassend betont Mary Louise Pratts Konzept, dass kulturelle Produktion nicht isoliert innerhalb homogener nationaler oder ethnischer Traditionen entsteht, sondern sich durch Interaktion, Aushandlung und Konflikt herausbildet.

Zwischen 2015 und 2017 begleitete ich mehrere Projekte an der Bundeskunsthalle, die in einer Zusammenarbeit zwischen der Bundeskunsthalle und dem Verein *Blinde und Kunst* bestanden. In diesen Projekten wurden Aspekte barrierefreier Gestaltung mit sinnstiftenden Dimensionen partieller Partizipation potenzieller und tatsächlicher Akteur*innengruppen verbunden. Zu den Ausstellungen gehörten *Japans Liebe zum Impressionismus im Jahr 2015*, *Pina Bausch und das Tanztheater* im Jahr 2016 sowie *Wetterbericht* im Jahr 2017. Die Kontaktzone Museum beginnt sich hier ganz langsam und vorsichtig zu entwickeln.

34 Mary Louise Pratt: „Arts of the Contact Zone", in: *Profession* (1991), 33–40; dies.: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London / New York 1992; Clifford: „Museums as Contact Zones".

Ich beschreibe diese Entwicklung im Folgenden als Schlupfloch, als Rahmenöffnung und als Durchlässigkeit. Insgesamt waren die Ausstellungen ohne Rücksicht auf blinde oder behinderte Menschen im Allgemeinen designt. So gab es kein Leitsystem, keine Braille-Schilder oder umfassende Audiodeskription. Im Sinne standardisierter Inklusions-Herstellung im normalen Inklusionsbetrieb versagen sie. Positiv ist dagegen zu konstatieren, dass einige sehr kreative Einzelmaßnahmen in Form von Installationen, Audiodeskriptionsverfahren oder Hörangeboten zur Inklusion geschaffen wurden, die über die standardisierte Inklusions-Herstellung im normalen Inklusionsbetrieb hinausgingen. Sie sind als modulare Inseln zu begreifen, die auch heute noch für inklusive Ausstellungs-Kuration zum Inspirationsraum nebst Inspirationsquelle einer Inklusion von Beginn an werden können. Sie sind in ihrer Singularität isolierte Vorläufer von Disability Aesthetics und Disability Arts.

5.1 Schlupflöcher: Metaphorik und Vielstimmigkeit

Im Rahmen von *Japans Liebe zum Impressionismus*[35] wurden Tast- und Hörelemente entwickelt. So kreierte eine Künstlerin eine weiß in weiß gehaltene Tastwand mit impressionistischen Motiven, die innerhalb der Ausstellung implementiert wurde. Deren Platzierung inmitten der Ausstellung wurde von den nicht-behinderten Kurator*innen und der Museumsleitung allerdings als Fremdkörper empfunden. Die Gestaltung dieser Tastwand ihrerseits wurde wiederum von den sehbehinderten Besucher*innen als farblos erlebt. Die wechselseitige kulturelle Transformation hatte es hier noch schwer.

Weiterhin produzierten wir einen vielstimmigen Museumsrundgang, der weit über einen herkömmlichen Audioguide hinausging und auch fest in die Ausstellung integriert war. Im Eingangsbereich wurden alle Besucher über Lautsprecher angesprochen; im zentralen Raum der Ausstellung luden an einer Sitzbank montierte Kopfhörer zur Teilnahme ein. Die stimmliche Vielfalt wurde durch zahlreiche verschiedene Sprecher*innen abgebildet. Traditionelle japanische Klangkunst wechselte sich mit impressionistischer Musik ab. Geräusche und Klänge standen oft im Hintergrund. Zudem waren unterschiedliche Sprachen wie vor allem Deutsch und Japanisch zu hören. Die Sprechstile wie z. B. eine nüchterne Moderator*innen-Stimme, eine lyrische Rezitationsstimme oder auch eine erzählende Stimme während eines Ausstellungswalks variierten. Verschiedene Genres wie beispielsweise Historischer Bericht, Interview, Haikus wurden in den Hörteppich integriert. Das Spektrum wurde durch sowohl kurze als auch ausführliche Audiodeskriptionen ergänzt.

Im Folgenden ein Beispiel aus dem Entrée dieser Ausstellung:

> Edouard Manet malt das Bild *Spaziergang* im Jahr 1880, mit etwa 48 Jahren.
>
> Shintaro Yamashita malt das Bild *Lesende Frau* im Jahr 1908, mit 28 Jahren.

35 Zur Ausstellung vgl. den Katalog der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland: *Japans Liebe zum Impressionismus: Von Monet bis Renoir*, Köln 2015.

> Edouard Manet malt eine schwarz gekleidete, elegante junge Dame mit modischem Hut beim Flanieren im Park. Damals neu und ungewöhnlich ist es zum Beispiel, dass Bäume im Bildhintergrund grafisch angeschnitten erscheinen, mit Linien und Flächen, die an den Bildaufbau bei japanischen Holzschnittdrucken erinnern.
>
> Manche Bildelemente wirken wie auf Fotoschnappschüssen, am Rand wie von einer Schere abgeschnitten. Manet hat sich ausführlich mit japanischen Holzschnitten beschäftigt, hat sie begeistert gesammelt und einige besondere Arbeiten seiner Sammlung sind ein paar Räume weiter in Raum 6 ausgestellt.

Wir hatten eine ausführliche Diskussion zwischen dem blinden und dem sehenden Part der Audiodeskription darüber, wie der Terminus ‚angeschnittene Bäume' zu verstehen sei. Sind auf dem Gemälde etwa Bäume gemalt, die einen Schnitt aufweisen? Wie wäre dann die Oberflächenstruktur der Schnitte bildnerisch dargestellt und welche von der Rinde unterschiedene Farbgebung würde der Schnitt dann aufweisen? Und wenn sich der Terminus nicht auf die Darstellungsebene bezöge, sondern auf die angewendete Technik, wie wäre das dann vorzustellen? Die am Ende gefundene Beschreibung ist ein nicht gänzlich zufriedenstellender Kompromiss zwischen einer eigentlich erforderlichen langen Erläuterung dieser Technik und der erforderlichen Kürze der Beschreibung zu einem Detail. Sie referiert auf eine manuell-visuelle Alltagspraxis, deren Adaption in einer Sprache über Kunst und ihr sensorisch tast- wie sichtbares materiales Resultat. Die gerade Linie in der visuellen Vorstellung sehender Imagination korrespondiert mit dem scharfen Gefühl einer papierenen Schnittkante in der Hand. Die Wette, welche die Worte der Audiodeskription annehmen, kann nur dann gewonnen werden, wenn Scharfkantigkeit und Linienführung einander berühren. Sie changiert zwischen Kunstwelt, Alltag und Wahrnehmungsstilen, drei Elemente, die in der Audiodeskription unverzichtbar sind. Am Ende aber bleibt diese Lösung ein Versuch, eher eine Metapher als eine Übersetzung. Eine Brücke, die vor allem deshalb trägt, da die Reisenden an ihre Stärke glauben.

Die Kontaktzone Museum bildete hier kleine Öffnungspunkte und Schlupflöcher aus. Sie boten kleine ‚Blinde Flecken', an denen die Bedarfe blinder und sehbehinderter Besucher*innen adressiert waren, insgesamt aber war die Ausstellung ohne Rücksicht auf sie designt. So gab es kein Leitsystem, keine Braille-Schilder oder umfassende Audiodeskription. Die nachträgliche Installation eines Leitsystems wurde beispielsweise nicht gestattet. Hier zeigten sich noch stark die Machtasymmetrien zwischen sehender Dominanz und blinder Subordination.

5.2 Rahmenöffnungen: Retrofitting und dialogische Situativität

In der Ausstellung *Pina Bausch und das Tanztheater*[36] ergänzten wir das Ausstellungskonzept um kinästhetische Elemente wie Bewegung und körperliche Selbstwahrnehmung (Intro-

36 Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland / Lichtburg, Bonn, 4. März bis 24. Juli 2016. Ein Video der Ausstellungsmacher findet sich unter https://youtu.be/HKpe8XJDNRk [12.9.2026].

spektion). Wir erstellten eine Audiodeskription eines Lehr-Videos, in welchem Tanzinteressierten die *Nelkenreihe* von Pina Bausch vorgestellt wurde und eine Anleitung zum Nachtanzen gegeben wurde.[37] Hier war es äußerst herausfordernd, feine Arm- Hand- und Fingerbewegungen in Worte zu fassen, sodass sie durch blinde Tänzer*innen nachvollzogen werden konnten. Die Worte vermochten zwar einen Grundeindruck zu vermitteln, die exakte Position der jeweiligen Körperteile konnte dann nur im Nachtasten gefunden werden. Extrem erschwert wurde diese schon von Natur aus schwierige Aufgabe durch das Retrofitting, denn das Video war bereits vor der Audiodeskription fertig produziert. Die zusätzlichen Audiodeskriptionen mussten viel zu ausführlich und zu lang sein, sodass der verbale Überhang über das Bildmaterial dadurch zu kompensieren war, dass das Bild angehalten und durch einen schwarzen Bildschirm ersetzt wurde.

Darüber hinaus arbeiteten wir zusammen mit dem Kunsthaus KAT18 in Köln, einem Kunstatelier, in dem Künstler*innen mit Lernschwierigkeiten ihre Kunst entwickeln, das wie *Die Schlumper* in Hamburg als Werkstatt für behinderte Menschen organisiert ist. Die Künstler*innen des KAT18 hielten sich regelmäßig in der Ausstellung auf und begannen dort, Zeichnungen und Gemälde zu entwerfen, die sie in ihrem Atelier weitergestalteten. Diese Werke drehten sich um Pina Bausch und ihr Œuvre.

In dem nun folgenden Beispiel erarbeiten eine sehende und eine blinde Person, die beide am Projekt beteiligt waren, dialogisch eine spontane Audiodeskription. Der Reiz liegt hier in der Öffnung, welche die Beschreibung anbietet, sie hätte bei anderen Beteiligten oder an einem anderen Tag auch an anderer Stelle sein können. Vielleicht aber wäre dann auch die Tür verschlossen geblieben. Die Audiodeskription ist nicht gradlinig durchkomponiert, sie nimmt Umwege, schlägt im Gespräch neue Richtungen ein, entwickelt alternative Deutungen und zeigt so die Interpretativität der Beschreibung. „Jetzt, wo Du es sagst" benennt den Index dieses Spiels zwischen Mund, Ohr und Auge. So offenbart die Kunst ihren fließenden Körper, wenn die Worte ins Rollen kommen. Dieses Format verzichtet von vornherein auf den Versuch zu objektiver Beschreibung. Sie ist dagegen dialogisch, situativ und okkasionell:

> Beschreibend: Jetzt beschreibe ich ein Bild von Patrick Henkel, auch aus 2016. Das Bild hat den Titel *Lange Hand hat Pina Bautsch* und ist auch eine Tuschezeichnung auf Papier, 21 mal 29 Zentimeter.[38]
>
> Fragend und bestätigend: Das ist ja jetzt ein ganz faszinierender Titel, finde ich. Da stelle ich mir jetzt irgendwie was vor, aber wahrscheinlich stimmt es überhaupt nicht und du erzählst mir jetzt einfach besser, was du siehst.
>
> […]

37 Vgl. Siegfried Saerberg: „Audiodeskription der Nelken-Reihe von Pina Bausch", 12.7.2016, https://blindeundkunst.de/audiodeskription-der-nelken-reihe-von-pina-bausch/ [12.9.2026].

38 Dieser Titel enthält eine eigenwillige Schreibweise der Künstlerin Pina Bausch. Es ist Teil der kreativen Philosophie des Kunsthauses Kat18, solche eigenwilligen Schreibweisen als Teil der künstlerischen Freiheit der im Atelier arbeitenden Künstler*innen anzusehen und unverändert zu belassen.

Beschreibend: Was ich super spannend finde, ist, dass Patrick Henkel diesen Satz „Das Ohr hört gut". Den hat er so abgesetzt von den anderen Textzeilen, so ein Stück weiter. Es gibt so einen kleinen Absatz und dann kommt dieser Satz und es ist auch der einzige Satz, bei dem das erste Wort in Großbuchstaben geschrieben ist, also: „DAS Ohr hört gut".

Das heißt, ich habe mir dann das Bild angeschaut und habe das Ohr gesucht und habe es nicht gefunden. Aber trotzdem, irgendwie ist es auf jeden Fall da, weil diese Frau gerade auf jeden Fall in einer spannungsvollen Haltung dasitzt. Also das Gesicht ist so gespannt.

Ich kann mir richtig gut vorstellen, wie diese Ohren an der Seite sind und alles versuchen aufzunehmen, was da gerade vielleicht um sie herum passiert.

Fragend und bestätigend: Oder sie hört vielleicht mit dem weit aufgerissenen Mund sogar?

Beschreibend: Tatsächlich hat dieser Mund, ich habe ja gesagt, der ist so aufgerissen. Der hat irgendwie so eine Form wie so eine Ellipse. Nicht rund, aber ein bisschen eiförmig oder so vielleicht. Also ein bisschen so, wie man sich auch ein Ohr vorstellt.

Du hast gerade gesagt, vielleicht hört sie ja auch mit dem Mund.

Fragend und bestätigend: Ah ja.

Beschreibend: Der Mund hat so eine Ohrform. Jetzt, wo du das sagst, erkennt man das eigentlich auch manchmal ganz gut.[39]

Die Kontaktzone Museum öffnete hier ihren Rahmen nach zwei Seiten hin: Künstler*innen mit Lernschwierigkeiten wurden in das Rahmenprogramm aufgenommen. Die aus diesem Kontakt entstandenen Werke wurden in einer Ausstellung im *Kunsthaus KAT18* gezeigt und in einem eigenen Katalog präsentiert. Die Ausstellung selbst war allerdings nicht mit Leichter Sprache versehen.

Blinde Besucher*innen nahmen an mehreren Tanzworkshops im Museum teil. Das *Nelkentutorial* bot einen ersten Ansatz, die *Nelkenreihe* zu erlernen. Leider war hier das Retrofitting des audiodeskribierten Lehr-Videos ein Problem. Insgesamt aber war die Ausstellung ohne Rücksicht auf sie designt. So gab es kein Leitsystem, keine Braille-Schilder oder umfassende Audiodeskription.

5.3 Durchlässigkeit und atmosphärische Audiodeskription

In der Ausstellung *Wetterbericht* integrierten wir auf imaginative Weise Elemente wie Temperatur und Atmosphäre und unternahmen den Versuch, diese Dimensionen akustisch zu übersetzen. Ein Beispiel dafür ist das Stück *2:55*.[40] Es ist eine Komposition und eine

39 Blinde und Kunst e.V.: „Patrick Henkel: Lange Hand hat Pina Bautsch", in: *Pilot Inklusion. Entwicklung eines modularen Vermittlungskonzepts zu inklusiver Bildung in Museen,* beschrieben von Kathrin Peters, Köln 2017 [Eigenverlag], 42.

40 Blinde und Kunst e.V.: „2:55: Ein Wetterbericht zum Hören und Sehen", in: *Pilot Inklusion. Entwicklung eines modularen Vermittlungskonzepts zu inklusiver Bildung in Museen,* Köln 2017 [Eigenverlag]. Die sonifizierte Video-

Choreografie in einem. Musikstück und Choreographie wurden allerdings unabhängig voneinander geschrieben. Es kombiniert Erfahrungen aus unserer Beschäftigung mit den beiden Ausstellungen zu den Themen Tanz und Wetter. *2:55* ist eine Sonifikation von Tanz. Durch Geräusche, Klänge und Soundeffekte sollen Bewegungen und reale Umstände wiedergegeben werden. Es soll Menschen, die blind oder sehbehindert sind, das ästhetisch Ansprechende von tänzerischen Bewegungen zugänglich machen: und zwar nicht nur auf der beschreibenden, wörtlichen Ebene, sondern als ein direktes Klang- und Raumerlebnis. Somit vereinigt es ästhetische Momente, also die Schönheit einer Bewegung, eines musikalischen Ausdrucks, mit beschreibenden Momenten: Wo befindet sich die Tänzerin im Raum? Welche Bewegungen macht sie gerade?[41]

Der Titel der Komposition *2:55* beschreibt auch die Länge des Stücks, es dauert genau 2 Minuten 55 Sekunden. Das Stück unterteilt sich in fünf Phasen: Erste Phase: Morgengrauen, eine nebelhafte Atmosphäre, noch vor Sonnenaufgang. Zweite Phase: Die Sonne geht auf und der Vormittag tritt ein. Dritte Phase: Der Mittag lastet schwer auf der Welt durch steigende Hitze. Vierte Phase: Nachmittags entlädt sich die Hitze in einem Gewitter. Fünfte Phase: Der Abend kehrt ein mit Ruhe. Die Musik wird durch sechs Instrumente gestaltet: Kontrabass, Schlagzeug, Klarinette, Saxophon, Bratsche und Klavier. Letzteres wurde sowohl auf den Tasten als auch als präpariertes Klavier in dessen Innenraum gespielt. Einzelne Instrumente sind den Bewegungen des Tanzes genau angepasst. Die Position des Schlagzeuges im Panorama von rechts nach links folgt den Bewegungen der Tänzerin in der Breite des Tanzraums. Seine Lautstärke spiegelt die Position des Tanzes in der Tiefe des Tanzraums wider: vorne laut, hinten leise. Zusätzlich wird die Position vorne durch die Anhebung der hohen Frequenzen im Schlagzeug verstärkt.

Das präparierte Klavier lässt im Innenraum gezupfte aufsteigende Linien hören. Sie zeigen sowohl den Sonnenaufgang als auch die aufwärtsgerichteten Bewegungen der Tänzerin an. Viola und Klarinette beschreiben mit ihren aufsteigenden Läufen den anbrechenden Tag. Mit steigender Mittagshitze bewegt sich die Melodie dann wieder nach unten. Am Höhepunkt der mittäglichen Hitze wird die Tänzerin zu Boden gedrückt, was im Saxophon durch eine Art nach unten fallendes Hupen sein Echo findet. Zum Ende des dritten Teils kommt die Tänzerin endlich am Boden zum Liegen. Klanglich spiegelt sich dies in einer Veränderung von Stereo auf Mono wider.

Klavier, Viola und Becken sowie Sprünge der Tänzerin akzentuieren Donner und Blitz. Schließlich zieht das Gewitter ab und die Abendstimmung bringt Beruhigung: die tänzerischen Bewegungen verlangsamen sich und die Melodieführung von Viola und Klarinette tastet sich vorsichtig nach unten. Die Tänzerin bewegt sich langsam rückwärts nach hinten.

Die Kontaktzone Museum ist hier schon an mehreren Stellen durchlässig und porös geworden: Es sind einige Hör- und Tastinstallationen in die Ausstellung eingelassen. Sie

aufzeichnung des Tanzes mit Judith Nüssler (2017) findet sich auf YouTube unter dem Titel „2:55 – Ein Wetterbericht zum Hören und Sehen, Teil III, Video", https://www.youtube.com/watch?v=_CQeCLRiAlA [12.9.2026].

41 Die Choreografie hat Andrea Lukas erarbeitet, getanzt hat Judith Nüssler und die Komposition hat Sebastian Grams geschrieben.

bringen blinde Perspektiven auf Wetterphänomene zu Gehör. So wurde ein Ausschnitt aus John Hulls Werk über das Hören von Regen als Hörstation via Kopfhörer inszeniert. Auch eine intersektionelle Herangehensweise findet ihren Ausdruck: Blinde und migrantische Perspektiven auf Wetterempfinden werden als Stimmen-Collage in einer Hörstation via Kopfhörer präsentiert. Ein Gebärdensprach-Video eines tauben Gebärdensprachpoeten bringt das Thema Wetter zur Sprache. Eine betastbare Installation des Hamburger Künstlers Michael Gerdsmann, der zur *Schlumper-Atelier-Gemeinschaft* gehört, zeigt gehäkelte Wolken in verschiedenen Formen und Größen. Ein Tastmodell einer vergrößerten Schneeflocke wird gezeigt. Leider gab es aber auch hier kein Leitsystem, keine Braille-Schilder oder umfassende Audiodeskription. Leichte Sprache konnte weder gehört noch gelesen werden.

Das Stück *2:55* kann als Vorläufer von Aesthetics of Access verstanden werden. Bei dieser Inszenierung war das Problem, dass die Tanzbewegungen nicht ohne Erklärung aus den musikalischen Elementen lesbar waren. Direkt hörbare Schritte der Tänzerin, etwa durch laute Schuhe und durch Geräusche produzierende Kostüme oder Accessoires waren nicht in die Musik integrierbar, da die Komposition der Musik durch den Produktionsablauf von der Entwicklung der Choreographie und der Performance des Tanzes getrennt war. Hier zeigte sich eine Grenze der Inszenierbarkeit von barrierefreiem Zugang und ko-kreativer Partizipation, die in der historischen Entwicklung kultureller und künstlerischer Inklusion zu suchen ist. Das Stück *2:55* war als isolierte Inszenierung innerhalb einer Ausstellungsszenographie angelegt. So war es als stereophones Hörereignis konzipiert, das als Exponat beispielsweise über Kopfhörer in einer Ausstellung inszeniert werden könnte. Auch eine stereophone Videoinstallation wäre denkbar gewesen. Eine Produktion und Inszenierung als tanztheatrales Performance-Projekt lag damals außerhalb der dramaturgischen Konzeption und institutionellen Durchsetzbarkeit.

5.4 Kontaktzone Museum

In der Kontaktzone Museum zwischen der *Bundeskunsthalle* und dem Verein *Blinde und Kunst* hat sich über den Zeitraum von drei Jahren ein gewisser Wandel abgespielt. Die Machtasymmetrie zwischen sehender Dominanz und blinder Subordination wurde dabei allerdings keinesfalls überwunden, aber immerhin durch kommunikativen Austausch gelegentlich überbrückt. Die Schlupflöcher in *Japans Liebe zum Impressionismus* waren dafür einfach zu klein. Auch war hier die Vorbereitungszeit zu gering, um einen stärkeren Austausch anzuschieben.

Ein wechselseitiger Austausch kam danach als transformativer Prozess allmählich in Gang. *Pina Bausch und das Tanztheater* öffnete hier das Rahmenprogramm zur Ausstellung und sowohl Transformation als auch Code-Switching fanden statt. Hier ist vor allem der Austausch mit dem *Kunsthaus KAT18* zu nennen. In diesem Prozess nahm ein wechselseitiges Kennenlernen der jeweiligen Eigenheiten der Kunstproduktion der Ateliergemeinschaft auf der einen und der Bundeskunsthalle sowie der *Pina-Bausch-Foundation* auf der anderen

Seite seinen Lauf. Die dialogisch-situative Audiodeskription öffnete auch den Austausch mit der blinden Perspektive. *Wetterbericht* schließlich brachte Multiperspektivität direkt in die Ausstellung. Die taktilen, auditiven und auch visuellen Installationen machten die Ausstellung durchlässig für Transformation und vielfältiges Code-Switching. *2:55* kann als Vorläufer von Aesthetics of Access verstanden werden. Hierfür ist in den letzten zehn Jahren im anglo-amerikanischen Raum und seit fünf Jahren in Deutschland allererst der konzeptionelle Rahmen entwickelt worden. Daher werde ich nun auf den aktuellen Stand der Debatten um das Thema Aesthetics of Access zu sprechen kommen.

6 Aesthetics of Access

In den Disability Arts und den Performance Studies hat sich Aesthetics of Access als methodologische und epistemische Intervention etabliert, die barrierefreien Zugang nicht länger als nachgeordnetes Service-Angebot, sondern als generative künstlerische Ressource auffasst. Die Begrifflichkeit wird durchgängig der Graeae Theatre Company zugeschrieben, insbesondere der künstlerischen Leitung um Jenny Sealey.[42]

Innerhalb der Disability-Arts-bezogenen Forschung steht diese Ausrichtung in enger Verbindung mit Analysen von ‚Disability Culture' als Ort für Innovation und politischer Kritik.[43] Petra Kuppers' feldkonstituierende Darstellung der Disability Arts liefert hierfür eine zentrale begriffliche Grundlage, indem sie die Einbeziehung von barrierefreiem Zugang als Teil ästhetischer Innovation aus dem Kern von Disability Culture heraus liest und nicht als institutionelle Ausgleichs- oder Anpassungsmaßnahme.[44] Darüber hinaus korrespondiert dieser Ansatz mit performancewissenschaftlichen Perspektiven auf Disability Performance als Praxis, die Formen von Zuschauer*innenschaft, Normativität und Verkörperung neu konfiguriert.[45] Aesthetics of Access wird hier als Transformation performativer Konventionen und Publikumsbeziehungen theoretisiert, also als eine Verschiebung dessen, was als Aufführung gilt und für wen sie konzipiert ist. Ergänzend wird im Feld häufig auf von den Autor*innen geleitetes ‚Disability Theatre' – etwa die Arbeiten von Kaite O'Reilly – verwiesen, um an herkömmlichen Üblichkeiten orientierte (‚normale') Besetzungspraktiken, Dramaturgien und Formen der Publikumsadressierung zu problematisieren. Diese Arbeiten bilden eine wichtige dramaturgische Variante barrierefreier, zugangsgeleiteter Innovation, auch dort, wo einzelne Texte nicht explizit unter dem Begriff ‚Aesthetics of Access' gefasst werden.[46]

Vor diesem Hintergrund hat sich im deutschsprachigen Theaterdiskurs sowie in kulturpolitischen Kontexten zunehmend eine spezifische Verwendung von ‚Aesthetics of Access' etabliert, die eine ausdrücklich produktionszentrierte Praxis bezeichnet. Instrumente barrierefreien Zugangs werden hierbei von Beginn an als ästhetische Materialien konzipiert und erprobt, anstatt erst nachträglich an eine bereits festgelegte ästhetische Logik angeheftet zu werden. Sie sind damit gleichrangig mit Text, Licht, Szenografie, Choreografie und Klang.[47]

42 Auf der offiziellen Accessibility-Seite von Graeae heißt es ausdrücklich, man habe den Begriff „the Aesthetics of Access" geprägt: „We feel it enhances the enjoyment for all audience members and we coined the term the ‚aesthetics of access' to describe this process" (Graeae Theatre Company, https://graeae.org/accessibility/ [12.9.2026]).

43 Vgl. Petra Kuppers: *Studying Disability Arts and Culture. An Introduction*, New York 2014.

44 Vgl. ebd.

45 Vgl. Carrie Sandahl & Philip Auslander: *Bodies in Commotion. Disability and Performance*, Ann Arbor, MI 2005.

46 Vgl. Kaite O'Reilly: *Atypical Plays for Atypical Actors. Selected Plays*, London 2016.

47 Vgl. Noa Winter: „Aesthetics of Access – künstlerische Barrierefreiheit erforschen", in: *Gessnerallee*, 11. September 2024, https://gessnerallee.ch/artikel/aesthetics-of-access-kuenstlerische-barrierefreiheit-erforschen [12.9.2026];

Dies markiert eine Verschiebung von ‚Retrofitting' hin zu ko-kreativen Prozessen, in denen die Expertise behinderter und gehörloser Akteur*innen nicht konsultativ, sondern als unabdingbar verstanden wird. Barrierefreier Zugang wird damit als Dramaturgie und nicht als bloße Anpassungsleistung definiert und bündelt sich in drei zentralen Bestimmungen.

‚Aesthetics of Access' meint eine prozessuale Einbeziehung von Beginn an. Sie setzt voraus, dass Fragen des barrierefreien Zugangs bereits in der Konzeptionsphase eines Projekts einbezogen werden und während Proben und Weiterentwicklung wirksam bleiben, wodurch Rhythmus, Tempo und kompositorische Entscheidungen maßgeblich geprägt werden.[48] Disability- und deaf-geleitete Expertise gelten als Legitimationsbedingung. Anstatt Behinderung als zu verwaltendes Publikumsbedürfnis zu behandeln, positioniert dieser Ansatz behinderte und gehörlose Künstlerinnen sowie Access-Dramaturginnen als Wissensträger*innen, deren Autorität die künstlerische Arbeit strukturiert.[49] Konsequenterweise hat sich in den letzten Jahren auch das Berufsbild des beziehungsweise der Access-Dramaturg*in durchgesetzt.

Ästhetische Gleichwertigkeit für heterogene Publika ist umzusetzen. Der normative Anspruch besteht nicht in minimaler Inklusion – verstanden als bloßes Vermeiden von Ausschluss –, sondern in der Herstellung ästhetisch gleichwertiger Erfahrungsräume für behinderte/gehörlose und nichtbehinderte/hörende Zuschauer*innen, erreicht durch künstlerische und nicht lediglich technische Umsetzung.[50]

Es entfaltet sich eine Typologie von Verfahren, künstlerischen Strategien und sich herausbildenden Repertoires, die als ein wachsendes Feld einer Access-Dramaturgie gelesen werden können. Dazu zählen die Folgenden: Integrierte Audiodeskription ist im gemeinsamen Aufführungsraum hörbar und strukturiert die Dramaturgie, anstatt ihr nachgeordnet zu sein.[51] Kleidungsstücke mit intentional erzeugten oder verstärkten Geräuschen (etwa raschelnde Stoffe, klingende Applikationen oder reibungsbasierte Klangmaterialien) können im Tanz und Theater als Elemente einer *Aesthetics of Access* fungieren, insofern sie Bewegung auditiv, vibrotaktil oder räumlich erfahrbar machen und damit Wahrnehmung jenseits visueller Dominanz strukturieren. Solche kostümbasierten Klangpraktiken verschieben Kleidung von einer primär visuellen zu einer performativen, multisensorischen Dramaturgieebene, in der Körper, Materialität und Sound relational zusammenspielen und barrierefreier Zugang nicht additiv, sondern als ästhetische Qualität der Bewegung selbst hervorgebracht wird.[52]

Nils Rottgardt & Lisette Reuter: „Aesthetics of Access. Ästhetiken und Zugänge für alle", in: *Theaterübersetzen.de*, https://theateruebersetzen.de/theater-barrierefreiheit/barrierefreiheit/aesthetics-of-access [12.9.2026]; Sophia Neises: „Aesthetics of Access", in: *Diversity Arts Culture*, https://diversity-Arts-culture.berlin/woerterbuch/aesthetics-access [12.9.2026].

48 Vgl. Winter: „Aesthetics of Access – künstlerische Barrierefreiheit erforschen"; Rottgardt & Reuter: „Aesthetics of Access. Ästhetiken und Zugänge für alle".

49 Winter: „Aesthetics of Access – künstlerische Barrierefreiheit erforschen"; Neises: „Aesthetics of Access".

50 Winter: „Aesthetics of Access – künstlerische Barrierefreiheit erforschen"; Rottgardt & Reuter: „Aesthetics of Access. Ästhetiken und Zugänge für alle".

51 Winter: „Aesthetics of Access – künstlerische Barrierefreiheit erforschen".

52 Vgl. ebd.; Rottgardt & Reuter: „Aesthetics of Access. Ästhetiken und Zugänge für alle".

‚Relaxed Performances' fungieren als ästhetische Neubearbeitung theaterüblicher Normen von Aufmerksamkeit, körperlichem Habitus und sensorischer Intensität, statt als rein operative Publikumspolitik.[53] Kreative Übertitelung und ‚Captioning' wird als szenografisches und rhythmisches Material eingesetzt.[54] Gebärdensprachen werden als Aufführungssprachen betrachtet. Sie gelten nicht als Übersetzung. Hierbei werden Prozesse partiellen Verstehens und Aushandelns bei den differenten Publika explizit inszeniert.[55] Multisensorische und cross-modale Kompositionsweisen werden in der musikalischen Aufführungspraxis neu akzentuiert. Hier wird Musik als Vibration, Bewegung, Räumlichkeit und haptische Erfahrung gedacht. Dieser Ansatz erweitert die Hörzentrierung musikalischer Ontologien grundlegend und stellt sie zugleich infrage.[56] Zugleich weist Gunda Schröder auf die Risiken kultureller Aneignung hin.[57] Damit wird Aesthetics of Access nicht nur als Inklusionsstrategie verstanden, sondern erhebt den Anspruch, in eine neu zu erarbeitende ästhetische Theorie von Wahrnehmung, Teilhabe und Wissensproduktion einbezogen zu werden. Solche Praktiken stehen in Resonanz mit experimentellen Traditionen zeitgenössischer Musik und Performance – etwa Pauline Oliveros' Konzept des ‚Deep Listening'.[58] Sie erlangen jedoch zugleich eine besondere ethische Sensibilität gegenüber kultureller Spezifität, insbesondere bei der künstlerischen Verwendung von Gebärdensprachen, wo Fragen von Präzision, Verkörperung und Autorschaft zentral sind.[59] Letzteres verweist bereits auf ethische und politische Dimensionen von Aesthetics of Access, die weit jenseits von Service liegen und aus denen Argumente gegen Aneignung gewonnen werden können.

Ein zentrales Motiv der Literatur ist die Kritik an standardisierten Zugänglichkeitsmodellen, die als institutionelle Checklisten fungieren und die herkömmliche ästhetische Hierarchie des Kunstwerks unangetastet lassen. Sofia Neises argumentiert, dass nachträglich implementierter Zugang häufig einen ‚Servicefilter' erzeugt, durch den behinderte Zuschauerinnen die Aufführung wahrnehmen – oftmals im Widerspruch zu deren intendiertem Rhythmus und der stückeigenen Aufmerksamkeitsökonomie.[60] Nils Rottgardt und Lisette Reuter weisen ähnlich darauf hin, dass konventionelle Anordnungen – etwa Dolmetschende am Bühnenrand, Übertitel als Overlay oder Audiodeskription über Kopfhörer – das fertige Werk davor schützen können, durch barrierefreien Zugang ästhetisch transformiert zu werden, und so eine zweistufige Zuschauerinnenschaft reproduzieren.[61]

53 Vgl. Winter: „Aesthetics of Access – künstlerische Barrierefreiheit erforschen"; Neises: „Aesthetics of Access".
54 Vgl. Rottgardt & Reuter: „Aesthetics of Access. Ästhetiken und Zugänge für alle"; Neises: „Aesthetics of Access".
55 Vgl. Winter: „Aesthetics of Access – künstlerische Barrierefreiheit erforschen"; Rottgardt & Reuter: „Aesthetics of Access. Ästhetiken und Zugänge für alle".
56 Vgl. Gunda Schröder: „Aesthetics of Access. Zeit für eine vielsinnliche Kulturpraxis der Musik", in: *field notes*, 28. Februar 2025, https://field-notes.berlin/magazin/aesthetics-access [12.9.2026].
57 Vgl. ebd.
58 Vgl. Pauline Oliveros: *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, New York 2005.
59 Vgl. Schröder: „Aesthetics of Access. Zeit für eine vielsinnliche Kulturpraxis der Musik".
60 Vgl. Neises: „Aesthetics of Access".
61 Vgl. Rottgardt & Reuter: „Aesthetics of Access. Ästhetiken und Zugänge für alle".

Entscheidend ist schließlich, dass Legitimität untrennbar mit Fragen von Macht und Autor*innenschaft verbunden wird*:* Aesthetics of Access kann nicht verantwortungsvoll von ausschließlich nichtbehinderten beziehungsweise hörenden Teams realisiert werden, da der Ansatz disability- und deaf-geleitetes Wissen voraussetzt – sowohl um Aneignung zu vermeiden als auch um sicherzustellen, dass Access-Ästhetiken tatsächlich als barrierefreier Zugang wirksam werden.[62]

62 Vgl. Winter: „Aesthetics of Access – künstlerische Barrierefreiheit erforschen"; Neises: „Aesthetics of Access".

7 Das W-ICAD-Modell

Eine beispielhafte Übertragung der Prinzipien von Aesthetics of Access auf den musealen Kontext ist das sogenannte ‚W-ICAD-Modell' von Alison Eardley et al. W-ICAD ist ein Akronym für ‚Workshop for Inclusive Co-created Audio Description'. Das W-ICAD-Modell stellt einen der klarsten jüngeren Versuche dar, museale Audiodeskription neu zu rahmen und von einem kompensatorischen Zugangsservice zu einer partizipativen, vielstimmigen, interpretativen Praxis zu machen. W-ICAD ist ausdrücklich darauf ausgerichtet, (a) die Expertise blinder und sehbehinderter Personen ins Zentrum zu stellen und (b) Beschreibung als kulturellen Sinnbildungsprozess zu verstehen und nicht als Reproduktion einer einzigen autoritativen Museumsstimme.[63]

W-ICAD setzt parallel zu den Ausführungen im Anschluss an kritische Museologie in Kapitel 3 dieses Artikels bei einer Kritik dessen an, was die Autor*innen als die museale ‚assumption of vision' bezeichnen: der impliziten Vorstellung, dass die Mehrheit der Besucher*innen sieht und dass visuelle Wahrnehmung weitgehend ausreicht, um sich mit Sammlungen auseinanderzusetzen. Dieses Paradigma ist ihrer Argumentation zufolge nicht nur ausschließend gegenüber blinden und sehbehinderten Besucher*innen, sondern verengt auch museale Denkweisen insgesamt, da visuelle Wahrnehmung als primärer Zugang zu Wissen und Bedeutung naturalisiert wird. W-ICAD positioniert inklusive Audiodeskription demgegenüber als Mittel zur Diversifizierung musealer Erfahrungs- und Interpretationsweisen. Ein charakteristisches Merkmal des Modells ist seine Verankerung im Konzept des ‚Blindness Gain': der Idee, dass Blindheit nicht primär als Defizit zu verstehen ist, sondern eigenständige wahrnehmungsbezogene und kreative Erkenntnispotenziale hervorbringen kann. In der herangezogenen Forschungsliteratur wird Ko-Kreation genutzt, um Positionalität, multisensorische Imagination und Interpretation zu legitimieren (etwa, wenn eine gewölbte Form über die Bewegung eines Arms beschrieben wird).

Die Autorinnen betonen die Notwendigkeit von Transparenz in Entscheidungsprozessen, da Ko-Kreation stets mit Machtfragen verbunden ist: Wer setzt die Agenda? Welche Stimmen gelten als Expertise? Und wie wird der finale interpretative Text autorisiert? Ein zentraler praktischer Schritt besteht darin, formale Expertise nicht als Voraussetzung für Teilnahme zu definieren. Die Beteiligung erfordert weder eine Ausbildung als Audiodeskriptor*in noch museale Fachkenntnisse. Stattdessen setzt W-ICAD bewusst auf gemischte Gruppen aus blinden, sehbehinderten und sehenden Ko-Kreator*innen und behandelt gelebte Erfahrung sowie vielfältige interpretative Repertoires als zentrale Wissensressourcen. Ziel ist es, Be-

63 Alison F. Eardley, Vanessa E. Jones, Lindsay Bywood et al.: „The W-ICAD Model: Redefining Museum Access through the Workshop for Inclusive Co-created Audio Description", in: *Curator. The Museum Journal* 68/1 (2025), 219–242, DOI: 10.1111/cura.12649.

schreibungen zu erzeugen, die kulturell differenzierter sind als eine singuläre institutionelle Erzählstimme. Entscheidender Punkt ist, dass Dissens als produktiv verstanden wird.

W-ICAD weist eine fünf Phasen umfassende, prozessuale Workshopstruktur auf. Die Phasen sind die Ersterkundung des Kunstwerks, eine Einführung in Audiodeskription, die intensive Ideensammlung ohne strukturelle Vorgaben, die Entwurfsphase und die abschließende kollektive Arbeit an einer Beschreibung. Die Teilnehmenden werden angeregt, multisensorische Sprache (Textur, Temperatur, Gerüche), evokative Farbadjektive (zum Beispiel ‚feuriges Rot') sowie alltagsnahe Größenvergleiche statt formaler Maßeinheiten zu verwenden.

W-ICAD institutionalisiert also zusammenfassend Audiodeskription als plurale, kreative Interpretationspraxis und nicht als neutrale Zugänglichkeitsmaßnahme. W-ICAD ist darauf ausgerichtet, aufgezeichnete Audiointerpretationen zu produzieren, die Museen vor Ort oder online (etwa über Sammlungsplattformen) einsetzen können. Das Modell ist ausdrücklich so konzipiert, dass ein einzelner Audioguide für blinde, sehbehinderte und sehende Publika gleichermaßen relevant sein kann und damit die Annahme infrage stellt, dass barrierefreie Inhalte lediglich einer kleinen Sonderzielgruppe dienen.

Das W-ICAD-Modell realisiert also partizipative Autor*innenschaft. Dies steht sowohl im Einklang mit UN-BR-basierten Stakeholder-Ansätzen als auch mit Ansätzen von Aesthetics of Access und musealem Aktivismus. Da Subjektivität, multisensorische Metaphorik und plurale Interpretation strukturell legitimiert sind, wird Audiodeskription hier als kreativer kultureller Text verstanden – insbesondere dann, wenn blinde und sehbehinderte Teilnehmende Sprachwahl und narrative Prioritäten maßgeblich prägen.

8 Abschließende Betrachtung

Ich will in diesem abschließenden Kapitel noch einmal auf die zentralen Begriffe reflektieren. Wir hatten mit der menschenrechtlichen Begründung des Rechts auf barrierefreien Zugang angehoben. Wir hatten uns danach mit dem morgendlich schreckhaften Erwachen konfrontiert gesehen, dass dieses Menschenrecht trotz seiner unangefochtenen normativen Gültigkeit dennoch nirgendwo auch nur ansatzweise verwirklicht und verbindlich durchsetzbar erscheint. Diesen Schreck noch in den Gliedern, hatten wir uns endlich aufgemacht, nach tiefer liegenden Gründen für dieses Verfehlen zu fahnden. Eine ganze Schar von Konzepten ist uns auf unserer fahndenden Exploration begegnet. Ich versuche in diesem Abschlusskapitel, sie nach und nach einzusammeln und das, was noch undeutlich an ihnen ist, in einer Zusammenschau einer weitestmöglichen Klärung zuzuführen.

Nehmen wir uns zuerst die Begriffe ‚Heterotopie' und ‚Kontaktzone' vor. Danach möchte ich sie als Relationspaar mit den Begriffen ‚Aesthetics of Access' und ‚Disability Arts' in Kontakt bringen. Als fünftes und mehr elaboriertes Konzept nehme ich noch W-ICAD hinzu.

Ich hatte von den ‚Heterotopien' des Vereins *Blinde und Kunst* berichtet. Die Heterotopien im Dunkeln, die der Verein inszeniert hat, waren durchaus in der Lage, eigene Ästhetiken des barrierefreien Zugangs zu kreieren. Der Ausschluss des Sehens ließ blinde Wahrnehmungsweisen in den Vordergrund treten. Sehende Teilnehmer*innen wurden in diese umgreifende Ästhetik einbezogen. Die Ausstellung *Art Blind*, die im Hellen inszeniert wurde, integrierte von Beginn an Tasten und Audiodeskription in das Ausstellungskonzept. Überdies wurde mit der Eigen-Beschreibung des jeweils blinden Schaffensprozesses der Künstler*innen die eigenen Dimensionen blinder Kunst und blinder Künstler*innen akzentuiert.

In ‚Kontaktzonen' berührten sich die Heterotopien des Vereins *Blinde und Kunst* mit herkömmlichen Kunstinstitutionen, deren dominante Strukturen die eigene Autonomie herausforderten. Die Herstellung von Barrierefreiheit war hier oft durch ein ‚Retrofitting' gekennzeichnet. Dies galt vor allem für die beiden Ausstellungen *Japans Liebe zum Impressionismus* und *Pina Bausch und das Tanztheater.* In der nachträglichen Erzeugung des Anleitungsvideos zu der Nelkenreihe musste eine Audiodeskription irgendwie über ein bereits fertiges Video gelegt werden, was erhebliche Probleme induzierte. Hier wird deutlich die Machtasymmetrie zwischen dominanter sehender und subordinierter blinder Position spürbar. *Wetterbericht* dagegen versuchte bewusst, den Weg der Transformation und des Code-Switching zu beschreiten und die blinde Kunst-Wahrnehmung von vornherein in die Ausstellung einzubeziehen. Die Inszenierung war hier allerdings so konzipiert, dass die Exponate, die barrierefrei für blindes Publikum entwickelt worden waren, mit den Exponaten gemischt wurden, die es nicht waren. Hierdurch zerfiel die Ausstellung gewissermaßen in zwei heterogene Teile, die nicht organisch miteinander verbunden waren. Abschließend ist noch darauf zu verweisen, dass Konflikt und Kreativität, wie in Kontaktzonen üblich, eng

miteinander verschränkt waren: Unsere Kreativität strebte danach, die eigene Heterotopie in den Dominanzraum zu verpflanzen und ihn damit zu transformieren. Damit stößt sie meistens auf Widerstände. Das Erkunden von Spielräumen und das Aushandeln von Synthesen wird dabei zum wesentlichen Teil der ästhetischen Produktion.

Auf diese Narrative möchte ich nun den Begriff der ‚Aesthetics of Access' und den des ‚W-ICAD-Modells' als eines besonderen Falls von Aesthetics of Access anwenden. Die Sonifikation eines Wetterereignisses in Musik und Tanz im Stück *2:55* ließ eine konsequente ästhetische Gesamtkonzeption schmerzlich vermissen. Eine Aesthetics of Access an dieser Stelle hätte wahrscheinlich eine geradlinigere Umsetzung ermöglicht. Hieran zeigt sich einmal mehr, dass künstlerisches Material auf ein ausgereiftes Konzept treffen muss, um ein herausragendes Ergebnis zeitigen zu können. Hier eröffnet das Konzept von ‚Aesthetics of Access' inzwischen größere Spielräume.

Aesthetics of Access betritt die Kontaktzone zwischen Sehen/Hören und Blind/Taub von der Seite der Blindheit beziehungsweise der Taubheit her. Das Konzept ist sich der Machtasymmetrien, der hiermit verbundenen Konflikte und des Ringens um Transformation bewusst. Der Gedanke der barrierefreien, zugangsgeleiteten dramaturgischen Innovation als prozessualer Einbeziehung mit Disability- bzw. deaf-geleiteter Expertise von Beginn an und die zahlreichen, damit verbundenen anwendungsbezogenen Methoden der Umsetzung haben ein sehr starkes Instrumentarium zur Inklusion und zur gleichberechtigten Partizipation eigener Ästhetiken hervorgebracht. Mit Bezug hierauf müssen die zahlreichen Unternehmungen des Vereins *Blinde und Kunst* als Vorläufer von Aesthetics of Access gelten, die noch nicht über deren ausgefeiltes Instrumentarium verfügten und deren Realisierungschancen daher eingeschränkt waren.

Andersherum lässt sich aber auch in den Aesthetics of Access ein heterotopisches Moment finden, das noch stärker als bisher in deren konzeptionelle Grundlegung eingearbeitet werden kann, um deren reale Verortung in einem Gegenraum zu manifestieren. Aesthetics of Access arbeiten fast ausschließlich in der Kontaktzone: Konflikt, Kreativität, Machtasymmetrien, Aushandlungsprozesse über Transformationsgrade und Code-Switching sind für diese Konstellation maßgeblich. Das kann unter Umständen dazu führen, dass das heterotopische Moment zu verschwinden droht. Hier könnte es helfen, neben dem Arbeiten in der Kontaktzone auch einen eigenen Raum der Heterotopie zu erschaffen. Hierdurch würde ihre Resilienz im Konflikt und im Ringen um Macht gestärkt.

An dieser Stelle halte ich es für empfehlenswert, sich auf die Grundlagen von Aesthetics of Access zu besinnen: Diese sind meines Erachtens in den Disability Arts zu finden. Aesthetics of Access haben deren Ästhetiken in den Bereich des barrierefreien Zugangs übertragen. Unter positiven Rahmenbedingungen von Kulturförderung für kulturelle Barrierefreiheit ist dies ein kluger Schachzug. Bei schwindenden Förderungen wäre es ebenso von existentieller Bedeutung, in Disability Arts eine Heterotopie als sicheren Überlebensort zu schaffen.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass aus Perspektive von be/hinderter Kunst barrierefreie Zugänge zu kulturellen Gütern als Konflikt und Selbstbehauptung in sozio-kulturellen Räumen von Heterotopien und Kontaktzonen zu denken sind. Das Menschenrecht des

Zugangs zu Kultur bedarf konfliktfähiger und selbstbewusster behinderter Akteur*innen, um Aesthetics of Access und Disability Arts realisieren zu können.

Blinder Wahrnehmungsstil, sehender Wahrnehmungsstil – Gunda Schröder spricht auch von einem ‚tauben Wahrnehmungsstil' – geben je eigene, sinnhafte und sinnliche Konstitutionen von Welt an. Zunächst ist diese Weltkonstitution die der alltäglichen Lebenswelt. Wahrnehmungsmuster, Deutungsprozesse, sensorische Taktiken und Strategien und sensorisch verankerte Sprachen prägen die alltägliche Lebenswelt. Zusammengefasst im Konzept des ‚Wahrnehmungsstils' prägen sie die alltägliche Ästhetik und durch diese hindurch die künstlerischen Ästhetiken. So kommt die Dimension des Ästhetischen ins Spiel, in unserem Zusammenhang in den Begriffen von ‚Aesthetics of Access' und ‚Disability Arts'. Sicherlich unterscheiden sich die alltägliche Einstellung, die in einem bestimmten Wahrnehmungsstil realisiert wird, von der künstlerischen Einstellung, die im selben Wahrnehmungsstil anklingt, es besteht aber eine starke Beziehung zwischen beiden. Alle hier diskutierten Ansätze stimmen darin überein, dass der alltägliche Wahrnehmungsstil auf eine bestimmte Weise die künstlerische Ästhetik desselben Wahrnehmungsstils beeinflusst. Wie genau, ist bisher ungeklärt: Viele Ansätze aus den Aesthetics of Access rollen das Thema von Seiten der Wahrnehmung her auf. Es wird meistens von eigenen Wahrnehmungsmöglichkeiten geschrieben. Gunda Schröder wendet sogar den Begriff des Wahrnehmungsstils an, den sie in Anlehnung an einen Modestil einführt.[64] Dies verweist uns auf die körperlich-leibliche Prägung des einzusetzenden Wissensvorrates. Dies erweist zudem die Rückkoppelung dieser körperlichen Wahrnehmungsdimension an implizite, alltägliche Wahrnehmungsstrukturen, die durch Aesthetics of Access allerdings in eine anwendungsbezogene künstlerische Explikation gebracht werden: Das Sensorium der Kunst in Text, Textur, Licht, Farbe, Szenografie, Choreografie und Klang bindet sich so an räumliche und zeitliche Strukturen alltäglicher Sensoriken an- und rückgebunden. So ist es eine interessante Perspektive, Aesthetics of Access als Brücke zwischen künstlerischer und alltäglicher Ästhetik zu verstehen.

Um die Beziehung zwischen alltäglicher Lebenswelt und Kunst näher zu berühren, möchte ich abschließend noch auf einige Gedanken von Alfred Schütz eingehen. Er spricht von zwei verschiedenen ‚Sinnprovinzen'.[65] Die alltägliche Lebenswelt wird von einem pragmatischen Motiv beherrscht: Die Außenwelt muss bewältigt werden und Projekte müssen durch körperliches Handeln (Arbeit) verwirklicht werden. Hier finden wir die höchste ‚Bewusstseinsspannung' (Hellwachheit) und die Aussetzung des Zweifels, dass Dinge und Menschen auch anders sein könnten. Die Welt wird als real und selbstverständlich genommen. Die alltägliche Lebenswelt wird von der ‚intersubjektiven Standardzeit' und der räumlichen ‚Welt in meiner Reichweite' bestimmt. In der Kunst und der Phantasie dagegen finden wir eine Abwendung vom alltäglichen Leben mit abnehmender ‚Bewusstseinsspannung'. Der alltägliche Realitätsakzent wird teilweise zurückgenommen und durch quasi-reale Imaginationen ‚als ob' ersetzt.

64 Vgl. Schröder: „Aesthetics of Access".

65 Vgl. Alfred Schütz: „Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten", in: ders.: *Theorie der Lebenswelt I. Die pragmatische Schichtung der Lebenswelt*, hg. v. Martin Endreß & Ilja Srubar (*Alfred Schütz Werkausgabe,* Bd. V.1), Konstanz 2003, 181–239, bes. 206 ff.

Weder arbeitet das vorstellende Selbst, noch agiert es im gleichen Sinne wie im Alltag. Das Phantasma entbehrt der Absicht, seine Vorstellungen zu verwirklichen. Das vorstellende Selbst wirkt nicht auf die Außenwelt ein und hat keine praktischen Konsequenzen. Hier sind wir frei von ‚intersubjektiver Standardzeit' und den Einschränkungen ‚aktueller Reichweite'.

Es wäre möglich, aus dieser Unterscheidung eine Kluft zwischen alltäglicher Lebenswelt und Kunst abzuleiten. Meiner Meinung nach gibt es eine Brücke zwischen diesen scheinbar abgegrenzten ‚Sinnprovinzen': Manchmal rutsche ich wie durch ein Wurmloch aus den Routinen des alltäglichen Lebens in einen Raum ästhetischen Bewusstseins, hier wird das pragmatische Motiv des Alltags suspendiert, es geht vordergründig nicht mehr um die Verwirklichung pragmatischer Ziele durch körperliches Handeln (Arbeit). Wahrnehmung rückt ins Zentrum, vereinigt sich mit ihrem Gegenstand, wird selbst zu einem stillen Kunstakt. Hier ein Beispiel: Wenn ich den Dorfheurigen in Bad Erlach verlasse und meine Hand in haltsuchender Orientierung das schmiedeeiserne Tor berührt, wird sie vom Ornament der Windungen verführt und auf eine kleine exploratorische Reise durch seine räumliche Ausdehnung entführt. Eine Reise, die weit über bloße Pragmatik hinausgeht. Meine Hand folgt der Metalloberfläche, ihrer Kühle und ihrer Wärme, jeder Drehung folgend, jeder windenden Spirale. Dann höre ich meinen Namen, gerufen von meiner Begleitung aus der Ferne ...

Weiterhin interessant im Zusammenhang von Audiodeskription ist ein Hinweis, den Schütz in Bezug auf die sprachliche Fassung von künstlerischen Sinnbildungen gibt. Er betont, dass Sprache das Kommunikationsmittel par excellence der alltäglichen Lebenswelt ist. Daher fällt der sprachliche Ausdruck immer wieder auf seine Bindung an den Alltag zurück, wenn ästhetische Vorstellungen ausgedrückt werden sollen. Dies führt immer wieder zu Formen indirekter Kommunikation durch Übersetzung, wenn versucht wird, Erfahrungen aus anderen Bereichen auszudrücken.[66] Ähnliche Erfahrungen protokolliert auch das W-ICAD-Modell, die es in Regieanweisungen gießt, wenn es zum Einsatz multisensorischer Metaphoriken rät. Ein Beispiel hierfür wäre etwa eine gewölbte Form über die Bewegung eines Arms zu veranschaulichen. Außerdem empfiehlt das W-ICAD-Modell multisensorische Sprache mit Verweisen auf Textur, Temperatur oder Gerüche einzusetzen. Zudem sollen laut W-ICAD-Modell evokative Farbadjektive wie etwa ‚feuriges Rot' sowie alltagsnahe Größenvergleiche verwendet werden. Auch der Verein *Blinde und Kunst* stellte fest, dass zur Audiodeskription sogenannter angeschnittener Bäume eine Brücke von Kunstsprache und Alltagssprache geschlagen werden muss. Um Kunst zu beschreiben, muss die Audiodeskription von Kunstwerken mit Schütz so oft auf Elemente alltäglicher Erfahrung verweisen. Übersetzungsprozesse aus der Kunst in die Alltagssprache sind daher immer wieder durchzuführen.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass aus Perspektive von be/hinderter Kunst barrierefreie Zugänge zu kulturellen Gütern in einer Wissenstransformation zwischen künstlerischer Ästhetik und wahrnehmungsstil-fundiertem Alltagswissen zu denken sind. Das Menschenrecht bedarf vielstimmiger und emanzipierter behinderter Akteur*innen, um Aesthetics of Access und Disability Arts im Austausch mit herkömmlichen Ästhetiken realisieren zu können.

66 Vgl. ebd.

Literaturverzeichnis

Beauftragter der Bundesregierung für die Belange von Menschen mit Behinderungen (Hg.): Die UN-Behindertenrechtskonvention. Übereinkommen über die Rechte von Menschen mit Behinderungen, 2018, https://www.institut-fuer-menschenrechte.de/fileadmin/Redaktion/PDF/DB_Menschenrechtsschutz/CRPD/CRPD_Konvention_und_Fakultativprotokoll.pdf [12.9.2026].

Tony Bennett: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London / New York 1995.

Tom Bieling, Frithjof Esch, Beate Ochsner, Siegfried Saerberg & Robert Stock: „Zugangswissen und Zugangsarbeit – Über Potenziale und Barrieren der digitalen Zusammenarbeit", in: *Dis/Ability und digitale Medien: Interdisziplinäre Perspektiven auf Technologien, Praktiken und Zugänglichkeiten*, hg. v. Robert Stock, Christiane Meier zu Verl, Melike Şahinol et al., Wiesbaden 2025, 279–309, DOI: 10.1007/978-3-658-46724-1_11.

Blinde und Kunst e.V.: „Jonathan Huxley", in: *Art Blind* [Katalog zur Ausstellung, veranstaltet im Stapelhaus, Köln, vom 17. Mai bis 16. Juni 2013], Köln 2013 [Eigenverlag].

Blinde und Kunst e.V.: „Patrick Henkel: Lange Hand hat Pina Bautsch", in: *Pilot Inklusion. Entwicklung eines modularen Vermittlungskonzepts zu inklusiver Bildung in Museen*, beschrieben von Kathrin Peters, Köln 2017 [Eigenverlag].

Blinde und Kunst e.V.: „2:55: Ein Wetterbericht zum Hören und Sehen", in: *Pilot Inklusion. Entwicklung eines modularen Vermittlungskonzepts zu inklusiver Bildung in Museen*, Köln 2017 [Eigenverlag].

Blinde und Kunst e.V.: „2:55 – Ein Wetterbericht zum Hören und Sehen, Teil III, Video" [Video], 9.5.2017, https://www.youtube.com/watch?v=_CQeCLRiAlA [12.9.2026].

Bundeskunsthalle / Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland: Pina Bausch und das Tanztheater – Behind The Art [Video], 11.3.2016, https://www.youtube.com/watch?v=HKpe8XJDNRk [12.9.2026].

Fiona K. Campbell: *Contours of Ableism. The Production of Disability and Abledness*, London 2009.

Constance Classen: *The Museum of the Senses. Experiencing Art and Collections*, London / New York 2017.

James Clifford: „Museums as Contact Zones", in: ders.: *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, MA 1997, 188–219.

Theresia Degener: „Die UN-Behindertenrechtskonvention – ein neues Verständnis von Behinderung", in: *Handbuch der Behindertenrechtskonvention. Teilhabe als Menschenrecht – Inklusion als gesellschaftliche Aufgabe*, hg. v. Elke Diehl, Bonn 2015, 55–65.

Alison F. Eardley, Vanessa E. Jones, Lindsay Bywood et al.: „*The W-ICAD Model: Redefining Museum Access through the Workshop for Inclusive Co-created Audio Description*“, in: *Curator. The Museum Journal* 68/1 (2025), 219–242, DOI: 10.1111/cura.12649.

Michel Foucault: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, übers. v. Michael Bischoff, Frankfurt a. M. 2005.

Graeae Theatre Company, https://graeae.org/accessibility/ [12.9.2026].

David Howes: „Introduction to Sensory Museology“, in: *The Senses and Society* Vol. 9/3 (2014), 259–267, DOI: 10.2752/174589314X14023847039917.

Reiner Keller & Michael Meuser (Hgg.): *Körperwissen: Wissen des Körpers – Wissen vom Körper: körper- und wissenssoziologische Erkundungen*, Wiesbaden 2010.

Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland: *Japans Liebe zum Impressionismus: Von Monet bis Renoir*, Köln 2015.

Petra Kuppers: *Studying Disability Arts and Culture. An Introduction*, New York 2014.

Helen Rees Leahy: *Museum Bodies. The Politics and Practices of Visiting and Viewing*, Farnham 2012.

Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, übers. v. Rudolf Boehm, Berlin / Boston 1966 (*Phénoménologie de la perception*, Paris 1945).

Sophia Neises: „Aesthetics of Access“, in: *Diversity Arts Culture (DCA)*, https://diversity-Arts-culture.berlin/woerterbuch/aesthetics-access [12.9.2026].

Pauline Oliveros: *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, New York 2005.

Kaite O'Reilly: *Atypical Plays for Atypical Actors. Selected Plays*, London 2016.

Ronald Francis Ovenell: *The Ashmolean Museum, 1683–1894*, Oxford 1986.

Michael Polanyi: *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy*, Chicago 1958.

Mary Louise Pratt: „Arts of the Contact Zone“, in: *Profession* (1991), 33–40.

Mary Louise Pratt: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London / New York 1992.

Werner Rammert: „Technik in Aktion: Verteiltes Handeln in soziotechnischen Konstellationen“, in: *Technografie. Zur Mikrosoziologie der Technik*, hg. v. Werner Rammert & Cornelius Schubert, Frankfurt a.M. 2006, 163–195.

Nils Rottgardt & Lisette Reuter: „Aesthetics of Access. Ästhetiken und Zugänge für alle“, in: *Theaterübersetzen.de. Die Wissensplattform für Übersetzen und Transfer im Theater*, https://theateruebersetzen.de/theater-barrierefreiheit/barrierefreiheit/aesthetics-of-access [12.9.2026].

Siegfried Saerberg: Art Blind, https://www.siegfriedsaerberg.com/?Art_Blind [12.9.2026].

Siegfried Saerberg: „Audiodeskription der Nelken-Reihe von Pina Bausch“, 12.7.2016, https://blindeundkunst.de/audiodeskription-der-nelken-reihe-von-pina-bausch/ [12.9.2026].

Siegfried Saerberg: *Geradeaus ist einfach immer geradeaus. Eine lebensweltliche Ethnographie blinder Raumorientierung*, Konstanz 2006.

Siegfried Saerberg: „Just Go Straight Ahead: How Blind and Sighted Pedestrians Negotiate Space“, in: *The Senses and Society* 5/3 (2010), 364–381, DOI: 10.2752/174589210X12753842356124.

Siegfried Saerberg: „Sensorische Räume und museale Regimes“, in: *Wege zur Kultur. Barrierefreiheit in Bibliotheken und Museen*, hg. v. Anja Tervooren & Jürgen Weber, Köln 2012, 171–190.

Siegfried Saerberg: „Disability Culture & Disability Arts“, in: *Handbuch Disability Studies*, hg. v. Anne Waldschmidt, Wiesbaden 2022, DOI: 10.1007/978-3-531-18925-3, 235–253.

Carrie Sandahl & Philip Auslander: *Bodies in Commotion. Disability and Performance*, Ann Arbor, MI 2005.

Gunda Schröder: „Aesthetics of Access. Zeit für eine vielsinnliche Kulturpraxis der Musik“, in: *field notes*, 28. Februar 2025, https://field-notes.berlin/magazin/aesthetics-access [12.9.2026].

Alfred Schütz: „Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten“, in: ders.: *Theorie der Lebenswelt I. Die pragmatische Schichtung der Lebenswelt*, hg. v. Martin Endreß & Ilja Srubar (*Alfred Schütz Werkausgabe,* Bd. V.1), Konstanz 2003, 181–239.

Alfred Schütz & Thomas Luckmann: *The Structures of the Life-World*, Bd. 1, Evanston, IL 1989.

Tobin Siebers: *Disability Aesthetics*, Ann Arbor, MI 2010.

Tobin Siebers: *Disability Theory*, Ann Arbor, MI 2008.

Allan Sutherland: „Disability Arts, Disability Politics (Paper delivered to one-day conference held as part of ‚Movin' On' festival: 1989)“, [1989], https://disability-studies.leeds.ac.uk/wp-content/uploads/sites/40/library/Sutherland-Disability-Arts-Disability-Politics.pdf [12.9.2026].

United Nations: Convention of the Rights of Persons with Disabilities [angenommen am 12. Dezember 2006, in Kraft getreten am 3. Mai 2008], https://www.ohchr.org/en/instruments-mechanisms/instruments/convention-rights-persons-disabilities [12.9.2026].

UN-Behindertenrechtskonvention [UN-BRK] – Schattenübersetzung. Korrigierte Fassung der zwischen Deutschland, Liechtenstein, Österreich und der Schweiz abgestimmten Übersetzung, erstmals veröffentlicht 2009, http://www.netzwerk-artikel-3.de/index.php?view=article&id=93:international-schattenuebersetzung [12.9.2026].

[UN-]Ausschuss für die Rechte von Menschen mit Behinderungen: Allgemeine Bemerkung Nr. 2: Zu Artikel 9: Zugänglichkeit, veröffentlicht am 22. Mai 2014, Dokumentennr. CRPD/C/GC/2, https://www.institut-fuer-menschenrechte.de/

menschenrechtsschutz/datenbanken/datenbank-fuer-menschenrechte-und-behinderung/detail/crpd-2014-allgemeine-bemerkung-nr-2-zu-artikel-9-zugaenglichkeit [12.9.2026].

[UN-]Ausschuss für die Rechte von Menschen mit Behinderungen: Allgemeine Bemerkung Nr. 7: Zu Artikel 4 und 33: Partizipation von Menschen mit Behinderungen einschließlich Kindern mit Behinderungen über die sie repräsentierenden Organisationen bei der Umsetzung und Überwachung des Übereinkommens, veröffentlicht am 9. November 2018, Dokumentennr. CRPD/C/GC/7, https://www.institut-fuer-menschenrechte.de/menschenrechtsschutz/datenbanken/datenbank-fuer-menschenrechte-und-behinderung/detail/crpd-2018-allgemeine-bemerkung-nr-7-zu-artikel-4-und-33-partizipation-von-menschen-mit-behinderungen-einschliesslich-kindern-mit-behinderungen-ueber-die-sie-repraesentierenden-organisationen-bei-der-umsetzung-und-ueberwachung-des-uebereinkommens [12.9.2026].

Noa Winter: „Aesthetics of Access – künstlerische Barrierefreiheit erforschen“, in: *Gessnerallee*, 11. September 2024, https://gessnerallee.ch/artikel/aesthetics-of-access-kuenstlerische-barrierefreiheit-erforschen [12.9.2026].

ACCESS
POINTS
#20

EIN BE/HINDERTER ZUGANG ZU KULTUR

Warum bleibt der Zugang zu kulturellen Gütern im Grad seiner Barrierefreiheit – exemplifiziert an Audiodeskriptionen von und für blinde und sehbehinderte Menschen in Museen – so weit hinter den verbindlichen Forderungen der von den Vereinten Nationen verabschiedeten Behindertenrechtskonvention (UN-BRK) zurück? Ein Grund hierfür dürfte in alltäglichen, impliziten Wissenselementen liegen, die different im ‚sehenden Wahrnehmungsstil' und ‚blinden Wahrnehmungsstil' fundiert sind. Museen adressieren ableistisch ein sehendes Publikum. Als Gegenentwurf zum Okularzentrismus werden Beispiele kuratorischer Praxis von Ausstellungen im Dunkeln bis zu vielstimmigen Audiodeskriptionen vorgestellt. Es folgen aktuelle Weiterentwicklungen der ‚Aesthetics of Access' wie etwa das ‚W-ICAD-Modell'.

ACCESS
Kolleg-Forschungsgruppe
Zugang zu kulturellen Gütern
im digitalen Wandel
ZUGANG

ISBN: 978-3-69012-020-3
DOI: 10.17879/38818755019
www.accesspoints.eu