

Dr. Siegfried Saerberg: Disability Culture - Disability Arts - Behinderung als Thema und Hintergrund

Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung „Behinderung ohne Behinderte?! Perspektiven der Disability Studies“, Universität Hamburg, 08.11.2010

Vorrede (anstelle Begrüßung und Dankeswort)

Ich liege im Bett und kann nicht schlafen.

Der Vortrag fürs ZeDis ist fast fertig, gestern wollte ich ihn schon gemailt haben, aber er gefällt mir nicht. Zuviel Theorie, zu wenig Kreativität.

Aber das eine soll nicht ohne das andere sein.

In mir rumort es, brodeln, die Gedanken dampfen davon wie heißes Wasser, suchen sich Spalte und Lücken.

Ich liege im Bett und arrangiere mein Arbeitszimmer neu.

Kann ich den Zweit-PC, der links neben dem Erst-PC steht, um 90 Grad drehen?

Hm, wie ist das noch mal in meinem Arbeitszimmer?

Steht der Zweit-PC unter dem kleinen Schränkchen, auf dem der Kopierer steht?

Ja!

Halt, nein, wie sieht das dort aus?

Ein blasses Bild erscheint vor meinem inneren Augen.

Ich sehe das Schränkchen, vorne eine Barriere, eine Tür, ich will nach ihr fassen, aber zuerst war das Bild, jetzt kommt langsam das Holz der Tür, fast mehr auf der Zunge als auf der Handhaut.

Der Säugling lebt, das geformte Kind ist verstümmelt!

Warum diese Visualität gerade bei mir?

Welch ein Verrat an mir selbst.

Ich war früher sehend, da muss es her kommen, Erbsünde!

Wen kümmert da noch das Arbeitszimmer – die Gedanken preschen los!

Ich will mehr tasten, Euch alle angrabschen, Gesichter, Leiber, an allen Teilen, Lokomotiven, Stahlgewitter, Starkstromleitungen, alles!

Aber Vorsicht!

Ich will leben, die freie Wildbahn bringt den Tod, das haben mich die Väter und Mütter gut gelehrt.

Ich werde Künstler!

Gott lebte, er war gestorben, er soll wieder leben, wir schaffen ihn neu, das soll unser Dank sein.

Ideen und Gedanken und Erinnerung können nicht bloß als geistige Konstrukte leben.

Sie brauchen eine körperliche Manifestation.

Sie müssen ästhetisch werden.

Sie brauchen Kunst und Kultur.

Wo sitzen die körperlichen Erinnerungen?

In den Augen?

Etwas vor Augen haben?

Das wird jahrzehntelang eingeübt, etwa durch Spiegel.

In den Ohren?

Ein Ohrwurm!

Im Kopf?

Die innere Stimme!

Auch dies wird durch Gewissensarbeit und Liedersummen jahrzehntelang eingeübt.

Aber tastbares muss daher in den Händen sitzen.

Ich habe eine Telefonnummer nicht im Kopf, ich erinnere sie nicht mehr, lege ich aber die Finger auf die Tastatur, so tippen die Finger die Nummer von selbst wieder ein.

Hier funktioniert das trainierende Disziplinieren des Körpers.

Aber Kunst-Betasten?

Aber das wird nicht geübt, es wird tabuisiert.

Körperliche Vielfalt wird nicht nur ausgeschlossen, sie wird auch nicht gefördert.

Sie wird verhindert, vernachlässigt, vernachlässigende Verhinderung.

Erst diese Verhinderung ist die eigentliche Diskriminierung!

Nicht nur unsere Körper werden durch Disziplinierung geprägt und verstümmelt, unsere Gehirne werden es ebenso.

Wenn ich heute Körper sage, meine ich Gehirn, wenn ich sensorisch sage, meine ich kognitiv.

Ich möchte nun hier von einigen Erfahrungen berichten, die ich als Künstler und Kulturorganisator sammeln konnte.

Sensorische Regimes im Museum

Museumssammlungen bergen einen für die Wissenschaften und die gesamte Gesellschaft höchst wertvollen Wissensschatz. Dieser wurde bisher in seinen lesbaren Eigenschaften sehr einseitig interpretiert und präsentiert.

Folgen:

1. Sammlungen sind an einigen Punkten unterbestimmt, da viele ihrer sinnlichen Qualitäten völlig vernachlässigt werden.
2. Das breite Publikum wird der partiellen Wahrnehmungsberaubung ausgesetzt. Berühren verboten!

3. Ein spezielles Publikum wird benachteiligt. Hier finden sich je nach dem Kontext, den man analysiert, Blinde, Gehörlose oder Lernbehinderte.

Das Ineinandergreifen jener drei Punkte wird hier am Beispiel blinder Museums- und Ausstellungsbesuche veranschaulicht. Es ist meine persönliche Erfahrung. Es könnte aber strukturell auch für andere Gruppen ähnlich beschrieben werden.

Ich interpretiere dies im Sinne der Disability Studies als Konstruktion sensorischer Normalität und Ausschließung sensorischer Andersartigkeit. Theoretisch haben wir es mit der Selbsteinschränkung des Forschungs- und Reflexionshorizontes einer Gesellschaft zu tun. Praktisch muss ein Habitus der Distanzierung von bestimmten, sinnlichen Qualitäten des Lebens festgestellt werden. Praktisch liegt eine bestimmte Art von Körperdisziplinierung vor, die gleichzeitig eine Vernachlässigung von bestimmten anderen Körpertechniken ist.

Ich finde eine kognitiv-visuelle Distanzierung. Das Sehen wird als der intellektuellste der Sinne „angesehen“. Schon die Begriffsgeschichte legt eine Verwandtschaft von Visualität und Erkenntnis nahe: Das Licht des Geistes, die „Aufklärung“, die platonische Ideenlehre, in der die höchste Idee des Wahren, Guten und Schönen mit der Sonne verglichen wird. Der vom Kirchenvater Augustinus aus dem Manichäismus mitgebrachte stark polarisierende Dualismus von Licht und Dunkelheit ist hier weiterhin zu nennen.

Traditionelles museales Handeln ist stark visuell geprägt. Museales Handeln wird durch ein weit reichendes Set von Körper- und Kulturtechniken bestimmt: die distanzierte Beobachtungshaltung, das augenblickhafte Erfassen einer Gestalt, das Huschen von Fluchtpunkt zu Fluchtpunkt und die Vordergründigkeit der Betrachtung von Oberflächen. Hinzu gesellt sich noch die visuell geprägte Materialität in der visuellen Präsentation von Sammlungen und Exponaten. Sie reicht vom großen hin zum kleinen: von der Architektur der Museumsgebäude mit großen Fensterfronten für Tageslicht, der auf den Lichtstrom sensiblen Anlage von Durchgängen durch einen Ausstellungsraum, über die Erfindung von durchsichtig verglasten Schaukästen, Computer verbundenen Bildschirmssystemen bis hin zu gradmäßig einstellbaren und fokussierenden Beleuchtungssystemen jeder Art. Weitere visuelle Darstellungsartefakte kommen hinzu: Fotografien, Landkarten, Diagramme, Skizzen, Schemata, Längs- und Querschnittszeichnungen, Dioramen.

Will man nun die Gesamtheit menschlichen Lebens und alltäglicher Erlebniswelt in den Fokus musealen Handelns rücken, so ist eine Erweiterung dieses Handlungskonzeptes auf Akustisches, Taktils und Olfaktorisches nötig.

Eine Fokussierung auf nicht-visuelle materiale Eigenschaften von Sammlungen und Exponaten sowie die sie aneignenden Körper- und Kulturtechniken könnte der Entdeckung bisher völlig „übersehener“ Beschreibungs-, Klassifikations- und Interpretationskriterien dienen. Eine Skulpturensammlung etwa würde sich vielleicht anders kunsthistorisch beschreiben lassen, wenn sie zusätz-

lich zu den vorherrschenden visuellen Interpretationskriterien auch nach haptisch-taktilen Kategorien klassifiziert, geordnet und interpretiert würde.

Diese Distanznahme auf kognitiv-visueller Ebene hat Folgen auf leiblich-sensorischer Ebene. Der distanzierte dekontextualisierte Blick schließt leibliche Herangehensweisen an Welt und deren Repräsentation und Präsentation im musealen Kontext aus. Dies wird besonders sinnfällig im Bereich des Ertastens. Berühren verboten.

Constance Classen und David Howes haben die historische Entwicklung des Tastverbotes nachgezeichnet. Während im achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhundert das Anfassen und Emporheben von Exponaten zu deren musealer Betrachtung durch die Besucher noch Gepflogenheit war, veränderte sich dies innerhalb des neunzehnten Jahrhunderts. Hier fand Demokratisierung und Öffnung der Museen für breite Publikumsschichten statt. Da Arbeiter und Kleinbürger als ungebildet und schmutzig etikettiert wurden, war der enge Kontakt zwischen Exponaten und Besuchern nun verpönt. Es lag also eine klassenspezifische Distinktion in Bezug auf das Tasten vor. Fiona Candlin hat weiterhin gezeigt, dass das Betasten inzwischen professionsspezifisch geregelt ist: lediglich Konservatoren und Kuratoren ist bis heute das Betasten der Exponate erlaubt. Sie rechtfertigen ihr Monopol mit der Theorie chemischer Verunreinigung, die ihre Privilegien naturalisiert und festschreibt. Exponate sollen angeblich für kommende Generationen erhalten werden und werden daher auf einem historischen Moment ihrer materiellen Entwicklung eingefroren. Dieser wird zum immanenten und wesentlichen Seinsmoment dieser Werke hypostasiert. Candlin führt das Beispiel der Churchill-Bronze im britischen Unterhaus an. Diese wird vom neuen Member of Parliament vor der ersten Rede rituell berührt. Hierdurch bildet sich über die Jahre eine eigene Patina heraus, die zum Charakter dieser Bronzestatue gehört. Würde diese dann dereinst zum Menschheitserbe erklärt, so würde die durchs Betasten allererst entstandene Patina der Abnutzung plötzlich eingefroren. Dieser Punkt ihrer ständig fortschreitenden Entwicklung wäre eine rein willkürliche Fixierung. Hier wird sehr sinnfällig, warum der kognitiv sensorische Stil ausstellerischen Handelns als sensorisches Regime zu verstehen ist: Einige sensorische Felder werden zugelassen, andere aber verboten. Und dies ist keineswegs politisch unschuldig, da alle soziale Gruppen und Kulturen mit einer ranggemäßen Einordnung in eine durch Sensorialität konstruierten Machthierarchie rechnen müssen. An der Spitze steht der visuell distanzierte, weiße, erwachsene und nicht-behinderte Blick des schauenden modernen Westeuropäers.

Dunkle Kunst

Fast schwebend streichen
hände durch die luft
völlig offen liegt
wo haut an land sich findet
an küsten in die harte form
gegossener materie.

Finger formen rundbogen,
rücken nach oben gekehrt,
in gespannter erwartung,
durch ihren kosmos fliegend.

Da plötzlich,
luft in harten stoff sich wandelt,
finger werden frei,
hände bereisen landschaften.

Weichglatte wärme,
sanft holzhäutigen kernes,
im Rhythmus ihrer bewegung,
hände wachsen groß.

widerstrebendes sträuben,
roh grobkörnigen felles,
in kälte und abweisung,
seine oberfläche behauptet.

Finger formen worte,
namen versuchen sprache,
zu fassen ihren kontinent,
bogenhaft – doppelgespannig – aufwärtsschießt,
vorwärtsgestemmt – dreimuldig – ausmünden,
in nichts greifende endlichkeit

Konträr zum überkommenen visuellen Präsentationsschwerpunkt möchte ich hier die Möglichkeit einer auf anderen Wahrnehmungsmodalitäten aufbauenden Kunstrezeption ansprechen. In diesem Zusammenhang kann interessant sein, wie Besucher sich Ausstellungen nähern, diese rezipieren und interpretieren, die für sie nicht sichtbar sind. Denn hier können die nicht-visuellen Materialeigenschaften der Exponate und deren Wahrnehmbarkeit beobachtet werden.

SINNENFINSTERNIS ist ein Ausstellungs-Projekt im Dunkeln, das bisher vier Realisierungen durch den Verein „Blinde & Kunst“ fand: 1995 in Bergisch-Gladbach, 1996 in Hamburg, 1997 in Köln und 2007 parallel zur documenta in Kassel. Ich war bei allen Ausstellungen als Kokurator und Ausstellungsbegleiter ständig teilnehmend zugegen.

Zum Wesen des Kunstwerkes gehört unverzichtbar die Art und Weise, in der es wahrgenommen wird. Diese Wahrnehmung ist bestimmten Gesetzen und Gewohnheiten unterworfen. Diese fußen z. T. auf alltäglichen Orientierungsmustern. Ihre künstlerische Gestaltung ist - vor allem in Gegenwartskunst - wiederum Thema der Kunst.

Sind die Sinne in Finsternis gehüllt, so finden sie Raum und Zeit, sich zu entfalten. In SINNENFINSTERNIS sollen, entgegen den in anderen Ausstellungen üblichen Praktiken, Kunstwerke betastet, berochen, angehört werden. Sie zeigt das unsichtbare Gesicht der Welt und Blinde sind als Ausstellungsbetreuer anwesend. Finsternis stiftet hier Sinn. Die Aura des Kunstwerkes erscheint dunkel verschleiert. Sie strömt durch den dunklen Raum, zieht ihn mit in ihren Bann.

Diese Grundkonstellation zeitigte immense Wirkungen auf beiden Seiten, auf der der Produzenten und auf der der Rezipienten. Während der langen Workshoptreffen, bei denen über das Konzept und geeignete Exponate gesprochen wurde, fiel es den Beteiligten immer wieder schwer, sich auf das Medium der Dunkelheit als Präsentationsfläche und Wahrnehmungs-Subjekt-Objekt ein- und umzustellen. Das Design der Ausstellung begann erst in dem „Augenblick“ feste Gestalt anzunehmen, als das Licht aus dem Raum verbannt war.

Dies ist übrigens eine nicht zu unterschätzende Aufgabe, denn man muss die sehr unterschiedliche Intensität des Lichtes, sowohl an Sonnen- und Regentagen, als auch zu den verschiedenen Tageszeiten bedenken und austesten. Wenn die Verdunkelung beispielsweise in einer Regenperiode vorgenommen wurde, musste sie, als die Sonne zurückkehrte, wieder nachgebessert werden.

Mit einer solchen Entwicklung einher ging die Zunahme des Wärmegrades. Dieser hatte einen wesentlichen Einfluss auf die Wahrnehmung der Ausstellungsatmosphäre und der Exponate. Nahe der abgedunkelten Fenster eröffneten sich nun besondere Wärmeflächen. Sie präsentierten sich der betastenden Hand ganz neu und unerwartet. Eine von uns gar nicht beabsichtigte künstlerische Aussage mischte sich da ein.

Überhaupt zeigte es sich, dass die Hand als Rezeptionsorgan recht umwelt- und körperabhängig ist. Es macht einen großen Unterschied, ob sie stark durchblutet, warm und feucht, oder kalt und

steif ist. Natürlich ändern auch die Exponate ihre Temperatur und damit verändert sich auch ihre Wirkung. Steinskulpturen sprechen z.B. die Hand stärker an, wenn sie kühl sind, Holzexponate, wenn sie etwas wärmer sind etc.

Die Dialektik von Sinnenfinsternis lässt sich für den sensorisch-kognitiven Rezeptionsprozess wie folgt beschreiben:

1. Zunächst einmal ist als erster Eindruck die Finsternis sinnlicher unmittelbarer Wahrnehmung in der Dunkelheit. Die aus ihrer Verbindung mit dem Sehen gerissenen einzelnen Sinne sind verloren in der Brandung des Dunkels, von Leib und Geist bei der Neuorientierung verlassen. Es ist ein Kulturschock, in dem man tatsächlich nichts mehr sieht. Nichts sehen heißt in diesem ersten Augenblick, nichts mehr von der Welt wahrnehmen. Finsternis ist hier negativ, Verschlungenheit.

Die wechselseitige Beziehung von Orientierungsschema und Bezugssystem ist zu Beginn suspendiert. Die Anpassung an die Dunkelheit dauert so lange, bis der Verlust der Positionierung des eigenleiblichen Ichs in Raum und Zeit hingenommen, verarbeitet und somit auch überwunden wird. Routinisierte und normalerweise erfolgreiche Muster der Orientierung sind obsolet. Man muss „sich einfach trauen“, d. h. gewissermaßen neu anfangen.

Interessanterweise haben Kinder schneller einen eigenen Modus vivendi gefunden als Erwachsene. Weil sie vielleicht näher zu den Anfängen und noch ferner zur sozialen Leibesdisziplin sind, fällt es ihnen leichter, ihre Fähigkeiten von der Bindung ans Sehen zu lösen und auf eigene Füße zu stellen. Eine kleine Gruppe von Jungs hatte so zum Beispiel zur dritten dunklen Erkundung ihren Fußball zwecks weiterer Elaborierung ihres Ballgefühles mitgebracht. Das allerdings fand beim „Aufsichtspersonal“ wenig Gegenliebe, da die Fragilität einiger Exponate hier zum Ausschlusskriterium jener musealen Innovation wurde.

2. Der zweite Sinn von Sinnenfinsternis ist wertneutral beschreibend. Er benennt die Komposition des Gesamt der Sinne als multisensorisches Phänomen, einschließlich der kognitiven Synthese im Dunkeln, wie also Wahrnehmung im Dunkeln vonstatten geht.

Beginnend mit dem Wagnis der ersten Bewegungen, Wand suchen, sich daran entlang tasten, wird der Raum erschlossen. Zu Anfang dominiert das Tasten. Ihrer Rolle im Hellen gemäß, sind die Tastbewegungen zunächst nach Ziel, Zeit und Art dem Medium unangemessen. Sie sind nicht geeignet, einen Gegenstand zu entdecken, sie sind zu schnell und zu heftig. Die gewohnten Synthesen in Nanosekunden heller Welt- und Kunstwahrnehmung mögen den Tastenden hier in die Irre leiten. Anpassung findet auf Hinweis oder nach langer Gewöhnung statt. Erst dann wird das Tasten umfassend und gründlich, so dass von einem Be-Greifen gesprochen werden kann. Hier zeigt sich die Nähe des Tastens zum Gegenstand. Zugleich wird der Umgang behutsamer, er besteht in einer Verringerung des Aktionstempos. Die

Wirksamkeit bestimmter tastender Gesten muss allererst entdeckt werden. Sie werden mit beiden Händen ausgeführt und erfahren in der Koordination der beiden Hände und in einer bestimmten Kurve, einem Rhythmus, den Gegenstand kinästhetisch. Das Fortbewegungstempo ist anfangs eher zu schnell. Exponate werden oft nur an einer Stelle betastet, das Material bestimmt und dann links liegen gelassen.

Weiterhin geht es in der ästhetischen Betrachtung um die Erkennung eines Etwas, dessen Material und Form und eine holistische Aussage über das Kunstwerk: Worum geht es hier?

Es fällt auf, dass die Materialwahrnehmung der Gestaltwahrnehmung gegenüber priorisiert ist und dass bei Fragen nach der Gestalt häufig eine Anknüpfung an Alltagsgegenstände gesucht wird. So befragt man exemplarisch die Ronde von Ansgar Nierhoff (mit Druckluft aufgeblasene Metallronde, unten an Holzbrett angebracht) mit den Worten: „ist das ein Pendel?“. Dies ist verständlich, denn Gestaltwahrnehmung ist sehr komplex. Sie benötigt eine Integration von kinästhetischen Tastbewegungen, haptischen Tasteindrücken, Gedächtnisleistungen und räumlichen Bezugspunkten.

Insgesamt bestimmt sich der Erfahrungsstil, der nach und nach hervortritt, durch ein langsames, vorsichtiges sich Annähern an Dinge und Menschen und ein Erwachen des horchend spürenden Aufnehmens der Atmosphäre.

3. Endlich vollzieht sich die Aufhellung sinnlicher Perzeption im Dunkeln. Im Kontrast hierzu stellt man dann die Finsternis der alltäglichen, hellwachen Welt- und Kunstwahrnehmung fest. Die Verbindung zum Sein wird enger und intensiver. Die Fähigkeit Untergründigkeit, Atmosphäre, Aura und Ausstrahlung in die Welt aufzunehmen, wird wieder erweckt. Die Fülle des Seins entspringt von Neuem: Das Untergründige bildet am Boden, der mit den tastenden Füßen rezipiert wird, ein Fundament. Unbeachtet ist es immer da, bemerkt nur, wenn wir bewusst unsere Aufmerksamkeit auf es richten oder umgekehrt, wenn wir uns schwebend von ihm entfernen. Es bildet unser „Aufenthaltsgefühl“ auf Erden.

Atmosphäre spannt sich sphärisch über und um hüllend um den Kunstrezipienten. Sie liegt nicht frontal vor einem möglichen Betrachter.

Stellt man diese Beobachtungen in Zusammenhang mit haptischen Arbeiten blinder Künstler, so fällt auf, dass diese oft auf eine stärkere Linienführung ausgerichtet sind, während die Materialdimension eher zurücksteht: Der sehbehinderte Künstler José Grania Moreira präferiert die Form vor dem Material und dessen Oberflächenbeschaffenheiten. Daher erstellt er vornehmlich gerundete Formen und glatte Oberflächen, bei denen der Akzent auf der manuellen Bewegung liegt, die im Ideal unirritiert und ununterbrochen sein soll.

In den Skulpturen des erblindeten Bildhauers und Keramikers Flavio Titolo sind die visuell-taktilen Spuren seiner tastenden Materialerkundung wie tastbare Markierungen, welche den Stein leichter bearbeitbar machen, noch sichtbar. Hier im Sichtbaren selbst wird Tasten anschaulich und umgekehrt. Denn es fragt sich, inwieweit Tasten und Sehen sich

wechselseitig mitgeben. Ebenso gibt es im Rahmen der sehenden Kunst Hinwendungen zu Taktilen, wie Taststudien und Tastmodelle sowie eine Kategoriebildung haptischer Ästhetik seit den zwanziger Jahren am Bauhaus durch Itten und Moholy-Nagy. Hier finden also blinde und sehende Kunst Überkreuzungen.

Für den Gedanken einer haptischen Kunst schreibt Volkmar Mühleis resümierend: „Das Interesse an ihm hat mit der Aufmerksamkeit für das Kunstschaffen Blinder zugenommen. Dieses ist zunächst als Teil ihrer Sozialgeschichte aufzufassen: Es bedarf eines langen Werdeganges, dass Blinde über den visuellen Diskurs der Kunst Zugang zu ihr finden, sich dieses Feldes gesellschaftlich vergewissern, um davon ausgehend die Bildhauerei (oder die Installationskunst etwa) in Richtung haptischer Differenzen weiterzuentwickeln....“

Blinde Kunst unter dem Regime der Visualität

Wie ist nun vorläufig eine Positionsbestimmung blinder Kunst im Verhältnis zur Dominanz des Visuellen in der spätmodernen Gesellschaft zu bestimmen? Und wie kann blinde Kunst sehende Dominanz aufdecken und überwinden? Exemplarisch ist hier der blinde Photograph Evgen Bav.ciar, welcher als Blinder Visualität mit ihren eigenen Waffen herausfordert und m. E. auch schlägt. Er fotografiert nicht die sichtbare Wirklichkeit, sondern er belichtet das Unsichtbare. Er fotografiert angelockt von Geräuschen und Berührungen, indem er die Kamera in deren Richtung hält. Sehende beschreiben ihm, was auf den Kontaktabzügen erscheint. Erst dadurch entsteht das Bild. Eine Provokation: Ein Blinder lehrt Sehenden das Sehen. Den Gedanken Volkmar Mühleis folgend: Der Blinde wird von Visualität eingekreist. Dies aber öffnet ihm die Möglichkeit, visuelle Selbstverständlichkeiten zu reflektieren. Der blinde Photograph verdeutlicht blinde Positionen im Sehen. Bav.ciar sagt etwa zur Rolle eines Fernsehmoderators: „Als Blinder bin ich sozusagen ein Profi für's Fernsehen. Ich kann von anderen gesehen werden und selbst nicht sehen.“ Der blinde Künstler beleuchtet das Sichtbare aus der Unsichtbarkeit: Er kommuniziert mit Sehenden über seine Fotografien und entdeckt dabei die bereits sichtbar gewordenen und erst sichtbar werdenden Gedanken, Träume und Imaginationen Sehender. Immer wieder stellt sich dabei die Frage nach dem Wesen des Bilds. Bav.ciar zingelt Visualität vom Taktilen Erfassen im Akt des blinden Fotografierens ein. Visualität selbst erscheint dadurch nicht in der unmittelbaren Erfahrung durch den Künstler sondern in der durch Gespräch und Text vermittelten Rezeption. So thematisiert er Sichtbarkeit aus einer konzeptionellen Position vom Begriff her und macht Sehen dennoch sensorisch zugänglich.

Aber blinde Kunst muss das Dunkel verlassen und nicht jeder blinde Künstler kann Fotograf sein. Macht ein Blinder Kunst, so stellt sich immer die Frage: Ist das echte anspruchsvolle Kunst oder Behindertenkunst?

Bin ich Künstler, Freak oder Therapeut meiner Selbst?

Und wer legt die Maßstäbe fest?

Sehende?

Aber sind sie dazu überhaupt befähigt? Sie sind visuell dominiert!

Blinde?

Aber ihnen fehlt oft die Erfahrung in Kunstdingen, da sie jahrhunderte lang ausgeschlossen wurden. Wo ist also die kunstinteressierte Öffentlichkeit, die jene für den Kunstbetrieb genuine Unterscheidung zwischen Kunst und nicht Kunst trifft?

Bindet man blinde Kunst zurück an die sich entfaltende Sozialgeschichte von Blindheit, so ergeben sich strukturelle Ähnlichkeiten zum postkolonialistischen Begriff der „Kontaktzone“.

James Clifford hat diesen Begriff auf den musealen Handlungsraum übertragen. Er lässt sich genauso weiter auf den Kunstraum anwenden. Werden Ausstellungen über vom westlichen Kulturmuster differente Sinneswelten konzipiert und präsentiert, so steht das Gesamt des Prozesses künstlerischen Handelns in einem Aushandlungs- und Austauschprozess zwischen der ausstellenden und der ausgestellten Kultur. Da dieser Prozess mit zumeist sehr starken Machtasymmetrien zurecht kommen muss, ist er historischen, politischen und moralischen Argumentationen unterworfen. Solche aushandelnden Interaktionen nun öffnen ein Handlungsfeld, in dem etwa via die Mobilisierung von moralischen Öffentlichkeiten Machtasymmetrien modifiziert werden können.

Distanzierung ist immer soziopolitisch. Was kognitiv, sensorisch und kulturell different war, wird im traditionellen Museums- und Kunstbetrieb als zeitloses und unumstrittenes Menschheitserbe im idealtypischen Raum des „white cube“ visuell konserviert und präsentiert. Die Historizität dieser zutiefst bürgerlichen Präsentation wird dadurch verschleiert. Auch wird verschleiert, dass Herrschaftsverhältnisse zwischen herrschenden Gruppen und deren Kultur und Kunst auf der einen und Beherrschten auf der anderen Seite vorliegen. Aber in Museen und Kunsträumen sind dem entgegen sehr differente Gruppen mit ebenso differenten Interessen und Verstehenshorizonten beteiligt. Es beginnt mit Praktiken der Kuratoren und ihren theoretischen Legitimationsstrategien. Sie dürfen berühren, andere Gruppen nicht. Es folgt die Kunst- und Kulturöffentlichkeit, die historisch-kulturell geprägt ist und weiterhin geprägt wird. Es herrscht die Kultur des visuellen Betrachtens und eine bestimmte Kulturform des musikalischen Kunsthörens. Konflikte werden verschwiegen und einheitliches, unumstrittenes scheinbar wissenschaftlich legitimierte Wissen suggeriert.

Die konkrete Entdeckung Blinder als Publikum und Kunstproduzenten für Ausstellungen setzt die Erkenntnis voraus, dass dieser Raum bisher visuell dominiert und eigene sensorische Strategien unterdrückt wurden. Widerstand hiergegen und Mobilisierung eigener Interessen im politischen Raum ist weiterhin zu fordern. Daher heißt Barrierefreiheit auch nicht lediglich die Öffnung der Schranken sondern die Umgestaltung des wissensvermittelnden Innenraumes. Bisher sind die Maßnahmen zur Herstellung von Barrierefreiheit vor allem patriarchalisch: Nicht behinderte Kuratoren und Museumspädagogen versuchen mehr schlecht als recht, für Behinderte Barrieren zu

reduzieren. Dagegen ist (1) die Ausstellung von blinder Kunst, (2) die Heranziehung blinder Künstler und (3) die Anstellung blinder Kuratoren zumindest für bestimmte Ausstellungsprojekte zu fordern. Dann wird Barrierefreiheit in der aushandelnden und interaktiven Kontaktzone zwischen sehenden und blinden Protagonisten innerhalb des Feldes musealen Handelns prozessual erarbeitet, wodurch ein Ausweg aus benachteiligender und partiell exkludierender Herrschaft gefunden werden kann.

In diesen Prozessen werden sich auch Vorstellungen von einer reinen und isolierten Blindenwelt gepaart mit einer puristischen Vorstellung von deren Authentizität auflösen. Solche Vorstellungen wären ein Primitivismus analog zu den Ideen von reinen Naturvölkern oder wildem Denken. Blindheit ist vielmehr eine hybride Identität wie wir sie schon bei Bav.ciar und Titolo entdeckt haben. Im Falle von Blindheit ist hybride Authentizität allerdings keine Wiederentdeckung sondern immer schon ein Fakt einer benachteiligten Gruppe, die kein eigenes Land hatte, das kolonialisiert wurde sondern das erst aus der Kolonialisierung geboren werden muss und wird. Und zwar als ein hybrides, das Sehende und Blinde gleichermaßen umfasst. Da Blindsein und Sehendsein sich überschneiden, somit also kein reiner Primitivismus blinden Seins besteht, ist zu fordern, dass das nicht visuelle museale Handeln auch Sehenden und allen anderen Gruppen, die am musealen Handeln beteiligt sind, zu Gute kommen muss. Inklusion Blinder darf keine Exklusion Sehender oder Anderer bedeuten: Non-Visualität für alle!

Und alles für alle!

Reflexion

Der Anfang der behinderten Künstler sind die Freakshows. Körperliche Differenz, Präsentation vor normalem Publikum, Ausbeutung und Selbstbehauptung gehen von Anfang an Hand in Hand. Dieses widersprüchliche Spannungsverhältnis findet man auch heute in allen Kunstprojekten um Behinderung.

Daher sind Normalisierung und Differenz-Präsentation zwei Extrempole eines Kontinuums, die immer in einander verwoben sind.

Das eine kann nicht ohne das andere sein.

In einem kleinen Aufsatz „The Facilitation of Learning-Disabled Arts hat Giles Perring drei Ansätze für Kunst-Projekte im Rahmen von Behinderung idealtypisch unterschieden: Diese Unterscheidung gilt sowohl für Projekte, welche Kunst an bestimmte Gruppen behinderter Menschen vermitteln wollen – also etwa Audiodeskription für Blinde in Museen – als auch für Projekte, in denen behinderte Menschen selber als Kunstschaffende auftreten.

Demnach sind solche Projekte vorwiegend entweder:

1. Normalizing: geht auf den Ansatz der Normalisierung zurück und zielt darauf ab, die Teilnehmer/innen an die Mainstream-Kunst anzupassen. Das heißt, das Leben der Menschen mit Behinderung soll so normal wie möglich gestaltet werden.

Oder

2. Post-therapeutic: geht auf den Ansatz der Kunsttherapie zurück. Im Vordergrund steht also ein therapeutischer Prozess und nicht der künstlerische. Es werden die Themen und Probleme der Menschen mit Behinderung in ihrer künstlerischen Tätigkeit ausgedrückt.

Oder

3. Countercultural: Das Verständnis von Kunst, Kultur und Behinderung soll in Frage gestellt werden.

Dabei spiegelt der Unterschied zwischen „Normalizing“ und „Countercultural“ den Unterschied zwischen Integration und Inklusion wieder wie das folgende Zitat beweist:

„One says: Bring people inside the existing margins! Another says: Move the margins away so that everyone is inside them!”