



Fabian Korner

Ästhetik Blinder Tastempfindungen.

Versuche vom Sprechen über das Tastbare

Zusammenfassung

Ausgehend von der leiblichen Wahrnehmung Blinder Menschen untersucht die Arbeit eine Ästhetik des Tastsinns. Dies geschieht im Rückgriff auf die haptische Kunst Blinder Kunstschaffender. Vier Tastbeschreibungen werden analysiert, um ein Vokabular für eine Tastempfindung zu entwickeln, die Oberfläche, Form und Materialeigenschaften berücksichtigt. In Anlehnung an den philosophischen Diskurs der Ästhetik soll der Tastsinn als Wissensquelle aufgewertet werden. Ein solches Projekt kann die kulturelle Teilhabe fördern, indem es die Expertise Blinder Menschen anerkennt. Ihr alltägliches Tastwissen stellt eine noch unausgeschöpfte Quelle für die kunstgeschichtliche Objektwissenschaft dar.

Schlüsselwörter: Ästhetik; Blindheit; Kulturelle Teilhabe; Kunst; Tastsinn

Aesthetics of Blind tactile sensations.

Attempts at describing the tangible

Abstract in English

Starting from the embodied perception of Blind people, the study examines an aesthetics of tactile sense. This will be achieved by drawing on the haptic art of Blind artists. Four descriptions of tactile experiences are analyzed to develop a vocabulary for tactile perception that considers surface, form, and material properties. Drawing from the philosophical discourse of aesthetics, the tactile sense is to be enhanced as a source of knowledge. Such a project can promote cultural inclusion by acknowledging the expertise of Blind people. Their everyday tactile knowledge represents an hitherto untouched source for art historical object studies.

Keywords: aesthetics; art; Blindness; cultural inclusion; touching

1. Einleitung

Beim Tastbaren und beim Tasten besteht dasselbe Verhältnis: Wenn nämlich das Tasten nicht eine einzige Wahrnehmung ist, sondern mehrere, so muß notwendig auch das Tastbare mehrfach wahrnehmbar sein. Es ist aber eine Frage, ob sie eine einzige Wahrnehmung ist oder mehrere, und was das Organ des Tastvermögens ist (Aristoteles, *De Anima*, Buch II, Kapitel 11, 422b).

Die kulturelle Teilhabe Blindler Menschen in Museen wird häufig mit Tastmodellen, Führungen mit ausführlichen Beschreibungen oder ähnlich gestalteten Audioguides verwirklicht (Museumsbund, 2013, S. 38). Die Beschreibung visueller Inhalte, besser bekannt als Audiodeskription, sowie die professionelle Beschreibungspraxis im Zusammenhang der Kunstwissenschaft sind bereits weit verbreitete Praktiken. Im Ergebnis führen sie immer noch zu einer Distanz zu den Objekten, schließlich gilt: „anfassen verboten“ (Saerberg, 2012, S. 172). Anders bei sogenannten Touchtours. In solchen Tours ist es üblich, Objekte (meist Repliken) zu betasten. In Zusammenhang der Vorbereitung einer solchen Tour weiß die Blinde Kulturwissenschaftlerin Georgina Kleege Folgendes zu berichten:

„Initially, our goal was to develop some sort of vocabulary and taxonomy of tactile aesthetics. Whenever I have been called upon to describe what it is like to touch a work of art, I find myself at the limits of my language. It seems that I must always fall back on binary oppositions: hard versus soft, rough versus smooth, warm versus cool. Our conversations as we handled the work were frequently guiding each other to touch in particular ways: ‚Tap it here‘, we would say, or ‚Pinch this while you tug on that‘, or ‚Careful! That edge is pretty sharp“ (Kleege, 2021, S. 427).

Kleeges Beobachtung deckt sich mit der einschlägigen Literatur zum Tastsinn. Ein großes Metaphern- und Verweisungsfeld sammelt sich um die Literatur zum Tastsinn. Eine Analysesprache, wie sie das Sehen kennt, sucht man jedoch vergeblich (Brandes, 1996, S. 9–18; Korner, 2022c, S. 135). Diese Lücke will der vorliegende Text schließen. Aber wer tastet denn da? Es ist ein Blinder Mensch¹ mit dem Weißen Langstock. Mit dem Wissen um den Tastsinn scheint es ähnlich zu stehen, wie mit seiner*ihre Wissensträger*in². Epistemisch ausgegrenzt, ist der Blinde Mensch Objekt von Fürsorge und Teilhabe, selten selbstständiges Subjekt, das Erkenntnis erschafft (Schillmeier, 2013, S. 33). Behinderung(en) werden, in diesem Sinne, nur als Defizit gedacht. Blindheit ist kein Mangel der Sehfähigkeit, kein Verlust³. Wenn Blindheit mit dem Tastsinn verknüpft wird, dann ist eine Abwertung des Tastsinns auch eine Abwertung des Blinden Menschen. Drehen wir diese Erzählung um, dann gilt es, die Geschichte des Tastsinns neu zu erzählen. Kleeges Beobachtung will sich da wieder aufdrängen: Wie sollen wir eine Geschichte erzählen, ohne eine Sprache dafür zu haben? Zum Tastsinn zu arbeiten bedeutet, eine doppelte These zu vertreten: Die sinnliche Erkenntnis des Tastens erhält ihren formgemäßen Ausdruck durch eine ihr angemessene Sprache. Indem Überlegungen zu einer Sprache des Tastsinns vorgestellt werden, wird gleichzeitig ihr Inhalt, die Wissenschaft vom Tasten, entwickelt. Protagonist*in für dieses Unterfangen ist der tastende Blinde Mensch. Daher wird Blindheit im Allgemeinen und dem Blinden Wahrnehmungsstil ein erstes Kapitel gewidmet (Kapitel 2). Der Diskurs um haptische Kunst offenbart, dass die Form, die Sprache der Geometrie, ein gewohntes Ausdrucksmittel des Tastens ist (Kapitel 3). Die Erweiterung des Tastbaren erfolgt durch eine Auswertung von Magazinkolumnen: In Kooperation mit dem Museum für Angewandte Kunst (Frankfurt am Main) und dem Designmagazin *Form* habe ich eigene Taststudien an Gegenständen der Angewandten Kunst betrieben. Mit diesen Experimenten soll gezeigt werden, dass es neben der Form Oberflächen und Materialeigenschaften gibt, die ebenso tastbar sind (Kapitel 4). Bereits aus der Kunst argumentierend, ist die philosophische Ästhetik das Bindeglied, um weitere Überlegungen für eine ‚Ästhetik des Tastsinns‘ zu explorieren (Kapitel 5). Die Ästhetik nimmt eine Vermittlungsposition zwischen Vernunft und Sinnlichkeit ein, sodass die Formulierung von bisher Ungesagtem, aber Wahrgenommenem einen Rahmen bekommen kann. Für dieses Experiment soll mit der Frage begonnen werden, was Blinde Wahrnehmung ist.

2. Der Tastsinn im Blinden Wahrnehmungsstil

Wenn im Folgenden über die Tastempfindungen Blindler Menschen gesprochen wird, dann wird ‚Blind‘ weder in einem rein medizinischen noch im Sinne einer nur normativen Ordnung verstanden. Blindheit ist stattdessen eine bestimmte epistemische Position (Länger, 2002, S. 5). Lebensweltlich durchaus relevant, spielt die Unterteilung in verschiedene Grade einer Seheinschränkung für die folgenden Überlegungen eine untergeordnete Rolle (Länger, 2002, S. 5). Die Grundannahme soll sein, dass Blindheit bestimmte Formen des Wissens enthält, deren Gehalt innerhalb der Forschungsliteratur erst seit wenigen Jahren zum Gegenstand wird (Schulz & Geese, 2022, S. 413).

Um dieses Wissen kategorial bestimmen zu können, will ich vom Blinden Wahrnehmungsstil sprechen, wie es das erste Mal von Siegfried Saerberg in seiner richtungsweisenden Studie *Geradeaus ist einfach immer geradeaus* (2006) formuliert wurde. Unter Blindem Wahrnehmungsstil kann ein „geordnetes Ganzes subjektiver Wirklichkeitskonstitution“ (Saerberg, 2006, S. 18) verstanden werden. „Subjektive Wirklichkeitskonstitution“ rekurriert auf die phänomenologische Grundposition, die für Saerberg nach Merleau-Ponty ein leibliches In-der-Welt-Sein⁴ bedeutet (Saerberg, 2006, S. 55). Der Leib ist eine zeitlich und räumlich ausgedehnte Vorbedingung unserer Selbstwahrnehmung (Merleau-Ponty, 1966, S. 125). Alles, was wahrgenommen wird, wird durch die Struktur des Leibes vorstrukturiert, bevor es uns bewusst wird. Wenn die Struktur des Leibes die Struktur der Wahrnehmung bedingt, dann darf nicht ein idealer Leib vorgestellt, sondern es muss seine je individuelle Realität bedacht werden. Zugespißt heißt dies: Wenn der Leib „Mittel, die Welt zu haben“, ist, dann hat ein Blindler Leib auch eine Blinde Welt (Merleau-Ponty, 1966, S. 176). Der Vorteil dieser phänomenologischen Position ist, dass sie jenseits des Dualismus von physiologischer Bedingtheit und sozialer Konstruktion operieren kann (Dickel, 2023, S. 4; Hughes & Paterson, 1997, S. 329). Dies bedeutet, dass „Blinde Wahrnehmung ... nicht einfach sozial konstruiert durch einen bestimmten Haushalt an Wissens-elementen“ ist, sondern sich „durch eine leibliche Faktizität“ (Saerberg, 2006, S. 56) in die Erfahrung einschreibt.

Der Blinde Wahrnehmungsstil beschreibt sensorische Konfigurationen alltäglicher Handlungs-routinen Blindler Menschen, die in der Regel als unbewusstes oder inkorporiertes Wissen erst zum Sprechen gebracht werden müssen (Saerberg, 2022). Saerberg interessiert sich für Orientierungspraktiken im öffentlichen Raum; das Tasten spielt daher nur insofern eine Rolle, in dem der weiße Langstock als Tastprothese zum Einsatz kommt (Saerberg, 2006, S. 98). Das Tasten mit der Hand wird nur unternommen, um ein plötzlich auftretendes Hindernis „in seiner Gegenständlichkeit näher zu bestimmen“ (Saerberg, 2006, S. 116). In den folgenden Überlegungen sollen die Tastempfindungen im Blinden Wahrnehmungsstil aus dem pragmatischen Rahmen der Orientierungssituation herausgelöst werden. Exemplarisch dienen dazu Erfahrungen aus künstlerischen Prozessen, da diese zunächst nicht auf einen pragmatischen Zweck ausgerichtet sind. Ziel des nächsten Kapitels ist es, die Dimensionen der Tastempfindung innerhalb der Kunst Blindler Künstler*innen herauszuarbeiten.

3. Die Kunst und der Tastsinn

Seit der Formulierung des kulturellen Modells von Behinderung (Mitchell & Snyder, 1997; Waldschmidt, 2005) und dem Versuch einer eigenständigen Disability Aesthetics (Siebers, 2010) wächst das Interesse am Zusammenhang zwischen kulturellen Phänomenen von Behinderung und ihrer jeweiligen Repräsentationsstruktur. Aus dem Bereich Blindheit sei exemplarisch auf die Studie von Astrid Hackel (2017) verwiesen. Für die Kunstgeschichte ist Blindheit kein unbekanntes Phänomen. So hat der einflussreiche Kunsthistoriker Moshe Barasch im Jahr 2001 eine Studie über das Bild des Blinden vorgelegt. Ebenfalls gut informiert zeigen sich Gunter Mosel (2013) und Otto Käfer (2016). Trotz ihrer Informiertheit teilen sie einen ‚blinden Fleck‘, wenn es gilt, auch Blinde Kunstschaffende zu benennen. Diese Arbeiten stellen sich damit in die neuzeitliche Tradition, für die Blindheit ein Rätsel oder eine Metapher ist, aber nicht ein eigenständiger Wahrnehmungsstil (Schillmeier, 2013, S. 50).

Einflussreich für dieses Denken war Denis Diderots Werk *Brief über die Blinden, zum Gebrauch für die Sehenden* (1749/2013), in dem sich folgende Passage zum Verhältnis von Kunst und Blindheit finden lässt: „Der Blinde lernt den Begriff des Schönen dadurch richtig anwenden, dass er mit dem Tastsinn die Anordnung untersucht, die wir von den Teilen, die ein Ganzes bilden, verlangen, wenn wir das Ganze schön nennen sollen“ (Diderot, 1749/2013, S. 13). Der französische Aufklärer betont, dass es sich dabei nicht um ein eigenständiges Urteil handelt, sondern „er [der Blinde Mensch, Anm. F. K.] gibt nur das Urteil der Sehenden wieder“ (Diderot, 1749/2013, S. 13), wenn ein Gegenstand schön genannt werden soll. Diderot beschreibt damit eine doppelte Abwertung des Blinden Menschen wie des Tastsinns. Blinde Menschen könnten Artefakte schaffen; diese seien entweder schön im Sinne der Schönen Künste, aber nicht zugänglich, oder sie sind zugänglich, aber nur Handwerk, keine schöne Kunst. Damit wird die Wahrnehmung der Augen als vorrangige Wahrnehmungsform des Schönen in das Urteilen über Kunst eingeschrieben. Dies resultiert aus der Feststellung, dass der Tastsinn Formen ertasten könne, die zwar nützlich, aber nicht schön seien. Damit ist der Blinde Mensch, der tastet, nicht dazu fähig, ein Urteil über das Schöne in der Kunst selbstständig zu bilden, und ihm ist der Zugang zu schönen Wahrnehmungen grundsätzlich, d. h. durch die Herabsetzung des Tastsinns, verunmöglicht.

Trotz oder vermutlich gerade wegen eines auf die Tastempfindung zugeschnittenen Kunstverständnisses etablierte sich handwerkliches, nicht künstlerisches, Arbeiten an den Blindenbildungsinstitutionen. Kunstunterricht im Sinne des Blinden Wahrnehmungsstils wurde ausgeschlossen (Körner, 1984, S. 47, 50; Mühleis, 2005, S. 21). Dies geschah vornehmlich unter Maßgabe des visuell zugeschnittenen Kunstbegriffs. Am eindrücklichsten zeigt dies die Studie zur Tastwahrnehmung des Psychologen Géza Révész (1938b), indem sie nämlich allen aufgelisteten Blinden Bildhauer*innen eine Kunstfertigkeit abspricht (Révész, 1938b, S. 266). Volkmar Mühleis' Arbeit *Kunst im Sehverlust* aus dem Jahr 2005 ist der erste, mir bekannte Versuch, eine Kunstgeschichte Blindler Menschen unter Berücksichtigung des Blinden Wahrnehmungsstils zu schreiben. Mühleis definiert Blindheit in Anschluss an phänomenologische Überlegungen als „standpunktabhängig“ und meint dies wortwörtlich, wenn er ausführt, dass „das Gleichgewicht eines Blindgeborenen ... sich anders herstellt als das eines Sehenden“ (2005, S. 20)⁵.

An einer geeigneten Analyseverfahren für die Kunst Blindler Kunstschaffender interessiert, schlägt er vor, „den eigenen Zugang zur Kunst“ – damit ist die (Blinde) Wahrnehmung der Künstler*innen⁶ gemeint – als Ausgangspunkt zu wählen. Dies bedeutet unter anderem, „das Sehen so weit zu beleuchten, wie es ins Nicht-Sehen reicht“. Dies soll nicht „in die Metaphorik des Unsichtbaren“ abtauchen, sondern „hin zur Handgreiflichkeit des Tastens“ (Mühleis, 2005, S. 23) führen. Im Zentrum der folgenden Überlegungen soll der haptische Diskurs stehen (Mühleis, 2005, S. 188). Mit ihm ist eine Gruppe Blindler Künstler*innen gemeint, die im Blinden Wahrnehmungsstil produziert. Als exemplarisch gilt der spät erblindete Bildhauer José Grania Moreira⁷ (Mühleis, 2005, S. 92). Moreiras Arbeitsweise wird mit kunstpädagogischen Überlegungen zum Tasten verglichen, wobei die Formen fühlende Hand in den Mittelpunkt gerückt wird (Mühleis, 2005, S. 100). Im Anschluss an die Überlegungen zur Skulptur Moreiras liefert Mühleis eine Tastbeschreibung, die im Wesentlichen mit der Hand erfolgt und auf die Sprache der Geometrie zurückgreift (Mühleis, 2005, S. 101–104). Mühleis steht damit in einer doppelten Tradition des Tastsinns: Zum einen wird die Hand als vorrangiges Tastorgan bestimmt, ohne die Tastfähigkeiten anderer Körperstellen zu berücksichtigen (Benthien, 1998, S. 335). Zum anderen wird Form als zentrale und primäre Erkenntniskategorie betont, und darauf aufbauend werden Oberflächen- und Materialeigenschaften vernachlässigt (Mühleis, 2005, S. 69).

Mühleis, Révész und schließlich auch Moreira verknüpfen leibliches Spüren mit der Bewegung, was sie mit der zugrunde gelegten Tradition der Phänomenologie teilen (Merleau-Ponty, 1966, S. 118). Durch die Notwendigkeit des direkten Kontakts zwischen Tastorgan und zu Betastendem wird die Bewegung des Tastorgans zum Wahrnehmungsprozess hinzugenommen. Dies führt jedoch immer wieder zu einer systematischen Vernachlässigung der tastbaren Oberflächeneigenschaften, die sich bei Moreira darin äußert, dass „in seinen Arbeiten aus Holz oder Stein die Oberfläche ... zumeist glatt“ ist. Sie wird bewusst nicht „selbst thematisiert, um die Aufmerksamkeit nicht vom Erkunden der Form abzulenken“ (Mühleis, 2005, S. 105). Mühleis eröffnet anschließend ein Panorama des Tastsinns, das von der frühen Renaissance bis in die klassische Moderne reicht (Mühleis, 2005, S. 113–167). Es wird eine erste umfängliche Darstellung

Blinder Bildhauer gegeben (Mühleis, 2005, S. 132–144, S. 151–163), ebenso werden künstlerische und kunsttheoretische Positionen zum Tastsinn präsentiert (Mühleis, 2005, S. 163–187).

Die historische Rekonstruktion fördert dabei stets die Bewertung der plastischen Arbeiten nach ihrer Formbeschaffenheit. Beispielhaft ist dies im Werk des Blinden Bildhauers Jakob Schmidts zu finden. Monografisch wurde es vom Kunsthistoriker Hans Körner aufgezeigt. Diese ist, soweit mir bekannt, die einzige umfassende kunsthistorische Arbeit zu einem*einer Blinden Künstler*in im deutschsprachigen Raum. Der Kunsthistoriker Hans Körner vergleicht den Abstraktionsgrad in der Formensprache Jakob Schmidts mit den sich gleichzeitig entwickelnden Tendenzen der zeitgenössischen sehenden Künstler*innen (Körner, 1984, S. 54, 60–62). Seine Kunst, so sagte er selber, ist für die Sehenden gemacht: „Ich mache keine Kunst für mich“ (Schmidt zitiert nach Körner, 1984, S. 79). Womöglich ist diese Absicht der Grund dafür, dass Bewegung und Form für den Mainzer Bildhauer immer wieder vorkommende Themen waren (Körner, 1984, S. 57), sodass die bewusste Integration von Oberflächenwahrnehmung sich nur an einem Werk zeigt (Körner, 1984, S. 77). Schmidt ist daher nicht in einem haptischen Diskurs zu verorten. Exemplarisch wird damit die Wirkungsweise von Form als vorrangige Tastempfindung gezeigt, wie sie noch bei Mühleis nachhallt. Wenn in der Folge nun das einleitend benannte Tastprojekt vorgestellt werden soll, so gilt mein Interesse den cursorisch dargestellten Leerstellen der Tastempfindung im Künstlerischen. Es soll gezeigt werden, dass Form, Oberfläche und Materialeigenschaften nicht getrennt wahrgenommen werden können und es daher auch einer eigenen Strategie der Versprachlichung bedarf. Diese Überlegungen münden in einer Ästhetik des Tastsinns, die im Anschluss präsentiert werden soll.

4.1. Die Taststudien

Ursprünglich von mir nicht beabsichtigt, schließt das im Jahr 2022 durchgeführte Projekt mit dem Museum für angewandte Kunst Frankfurt und dem Designmagazin *Form* an den haptischen Diskurs Blindler Künstler*innen an. Ausgangspunkt war der Befund, dass es an analytischem Vokabular für den Tastsinn mangelt (Korner, 2022c, S. 134). Als Kolumne, in Form des freien Essays, wurden die Texte von der*die Autor*in dieses Textes veröffentlicht. In Absprache mit der Leitung des Museums für angewandte Kunst in Frankfurt wählte der Chefredakteur der *Form* die Gegenstände aus. Welche genau, wurde erst während des Betastens aufgelöst. Während einer maximal halbstündigen genauen Betastung wurden Notizen angefertigt, die innerhalb eines maximal dreiwöchigen Zeitraums zu einem lesbaren Text verarbeitet wurden. Die Redaktion griff lediglich bei Rechtschreib- und Grammatikfehlern ein oder stellte Rückfragen bei schwer verständlichen Formulierungen. Die Texte, die im Mittelpunkt der folgenden Analyse stehen werden, sind in den Ausgaben 295–298 der Zeitschrift *Form* veröffentlicht. Nach einer kurzen Vorstellung der Objekte werden die Texte anhand der oben bereits angedeuteten Paradigmen des von Mühleis so benannten haptischen Diskurses analysiert⁸. Es wird sich zeigen, dass Oberfläche, Materialeigenschaften und Form kaum voneinander trennbar sind. Auch werden wir beobachten können, dass die Hand das hauptsächliche, aber nicht das einzige Tastorgan ist.

4.2. Die Erweiterung des haptischen Diskurses

Den Anfang in der Tastreihe macht ein Teller aus der Hand Theodor Boglars (1897–1968), hergestellt zwischen 1925/1926 in den Veltener Werken der Steingutfabriken Velten (Korner, 2022a, S. 33). Als Zweites in der Reihe wurde die Schreibmaschine *ABC* der Dürkopp Adler GmbH ertastet. Sie wurde 1955 von Wilhelm Wagenfeld (1900–1990) gestaltet (Korner, 2022b, S. 33). Beim dritten Tastexperiment handelte es sich um zwei bis auf die Außenseite identische Teekannen. Sie stammen aus der Produktionsreihe *TAC* (The Architects Collaborative, 1945–1995), die von Walter Gropius, Louis Albert McMillen und Katherine De Sousa für die Firma Rosenthal entworfen wurde (Korner, 2022d, S. 33). Den Abschluss bildet der berühmte Clubstuhl B3 von Marcel Breuer (1902–1981) (Korner, 2022e, S. 33)⁹.

Die Relevanz der Oberflächenbeschaffenheit deutet sich bereits in den Textanfängen an. Zwei der vier Tastbeschreibungen beginnen entsprechend. So kann man zu Boglars Teller lesen:

„Meine Hand streift über die dargebotene Oberfläche“ (F295); und zum TAC-Teeservice heißt es: „Ich bleibe hängen, weiß aber nicht, woran“ (F297). Im Vergleich dazu beginnt die Beschreibung des Clubsessel von Marcel Breuer dekonstruktiv: „Was ist ein Stuhl?“ (F298). Lediglich die Betastungen der Wagenfeld'schen Schreibmaschine beginnen mit der Bestimmung der Form und der Oberfläche: „Quadratisch, praktisch, schwer. Nein, rechteckig. Ein Hügel aus glattem Metall, mit tiefen Feinheiten“ (F296).

Die Heuristik, auf deren Grundlage diese Urteile gebildet werden, findet sich zu Beginn des Bogler-Textes: „Wenige Augenblicke verweilen meine Fingerspitzen auf einer Oberfläche, schon ist ein Bild, eine Form detektiert, die unmittelbar einem Typus zugeordnet wird“ (F295). Die Tastheuristik ähnelt damit derjenigen von Saerberg (Saerberg, 2006, S. 114). Form und Oberfläche bedingen sich gleichsam, regen das Formgedächtnis an (Révész, 1938a). Auch wenn die Verwendung von „Bild“ in diesem Zusammenhang metaphorisch ist, kann festgehalten werden, dass der Abgleich mit bereits vorhandenem Tastwissen einen wichtigen Ausgangspunkt bezeichnet. Die Hand als Tastorgan soll an dieser Stelle zunächst nur zur Kenntnis genommen werden. In der Besprechung der Tastbeschreibung des Clubsessels wird noch darauf zurückzukommen sein. Zunächst weiter zum Zusammenhang von Form und Oberfläche. Dazu wieder Text 1 zum Teller:

„Ein bisschen tief, leicht abgeflacht, in der Mitte glatt und rund, beinahe weich, nach außen hin rau und ansteigend, bis ein fast senkrechter Rand eine gläsern-porzellane Begrenzung bildet. Raue und Glätte wechseln sich ab, eine leichte Porosität, die dennoch etwas Unelastisches verrät“ (F295).

Glätte und Rauheit sind allgemein bekannte Vokabeln für das Oberflächenempfinden. Indirekte Materialeigenschaften, beispielsweise Unelastizität, werden in die Beschreibung aufgenommen, die den Oberflächeneindruck prägen. Die Einschreibung der Oberfläche in das Material wird noch klarer, wenn der untere Rand des Tellers betastet wird: „umso haftender, aber nicht klebriger wird das Material“ (F295). Während die Form dem Material eingepägt werden kann, gibt dieses umgekehrt seine physikalische Struktur als Tasterfahrung mit. Im Begriff „elastisch“ verdichtet sich die Oberflächenempfindung, die abhängig ist von weiteren Materialeigenschaften. Gleichwohl fühlt sich gebrannter Ton anders an als eine glasierte Oberfläche; dennoch ist durch diese Oberfläche die Härte des Materials spürbar.

Der Versuch, Oberfläche und Material deutlicher zu differenzieren, findet sich in der Beschreibung des TAC-Teeservices: „Ich bleibe hängen, weiß aber nicht, woran. Es könnte gleichmäßig angesammelter Staub sein, rau und doch glatt, ein bisschen unangenehm“ (F297). Die Herausforderung, die sich dem Schreibenden stellt, ist die Oberflächenbeschaffenheit der matt lackierten Teekanne zu beschreiben:

„Die eine Variante [der Teekannen] glänzt, die andere ist matt. Das sind visuelle Eindrücke! Das Glatte ist klar und bekannt, das Matte scheint der Gegenentwurf. Mir fehlt die Sprache, dieses Empfinden zu beschreiben. Matt muss gedeutet werden, treten wir also in die Tastwelten ein“ (F297).

Geleitet vom visuellen Vokabular, ist die Rauheit oder Unregelmäßigkeit für den Tastenden der Fokus. Beim Versuch, dies zu beschreiben, wird auf eine Reihe assoziativer Begriffe zurückgegriffen, die affektiv-emotionalen Ursprungs sind: „Sie fühlt sich unangenehm, leicht beißend, abstoßend, vielleicht ekelhaft an“ (F297). Dies steht in Opposition zur glänzenden Kanne, deren Oberfläche durchweg mit positiven Assoziationen bedacht wird: „angenehm, vertraut, schmiegt sich an“ (F297). Wenngleich emotionale Reaktionen keine präzise Beschreibungssprache darstellen, spiegeln sie den Versuch eines stärkeren kulturhistorischen Zugangs wider, bei dem das Tasten als Fühlen mit inneren Regungen verbunden wird (Böhme, 1996, S. 525–548). Schönheit kann ebenso diesen Gefühlszuständen zugeschrieben werden, sodass es nicht verwundert, dass die glatte Teekanne als „subjektiv schön“ empfunden wird, was aber, so die Vermutung des Blinden Tastenden, kulturell konditioniert sei (F297). Mit „Glätte bedeutet Rutschgefahr“ wird schließlich die einzige eigenständige Beschreibungsformel in diesem Text angegeben. Kombinationsversuche zwischen den emotional gefärbten Adjektiven und Oberflächeneigenschaften, wie man es von Farbeindrücken kennt – beispielsweise unangenehmes Gelb – bleiben aus.

In den Beschreibungsversuchen des Clubsessels kann eine solche Begriffsbildung beobachtet werden:

„Das Material ist glatt. Ledrig wäre ein passendes Adjektiv, da es sich tatsächlich um Rindsleder handelt. Damit ist aber mehr das Material als seine Oberfläche benannt. Also noch mal: Es ist glatt, aber widerständig beim Berühren. Anders als bei einer glasierten Oberfläche rutscht man nicht, sondern benötigt Kraft zum Streichen. Lederglätte ist festhaltend, körperwärmezentriert und elastisch“ (F298).

Die gewählte Strategie verschmilzt Oberfläche und Material und macht sich die Bildung von Komposita zunutze. Anders als beim TAC-Teeservice wird nicht auf Modi der Innerlichkeit zurückgegriffen. Zentral sind im zitierten, definitorisch deutbaren Satz die Interaktionsfähigkeit „festhaltend“, aber auch der Härtegrad „elastisch“ und die Wärmeleitfähigkeit „körperwärmezentriert“. Die Leitfähigkeit von Wärme und Kälte wird ebenfalls als relevante Tastempfindung bei der Wagenfeld'schen Schreibmaschine benannt: „Metall, das muss doch eigentlich glatt und kalt sein!“ (F296). Die „klaren Proportionen“ (F296) und die „glatte Oberfläche“ werden von den „Fingerspitzen“ erfasst (F296). Eine Heuristik, die wir zu Beginn schon festgestellt hatten. Womöglich liegt es am Gegenstand, dass der Clubsessel eine Ausnahme bildet: „Meine Hand greift immer weiter vor, ich liege nun mit dem Oberkörper halb auf dem Stuhl, um die Kurve des Rückenlehnen-Gestänges zu erfassen“ (F298). Die Notwendigkeit dafür wird kurz zuvor mitgeteilt: „Während ich der kalten Stange über die Armlehne nach hinten folge, spüre ich nur so viel, wie meine Hand breit ist“ (F298)¹⁰. Wieder ist der Energiezustand des Materials eine beiläufige Information, die umso intensiver erscheint, je mehr der Körper zum Tastorgan wird.

Es wird programmatisch gegen die Hand formuliert: „Der ganze Körper kann tasten.“ (F298) Zugespitzt lautet der Einspruch gegen die Hand: „Lange genug hatte die Hand das Fühlmonopol, jetzt müssen Po und Rücken mal ran“ (F298). Eine solche Tastempfindung wird als „bequem“ bezeichnet. Präzise wird die Wahrnehmung der verschiedenen Körperteile zueinander angegeben: „gute Stütze im unteren Rückenbereich, etwas luftig darüber. Der untere Schulterblattbereich liegt bequem auf, das Körpergewicht neigt sich leicht nach hinten“ (F298). Mit der medizinischen Physiologie gedacht, ist die für Tastempfindungen zuständige Sensorik an den Fingerspitzen und Lippen am intensivsten ausgeprägt, im Vergleich zum eher stumpfsinnigen Rücken (Treede & Baumgärtner, 2019, S. 653–657). Das mag ein nachvollziehbarer Grund sein, warum insbesondere die Hände als Tastorgane benutzt werden, zeigt aber ihre prinzipielle Kontingenz.

Die Betonung von Oberfläche, Materialeigenschaften und Energiezustand soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch die Form relevant ist. So heißt es zum Abschluss der Ertastungen des Teeservices: „Der Grenzfall, für diese Wahrnehmung [die Oberflächenwahrnehmung, Anm. F. K.] noch keine genaue Sprache zu haben, lässt ermattet zurück. Es ist geradezu ein ästhetisches Aufatmen, wenn ich kurz auf die klar fühlbaren Kreise und Dreiecke des Bauhauses verweisen kann“ (F297).

In der Analyse der in Zusammenarbeit mit dem Designmagazin *Form* und dem Museum für Angewandte Kunst erstellten Texte haben wir die zuvor genannten Kategorien von Form, Oberfläche und Materialeigenschaften gefunden. Bei der Analyse fällt jedoch auf, dass nicht die Formqualität die Schwierigkeit und den Schwerpunkt bildet, sondern das jeweilige Oberflächenempfinden. Dieses ist durch die physikalischen Eigenschaften des Materials geprägt oder vollständig davon abhängig. Immer wieder konnte die Herausforderung festgestellt werden, einen sprachlichen Ausdruck für die Tastempfindungen zu entwickeln. Daher soll im folgenden Abschnitt der Vorschlag unterbreitet werden, den Tastsinn als Wahrnehmungsorgan systematisch in den Diskurs der philosophischen Ästhetik einzuführen.

5. Eine Wissenschaft der Tasterkenntnis

Um den bisherigen Überlegungen einen philosophischen und diskursiven Rahmen zu geben, möchte ich im Folgenden das Projekt einer Ästhetik des Tastsinns vorschlagen. Aus dieser Rahmung ergäben sich zwei unmittelbare Vorteile: Zum einen bietet die Ästhetik einen Reflexionsrahmen für das Verhältnis von Sinnlichkeit, Denken und Sprache. Zum anderen kann sie uns helfen, erkenntnistheoretische Rahmenbedingungen für den Blinden Wahrnehmungsstil zu liefern.

Die Ästhetik, ihrem historischen Ursprung nach von Alexander Gottlieb Baumgarten mit seiner Vorlesung *Aesthetica* 1750/58 begründet, versteht die Ästhetik als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis (Mirbach & Baumgarten, 1750/2007, S. 11). Ihre Aufgabe ist es, „die Verbesserung der Erkenntnis auch über den Maueranger der von uns deutlich erkannten Dinge hinaus“ (Mirbach & Baumgarten, 1750/2007, S. 13) zu erweitern. Um dies leisten zu können, muss bisher nur sinnlich Erfahrenes, das noch nicht Begriff und Gegenstand geworden ist, mitteilbar gemacht werden (Ostermann, 2002, S. 79). Die Erkenntnis benötigt eine Darstellungsform. Quelle dieses sinnlichen Materials war für Baumgarten die lateinische Dichtkunst; heutzutage sind es zumeist gegenwärtige Artefakte des Kunstbetriebs (Rebentisch, 2021).

Historisch war die philosophische Ästhetik Geburtshelfer der Kunstgeschichte und verhalf ihr wesentlich zur akademischen Anerkennung (Prange, 2004, S. 37). Eine Ästhetik des Tastsinns trägt demzufolge der Tatsache Rechnung, einer besonderen, noch nicht vollends im Kanon der Wissenschaften aufgenommenen Sinnlichkeit zu ihrem Recht zu verhelfen. Der Aufstieg der Malerei durch die Ästhetik kann dafür beispielgebend sein. Voraussetzung dafür war die Kenntnis der klassizistischen Literatur und die Beherrschung rhetorischer Topoi, wie Prange an den Gemäldeberichten Schlegels zeigt (Prange, 2004, S. 99). Baumgarten transformiert die Tradition der Rhetorik in ein philosophisches System, das es erstmals möglich macht, den kulturellen Horizont noch nicht sprachlicher Sinnzusammenhänge zu formulieren (Haverkamp, 2014, S. 34). Möglich wird dies, da für Baumgarten das Erkennen einer Sache und ihre Darstellung nicht dasselbe, aber Teil eines gemeinsamen Prozesses ist, was ihren Zusammenhang notwendig begründet (Mirbach, 2007, S. LVIII).

Etwas anschaulicher ausgedrückt, ist es nicht ungewöhnlich, wenn sich der Blinde Wahrnehmungsstil einer poetischen Form bedient (Saerberg, 2006, S. 11, Anm. 2), sondern es wäre gerade in dieser Form das Besondere des Blinden Wahrnehmungsstils zu suchen. Die Form, in der sich die beschriebene Tastwahrnehmung ausdrückt, gilt dann als besondere Form des Wissens Blinder Menschen. Um sowohl die Form des Wissens als auch ihren Inhalt beschreiben zu können, wird ihr Zusammenhang erkenntnismetaphysisch genannt (Franke, 2018, S. 28). Damit ist erstens eine philosophische Form der Wissensproduktion gemeint, die ihre Stabilität nicht nur aus Beobachtungen, sondern aus der Erkenntnis vorgeordneter Prinzipien bezieht (Metaphysik). Zweitens bedeutet dies eine Ordnung, ein Muster oder eine Struktur, für Baumgarten die rhetorische Stillehre, in die sich die besondere Erkenntnisform – der Tastsinn – einordnen ließe (Franke, 2018, S. 56). Für das Erarbeiten einer solchen Struktur kann durchaus auch auf Überlegungen sehender Theoretiker*innen zurückgegriffen werden. Der Blinde Wahrnehmungsstil übernimmt dann die Rolle des kritischen Korrektivs, da historisch das Schreiben über den Tastsinn auch zur Legitimation des Sehens verwendet wurde (Binczek, 2007, S. 8).

6. Fazit

Ausgehend von Blindheit als Wahrnehmungsstil wurde gefragt, wie sich Tastempfindungen beschreiben lassen. Im komplexen Zusammenhang zwischen Tastempfindung und ihrer Versprachlichung wurde auf den haptischen Diskurs Blinder Künstler*innen zurückgegriffen. In diesem Zusammenhang wurden vier Tastbeschreibungen ausgewertet. Es zeigte sich, dass es ein breiteres Vokabular für Oberfläche und Materialeigenschaften benötigt, dieses aber noch unterentwickelt ist. Abschließend wurde vorgeschlagen, sich mit dem Projekt einer ‚Ästhetik des Tastsinns‘ in eine philosophische Tradition einzuordnen, die gewohnt ist mit noch nicht dargestellter Sinnlichkeit zu operieren. Eine so informierte Tastwissenschaft böte mehrere Vorteile. Zum einen könnte sie die kulturelle Teilhabe Blinder Menschen bestärken, indem sie als Expert*innen oder Alltagserfahrene in die Produktion von Tastmodellen mit einbezogen würden. Insbesondere dort, wo Malerei in Tastmodelle übersetzt werden soll, existiert m. E. noch zu wenig Sensibilität für den Medienwechsel von visuell zu tastbar.

Wichtiger noch als die Konstruktion von Modellen kann eine Ästhetik des Tastsinns Argumente formulieren, die erfahrene Tastende Originale betasten lässt – eine Praxis, die von vielen Museen noch unterbunden wird. Die systematische Berücksichtigung des Tastsinns sowohl für die museale Praxis als auch für die

Kunstgeschichte kann als noch nicht erschlossen gelten; gerade diese würden jedoch von einem Vokabular des Tastsinns profitieren (Saerberg, 2012, S. 173). Auch wenn ich dafür argumentiert habe, dass die Einbringung des Tastsinns von durch Blindheit geschulten Alltagsexpert*innen erfolgen soll, folge ich im Grundanliegen Saerberg und Mühleis. Beide legten ihre Studien als Kommunikationsversuch zwischen Blindler und sehender Position an. Mit neuesten Positionen der material- und objektorientierten Kunstgeschichte (Moser, 2022), deutet sich ein vorsichtiges Interesse an einer gemeinsamen Tastschule an.

Anmerkungen

¹ Um der geschlechtlichen Vielfalt zu entsprechen, wird im Folgenden neutral von ‚Blinden Menschen‘ gesprochen. Dort wo geschlechtsneutrale Formen nicht oder nur schwierig zu verwenden sind, wird das Gendersternchen (*) verwendet.

² Wie Geese und Schulz zurecht bemerken, sind Frauen und nicht cis-geschlechtliche Menschen, sowohl innerhalb der Darstellung von Blindheit wie auch innerhalb der Forschung, als Blinde Wissenschaftler*innen unterrepräsentiert (Geese & Schulz, 2020, S. 170; Geese & Schulz, 2022, S. 409).

³ In diesem Sinne ist der Text ein Beitrag zu Chancen und Möglichkeiten des affirmativen Modells von Behinderung (Swain & French, 2000, S. 569–582).

⁴ Als Grundlage dient Saerberg die *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1966) des französischen Phänomenologen und Husserlkritikers Merleau-Ponty (1908–1961). Dessen Arbeiten sind primär philosophisch und weniger soziologisch orientiert. Das Phänomen Blindheit und Tasten mit dem weißen Blindenstock dienen ihm immer wieder als Ausgangspunkte seines Denkens.

⁵ Es ist bemerkenswert, dass Mühleis ebenfalls seine Studie wesentlich auf die Phänomenologie Merleau-Pontys stützt (Mühleis, 2005, S. 14–18). Es wäre daher wohl einmal angebracht, die Philosophie des französischen Phänomenologen daraufhin abzuklopfen, welche Rolle Blindheit und Sehen in der Konzeption des Leibes spielen.

⁶ Mühleis behandelt in der Hauptsache männliche Künstler. In Anm. 359 werden 14 Künstler*innen aufgezählt, davon elf männliche und drei weibliche. Es bleibt ein Desiderat, die Kunstgeschichte Blindler Menschen auch nach Kriterien der geschlechterkritischen Kunstwissenschaft aufzuarbeiten.

⁷ Bei Moreira handelt es sich um einen spät erblindeten Bildhauer. Weiteres biografisches Material findet sich bei Mühleis, 2005, S. 92. Inwiefern sich die Herangehensweise von GeburtsBlinden unterscheidet und ob Moreiras Arbeiten dennoch als Visuelle gewertet werden müssten, muss hier offenbleiben.

⁸ Da das Tastexperiment nicht als autoethnografische oder anders methodisch angelegte Studie konzipiert war, wird sie auch nicht dahingehend ausgewertet, sondern verbleibt in der Art eines literaturwissenschaftlichen Vergleichs.

⁹ Einfachheitshalber werden die Texte im Folgenden mit einem „F“ und der Ausgabennummer angegeben. Beispielsweise Korner, 2022a wird mit F295 zitiert u. s. f.

¹⁰ Der Tastsinn benötigt zum Erkennen also auch immer eine stark ausgebildete Einbildungskraft.

Literatur

- Barasch, M. (2001). *Blindness: The history of a mental image in Western thought*. Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780203827215>
- Baumgarten, A. G. (2007). *Ästhetik* (D. Mirbach, ed. and trans.). Felix Meiner.
- Benthien, C. (1998). Hand und Haut. Zur historischen Anthropologie von Tasten und Berührung. *Zeitschrift für Germanistik*, 8(2), 335–348.
- Binczek, N. (2007). *Kontakt. Der Tastsinn in Texten der Aufklärung*. Niemeyer.
<https://doi.org/10.1515/9783110928594>
- Böhme, H. (1996). Gefühle. In C. Ulf (Hrsg.), *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie* (S. 525–548). Beltz.
- Brandes, U. (1996). Körperlose Berührung. In Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.), *Tasten* (S. 1–9). Steidl Verlag.
- Dickel, S. (2023). (New) Disability Memoirs als wegweisende Texte für eine kritische Phänomenologie. *Zeitschrift für Disability Studies*, 1, 1–12. https://zds-online.org/wp-content/uploads/2023/02/ZDS_2023_1_2_Dickel.pdf
- Diderot, D. (2013). Brief über den Blinden, zum Gebrauch für die Sehenden von 1749. In A. Becker (Hrsg.), *Diderot. Philosophische Schriften*, 1, (S. 11–71). Suhrkamp.
- Franke, U. (2018). *Baumgartens Erfindung der Ästhetik*. Mentis.
- Geese, N. & Schulz, M. (2020). Die Autoethnografie in den Critical Blindness Studies. Überlegungen zum Verhältnis von Forschenden zum Erkenntnisgegenstand. In D. Brehme, P. Fuchs, S. Köbsell & C. Wesselmann (Hrsg.), *Disability Studies. zwischen Emanzipation und Vereinnahmung* (S. 165–172). Beltz Juventa.
- Hackel, A. (2017). *Paradox Blindheit. Inszenierungen des Sehverlusts in Literatur, Theater und bildender Kunst*. Neofelis.
- Haverkamp, A. (2014). „Wie die Morgenröthe“. Baumgartens Innovation. In R. Campe, A. Haverkamp & C. Menke (Hrsg.), *Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik*. August Verlag.
- Hughes, B. & Paterson, K. (1997). The Social Model of Disability and the Disappearing Body: Towards a sociology of impairment. *Disability & Society*, 12(3), 325–340.
<https://doi.org/10.1080/09687599727209>
- Käfer, O. (2016). *Blindheit in der Kunst. Darstellung und Metaphorik*. Gebr. Mann Verlag.
<https://doi.org/10.11588/jfk.2019.4.93458>
- Kleege, G. (2021). The art of touch: lending a hand to the sighted majority. *Journal of Visual Culture*, 20(2), 433–451. <https://doi.org/10.1177/14704129211026298>
- Korner, F. (2022a). Der Betrug. Unantastbar. *Form, Magazin für Haltung und Design*, 295, 32–34.
- Korner, F. (2022b). Der Übergang. Unantastbar. *Form, Magazin für Haltung und Design*, 296, 32–34.
- Korner, F. (2022c). Wahrnehmungspolitiken. Ein Plädoyer gegen den Okularzentrismus. *Form, Magazin für Haltung und Design*, 295, 128–136.

- Korner, F. (2022d). Das Matte. Unantastbar. *Form, Magazin für Haltung und Design*, 297, 32–34.
- Korner, F. (2022e). Unantastbar. Der Stuhl. *Form, Magazin für Haltung und Design*, 298, 32–34.
- Körner, H. (1984). *Ein Blinder Bildhauer. Der Mainzer Jakob Schmitt*. Krach.
- Länger, C. (2002). *Im Spiegel von Blindheit. Eine Kultursoziologie des Sehsinnes*. Lucius.
- Merleau-Ponty, M. (1966). *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Walter De Gruyter.
- Mitchell, D. T. & Snyder, S. L. (Hrsg.). (1997). *The body and physical difference. Discourses of disability*. The University of Michigan Press.
- Mosel, G. (2013). *Blindheit und Kunst*. Blinden- und Sehbehindertenverband Niedersachsen e.V.
- Moser, T. (2022). *Körper und Objekte. Kraft- und Berührungserfahrungen in Kunst und Wissenschaft um 1900*. Brill Fink.
- Mühleis, V. (2005). *Kunst im Sehverlust*. Wilhelm Fink Verlag.
- Museumsbund (2013). *Das inklusive Museum – Ein Leitfaden zu Barrierefreiheit und Inklusion*. <https://policycommons.net/artifacts/1628989/das-inklusive-museum/2318910/>
- Ostermann, E. (2002). *Die Authentizität des Ästhetischen. Studien zur ästhetischen Transformation der Rhetorik*. Fink Verlag.
- Prange, R. (2004). *Die Geburt der Kunstgeschichte*. Deubner-Verlag für Kunst.
- Rebentisch, J. (2021). *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung* (5. Aufl.). Junius.
- Révész, G. (1938a). *Die Formenwelt des Tastsinnes*. Springer.
- Révész, G. (1938b). *Die Formenwelt des Tastsinnes*. Bd. 2: Formästhetik und Plastik der Blinden. Martinus Nijhoff.
- Saerberg, S. (2006). „Geradeaus ist einfach immer geradeaus“. *Eine lebensweltliche Ethnographie Blindler Raumorientierung*. Universitätsverlag Konstanz.
- Saerberg, S. (2012). Sensorische Räume und museale Regimes. Von visueller Dominanz zu sensorischer Diversität. In A. Tervooren & J. Weber (Hrsg.), *Wege zur Kultur. Barrieren und Barrierefreiheit in Kultur- und Bildungseinrichtungen* (S. 171–190). Böhlau.
- Saerberg, S. (2022). Inklusives Handeln zwischen Vergesellschaftung, Sinnlichkeit und Subjektivierung. *Zeitschrift für Inklusion* (3). <https://www.inklusion-online.net/index.php/inklusion-online/article/view/673>.
- Schillmeier, M. (2013). Der Blinde als der Andere. Moderne Praktiken epistemischer Politik. In B. Ochsner & A. Grebe (Hrsg.), *Andere Bilder. Zur Produktion von Behinderung in der visuellen Kultur* (S. 31–50). transcript.
- Schulz, M. & Geese, N. (2022). Critical Blindness Studies in den Disability Studies. In A. Waldschmidt (Hrsg.), *Handbuch Disability Studies* (S. 401–415). Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-531-18925-3_23
- Siebers, T. (2010). *Disability aesthetics*. University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.1134097>

Swain, J. & French, S. (2000). Towards an affirmation model of disability. *Disability & Society*, 15(4), 569–582.
<https://doi.org/10.1080/09687590050058189>

Treede, R. D. & Baumgärtner, U. (2019). Das somatosensorische System. In R. Brandes, F. Lang & R. F. Schmidt (Hrsg.), *Physiologie des Menschen. Springer-Lehrbuch* (32. Aufl., S. 644–665). Springer VS.

Waldschmidt, A. (2005). Disability Studies. Individuelles, soziales und/oder kulturelles Modell von Behinderung? *Psychologie & Gesellschaftskritik*. 29(1), 9–31

Zum*zur Autor*in

Fabian Lilian Korner studierte von 2014 bis 2021 Philosophie, Germanistik und Kunstgeschichte in Düsseldorf. Im Bauhausjahr 2019 war Fabian Lilian Korner an der interdisziplinären Tagung Glasgalaxien mit Jasmin Grande sowie dem *Woraus wird Morgen gemacht sein*-Schulprojekt beteiligt. Das Interesse für die Transformation von Wahrnehmungs- in Wissensformen nahm der*die hochgradig*e sehbeeinträchtigte Forscher*in von Düsseldorf nach Frankfurt mit, um sich explizit dem Tastsinn zu widmen. Dort ist Fabian Lilian Korner seit 2021 Student*in des Masterprogramms Ästhetik. Als Kunst- und Kulturvermittler*in mit inklusivem Schwerpunkt versucht Fabian Lilian Korner die mehrdimensionale Sinnlichkeit von Alltags- und Kunstobjekten herauszuarbeiten.

E-Mail: info@access-aesthetics.de