



Arnold Wohler

Synästhesie als ein  
strukturbildendes  
Moment in der Kunst  
des 20. Jahrhunderts

unter besonderer  
Berücksichtigung von  
Malerei und Musik

WAXMANN



Arnold Wohler

# Synästhesie als ein strukturbildendes Moment in der Kunst des 20. Jahrhunderts

unter besonderer Berücksichtigung  
von Malerei und Musik



Waxmann 2010  
Münster / New York / München / Berlin

**Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

D.30

**Internationale Hochschulschriften, Bd. 540**

Die Reihe für Habilitationen und sehr gute  
und ausgezeichnete Dissertationen

ISSN 0932-4763

ISBN 978-3-8309-7283-9

© Waxmann Verlag GmbH, Münster 2010

[www.waxmann.com](http://www.waxmann.com)

[info@waxmann.com](mailto:info@waxmann.com)

Umschlaggestaltung: Christian Averbek, Münster

Umschlagbild: © Bourgeois Jérôme – fotolia.com

Druck: Hubert und Co., Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier, säurefrei gemäß ISO 9706

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

*Für Susanne Z.*



## Vorwort

Die eigene Erfahrung als künstlerisch tätiger Kunst- und Musikpädagoge lehrte mich, dass das sinnliche Erleben das tragende Moment des künstlerischen Produktionsprozesses ist. Insbesondere das Malen ‚abstrakter‘ Bilder erschien mir stets als ein Prozess der systematischen Zuspitzung der sinnlichen Wahrnehmung, an dessen Ende die störungsfreie, sich kontinuierlich entfaltende sinnliche Wahrnehmung stehen sollte. Das systematische Abtasten eines entstandenen Bildes mit dem Auge aus unmittelbarer Nähe und der damit verbundene sinnliche Prozess waren in diesem Sinne meist der Prüfstein dafür, ob mir ein ‚Werk‘ gelungen war oder nicht.

Diesen Prozess des sinnlichen Erlebens im künstlerischen Produktionsprozess galt es für mich, näher in Augenschein zu nehmen. Dabei folgte ich der Intuition, dass sinnliches Erleben tendenziell ein ganzheitliches Erleben des Menschen beschreibt, in dem die einzelnen Sinnesmodalitäten wie Instrumente eines Orchesters ihre ‚Einsätze‘ innehaben, um ein ‚Werk‘ adäquat zur (Ur-)Aufführung zu bringen. Synästhesie rückte für mich auf diesem Wege als eine spezifische Qualität einer sinnlichen Wahrnehmung in das Zentrum, die mit dem Entstehungsprozess des Kunstwerks aufs Engste verknüpft ist. Sinnliches Erleben des Künstlers, so schloss ich aus diesen (Selbst-)Beobachtungen, ist im künstlerischen Produktionsprozess ein potentiell synästhetisches Erleben. Diese Hypothese zu überprüfen, ist das Anliegen meiner nun vorliegenden Arbeit mit dem Titel „Synästhesie als ein strukturbildendes Moment in der Kunst des 20. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Malerei und Musik“.<sup>1</sup>

Allen, die mich in der Anfertigung meiner Dissertation begleitet und unterstützt haben, möchte ich meinen Dank aussprechen.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Professor Dr. Otfried Schütz, der mich in dieser Arbeit betreut hat. Das Doktorandenkolloquium unter seiner Leitung und die vielen Einzelgespräche mit ihm gaben meinem Denken die notwendigen Impulse, um das Thema dieser Arbeit entfalten zu können.

Mein Dank geht auch an meine Kommilitonen, Norbert Vetter und Michael Becker, die sich innerhalb des Doktorandenkolloquiums konstruktiv mit meinen Hypothesen auseinandergesetzt haben.

Des Weiteren möchte ich den Künstlern danken, die mir in Einzelgesprächen Einblicke in ihr künstlerisches Arbeiten gewährt haben. Mein Dank richtet sich an Frau Giesela Giese, Herrn Professor Dr. Rainer Jochims, Herrn Professor Nicolaus A. Huber, Herrn Heinz Kreutz, Herrn Klaus W. Sporer und Herrn Matthias Waldeck.<sup>2</sup>

---

1 Dieser Titel wurde für die Publikation der Arbeit durch den Waxmann Verlag ein wenig modifiziert.

2 Die schriftlichen Aufzeichnungen dieser Gespräche mit den genannten Künstlern, die insbesondere das Kapitel VI der Dissertation zum Thema hat, wurden zu einem separaten Ergän-

Dank auch an Herrn Dr. Dr. David Linden vom Frankfurter Max-Planck-Institut für Hirnforschung für die kritische Durchsicht meines ersten Entwurfs, der die Darstellung des Gehirns und Hypothesen von neuronalen Prozessen der Synäthese zum Inhalt hatte.

Danken möchte ich auch Frau Professor Dr. Verena Kuni (Kunstpädagogik: Visuelle Kultur) und Herrn Professor Dr. Paul W. Dierkes (Didaktik der Biowissenschaften), die neben Herrn Professor Dr. Schütz als weitere Gutachter meiner Dissertation und Mitglieder der Prüfungskommission der Disputation tätig waren.

Vielen Dank!

---

zungsband zusammengefasst und können unter [www.waxmann.com/?id=20&cHash=1&buchnr=2283](http://www.waxmann.com/?id=20&cHash=1&buchnr=2283) abgerufen werden.



# Inhalt

Abstract.....	13
Einleitung: Synästhesien als Momente der Kunstwirklichkeit im 20. Jahrhundert	
1. Allgemeine Begründung der Synästhesie als Forschungsgegenstand der Kunstpädagogik .....	17
1.1 Eine erste Skizzierung des Systems der Kunst und systemspezifischer Operationen .....	18
1.2 Symptome des Synästhetischen in der Kunst und in der künstlerischen Wahrnehmung .....	19
1.3 Synästhesie als eine Kategorie kunstpädagogischen Denkens.....	24
2. Synästhesie als eine Metapher innerhalb der Poesie .....	30
3. Das innovative Potential des Phänomens der Synästhesie in der Kunst des 20. Jahrhunderts .....	41
Erstes Kapitel: Synästhesie als Emergenz von Systemen	
1. Systemtheoretische Perspektive auf die Synästhesie .....	55
2. Systemtheorie und Konstruktivismus .....	56
3. Systemtheorie und historischer Materialismus: das Bewusstsein als eine der Materie anhängige Größe .....	58
4. Die Beobachtung eines psychischen Systems .....	60
5. Der lebendige Organismus als das „primäre“ Medium der Beobachtung des psychischen Systems .....	62
6. Das Zusammenspiel der unterschiedlichen Systemtypen und seine Beobachtung .....	63
Zweites Kapitel: Synästhesie als Emergenz des Kunstsystems	
1. Das Kunstsystem als ein soziales System (nach Niklas Luhmann) .....	66
2. Synästhesie als ein Symptom der Moderne .....	75
3. Adornos Theorie der immanenten Konvergenz der Künste und ihre systemtheoretischen Implikationen .....	77
4. Konzeptionen in der Kunst: das Kunstsystem als ein System von individuellen Konzepten .....	88

5.	Zum Begriff der künstlerischen Operation .....	92
----	--	----

### Drittes Kapitel: Synästhesie als Emergenz des kognitiven Systems

1.	Zur Grundstruktur des kognitiven Systems und sein Verhältnis zur Umwelt .....	96
1.1	Bewusstseinsspezifische Modalitäten kognitiver Prozesse .....	96
1.2	Die experimentelle Beobachtung .....	103
1.3	Zur Konstruktivität der Wahrnehmung .....	106
1.4	Die Sinneswahrnehmung als ein Resultat der Anpassung des kognitiven Systems an energetische Träger (Medien) .....	114
1.5	Das Zusammenspiel der Sinnessysteme als kognitive Basis für die Konstituierung einer Synästhesie .....	117
1.6	Das Primat der visuellen Wahrnehmung innerhalb der Koalition der Sinne und die intermodale Beeinflussbarkeit als eine Funktion dieser Koalition .....	120
2.	Synästhesie als ein Modus der Emergenz des sinnlich wahrnehmenden Bewusstseins .....	125
2.1	Zum Begriff der Synästhesie .....	125
2.2	Zur Geschichte der Synästhesiewissenschaft .....	129
2.3	Kriterien für die klinische Diagnose einer konstitutionell bedingten Synästhesie (nach Richard E. Cytowic) ....	133
2.4	Weitere empirische Korrelate der konstitutionell bedingten Synästhesie ...	135
2.5	Das Verhältnis zwischen konstitutionell bedingter Synästhesie und Assoziation .....	139
2.6	Kreuzmodale Assoziationen als Basis der Sprachbefähigung des Menschen .....	142
2.7	Synästhesien als sinnlich repräsentierte Grundelemente der Wahrnehmung .....	147
2.8	Die Synästhesie als ein sensorisches Phänomen .....	150
2.9	Die Einbindung der Synästhesie in kognitive Prozesse der Dekodierung von Zeichen (nach Possner und Schmaucks) .....	153
3.	Systematisierung der Synästhesie nach Art und Form .....	156
3.1	Die Beschreibung der Form einer Synästhesie (nach Grossenbacher und Lovelace) .....	156
3.2	Artspezifische Unterteilung der Synästhesie als Profilbestimmung kognitiver Prozesse zwischen assoziativer Verknüpfung und Vermischung der Sinne .....	158
3.3	Einteilung der Synästhesie nach Albert Wellek .....	160
3.4	Die Notations-Synästhesie als eine spezifische Ausformung der genuinen Synästhesie (nach Klaus-Ernst Behne) .....	163

3.5	Artspezifische Unterscheidung zwischen Wahrnehmungssynästhesie und Gefühlssynästhesie (nach Hinderk M. Emrich) .....	166
3.6	Synästhesien als Charaktere von Atmosphären (nach Gernot Böhme) und ihre Affinität zur Gefühlssynästhesie .....	169
3.7	Audiomotorische Variante der Synästhesie: Kinästhesie als Synästhesie .....	171
3.8	Intero- und Propriozeption als Funktionen der künstlerischen Phantasie: zum Synästhesiebegriff von Bulat M. Galejev .....	173
4.	Die verschiedenen Arten der Synästhesie als bewusstseinspezifische Ausprägungen eines kognitiven Prozesses .....	179

#### Viertes Kapitel: Phantasie und Synästhesie als komplementäre Funktionen der künstlerischen Wahrnehmung

1.	Die Abgrenzung der Phantasie von der Synästhesie .....	183
2.	Die Phantasietätigkeit als eine die künstlerischen Tathandlungen steuernde Funktion .....	185
3.	Die Symbolfunktion der Phantasie .....	187
4.	Das Gefühl als Vermittlungsinstanz der Phantasietätigkeit und der sinnlichen Wahrnehmung (Aisthesis) .....	190
5.	Das motorische System als ein multisensorisches System: kognitive Entstehungsbedingungen der Zeichnung .....	193
6.	Die strukturelle Verkoppelung von Seh- und Hörraum als Basis der Entfaltung von Synästhesie im künstlerischen Produktionsprozess .....	199
7.	Die Grundelemente der Malerei als Grundelemente der visuellen Aisthesis .....	203
8.	Synergetische Effekte innerhalb des künstlerischen Produktionsprozesses: Phantasien und Synästhesien als spezifische Ordner von kognitiven Prozessen .....	206

#### Fünftes Kapitel: Neurobiologische Vorgänge der Synästhesie

1.	Das Gehirn als ein doppelt geschlossenes System (nach Heinz von Foerster) .....	212
2.	Neuronale Aspekte der Modalitäten des psychischen Systems .....	213
2.1	Das limbische System als Basis des Bewusstseins .....	215
2.2	Neuronale Plastizität: die Großhirnrinde als ein Speicher- und Repräsentationssystem von Erfahrungen .....	217

3.	Der „synästhetische Faktor“ der Wahrnehmung: heteromodale Beeinflussung im Thalamus .....	221
3.1	Die Verarbeitung visueller Daten: Vorüberlegungen zur Entstehung der visuellen Synästhesie .....	222
3.2	Zur topographischen Bestimmung neuronaler Aktivitäten während einer synästhetischen Wahrnehmung .....	225
3.3	Gefühlssynästhesie: die besondere Rolle des limbischen Systems innerhalb der synästhetischen Wahrnehmung .....	229
3.4	Ein Zusammenspiel unterschiedlicher neuronaler Systeme: die Entstehung der Synästhesie (nach Hinderk M. Emrich) .....	231
3.5	Grundschema des „integrierten Erklärungsansatzes“ für das Zustandekommen von Synästhesien (nach Hinderk M. Emrich) ....	233
4.	Neuronale Aspekte der künstlerischen Kreativität und ihre Verbindungen mit neuronalen Aspekten der Synästhesie .....	235

#### Sechstes Kapitel: Beispiele aus der künstlerischen Praxis

1.	Die Befragung des Künstlers als Mittel der Rekonstruktion des schöpferischen Prozesses und künstlerisch verarbeiteter Informationen .....	242
2.	Die künstlerische Umsetzung von konstitutionell bedingten Synästhesien .....	244
2.1	Beispiel 1: Gefühlssynästhesie: die Malerin Gisela Giese.....	246
2.2	Beispiel 2: Genuine Synästhesie: Farbenhören als künstlerisches Sujet: der Maler und Fotograf Matthias Waldeck .....	248
3.	Emanzipation der Farbe als Befreiung ihrer synästhetischen Dimensionen .....	250
3.1	Beispiel 3: Funktionsharmonisches Denken in Musik und Malerei: Heinz Kreutz als „klassizistischer Farbenmaler“ .....	251
3.2	Beispiel 4: Jeder Farbe ihre Form – die Suche nach dem „Klangbild“: Raimer Jochims als „radikal-moderner Farbenmaler“ .....	254
3.3	Beispiel 5: Zeichnen als ein musikalischer Vorgang: Klaus W. Sporer als „musizierender Maler“ .....	260
4.	Klang und Aura .....	263
4.1	Beispiel 6: „Synästhetische Annäherung“ und musikalische Umsetzung visueller Erfahrungen: Friedrich Schenker als „malender Komponist“ .....	263
4.2	Beispiel 7: Synästhesie als musikalische Figur – Überwindung archetypischer Hörgewohnheiten: Nicolaus A. Huber als ein Komponist in der Tradition der Aufklärung .....	265

Fazit .....	267
Literatur .....	273
Anhang: Das Gehirn .....	293
1. Die Beobachtung des neuronalen Systems.....	293
2. Die anatomische Unterteilung des Gehirns .....	294
3. Die funktionale Unterteilung des Gehirns .....	296
Farbabbildungen .....	303



## Abstract

Eine systematische Einteilung der Synästhesie bildet den Ausgangspunkt, um ihren Einfluss auf die Kunstproduktion des 20. Jahrhunderts exemplarisch zu untersuchen. Diese Einteilung folgt den Ausführungen von Hinderk M. Emrich, Richard E. Cytowic u.a. Die unterschiedenen Arten der Synästhesie sollen als mögliche Komponenten künstlerischer Operationen in Betracht gezogen werden. Als künstlerische Operationen sollen kognitive Prozesse verstanden werden, die in der Funktion der Autopoiesis des sozialen Systems der Kunst sensu Luhmann stehend, das psychische System als eine „Wirklichkeit des Künstlerischen“<sup>1</sup> (Hans Meyers) konfigurieren.

In den Mittelpunkt dieser Arbeit sollen von daher kognitive Prozesse rücken, die mit dem künstlerischen Produktionsprozess und der Genese der „Wirklichkeit des Künstlerischen“ synchronisiert sind. Unter Anwendung neurobiologischer Zusammenhänge sollen Synästhesien als Korrelate eines materialen Prozesses vordergründig werden, aus dem das „Kunstwerk“ als ein kognitiv repräsentierter Gegenstand des Bewusstseins hervorgeht. Dieser Gegenstand soll als das Produkt einer Gewichtung systemeigener Einheiten verstanden werden, die sich einer Rückkopplung des kognitiven Systems mit sich selbst durch ein ihm sinnlich zugängliches Material verdankt. Indem das kognitive System im künstlerischen Produktionsprozess ‚eigenhändig‘ ein sinnliches Material formt, konfiguriert es die Wertigkeit von Submodalitäten wie Qualität, Intensität, Zeitstruktur und Ort des sinnlichen Erlebens innerhalb einer spezifischen Sinnesmodalität, die ihm sonst nicht möglich wäre. Diese übt einen Bahnungseffekt des Verhaltens des kognitiven Systems im Hinblick auf die weitere Formgebung des Materials aus. Ein systemisches Wechselspiel von Formgebung des sinnlichen Materials und Auslösung kognitiver Potentiale kommt zu einem (vorläufigen) Abschluss dort, wo dem Bewusstseinsystem durch das Material die Repräsentation einer kognitiven (Meta-)Struktur entsteht. Diese Metastruktur erst ermöglicht die bewusstseinspezifische Integration kognitiver Einheiten und ihre Entfaltung in einem Akt der sinnlichen Wahrnehmung als Momente der „Wirklichkeit des Künstlerischen“.

Für Künstler im 20. Jahrhundert, wie z.B. Wassily Kandinsky und Alexander Skrabin, waren Synästhesien für die Auslotung möglicher Formgebungen des sinnlichen Materials ein integraler Bestandteil ihrer künstlerischen Arbeit: Synästhesien beschrieben für eine Vielzahl von Künstlern der klassischen Moderne programma-

---

1 Hans Meyers: Praxis der Kunsterziehung, S. 13. Hegel benutzt in seiner „Einleitung in die Ästhetik“ den Begriff „Kunstwirklichkeit“. Entsprechend seiner Unterscheidung zwischen einer symbolischen, klassischen und romantischen Kunstform handelt es sich bei der „Kunstwirklichkeit“ um eine diesen Kunstformen „gemäße“ äußere Kunstwirklichkeit“. Jede dieser drei Kunstformen begibt sich, so Hegel, „durch ein sinnliches und deshalb *besonderes* Material“ in die *äußere* Objektivität. (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, S. 115).

tische Bezugsgrößen ihres künstlerischen Verhaltens im formenden Umgang mit einem sinnlichen Material. Dieses Prinzip synästhetischer Beglaubigung der künstlerischen Formgebung setzt sich innerhalb der radikal modernen Kunst nach 1945 fort.

Die daraus abgeleitete Arbeitshypothese lautet: Die Fähigkeit des kognitiven Systems, Synästhesien im Umgang mit einem sinnlichen Material zu generieren, tritt im 20. Jahrhundert als eine Begleiterscheinung eines Anpassungsprozesses des kognitiven Systems an das Kunstsystem hervor. Künstlerisches Tun wird im Zuge der Ausdifferenzierung des Systems der Kunst mit einer synästhetischen Wahrnehmungsfähigkeit als dem Produkt einer erhöhten Konnektivität<sup>2</sup> des kognitiven Systems gekoppelt. Diese lässt eine dem Naturalismus und Realismus verpflichtete Hineinkopierung der äußerlich erscheinenden Natur in das Kunstwerk hinter sich.

Dem entspricht, dass Malerei und Musik sich als Modalitäten des Systems der Kunst im 20. Jahrhundert aus ihren Verankerungen traditioneller Bezugsgrößen herauslösen: Malerei entledigt sich traditioneller Gegenstände und Sujets, Musik traditioneller funktions- und stufenharmonisch definierter Bezugsgrößen, um das ihr als Kunstgattung jeweils zugrunde liegende sinnliche Material zu konfigurieren. Maler und Komponisten etablieren statt in Anwendung traditioneller Konstrukte und Konzeptionen die künstlerische Form aus einem unmittelbar sinnlichen Dialog mit dem Material heraus. Das im Sinne Adornos sich auf ein „Bewegungsgesetz der Kunst“<sup>3</sup> umstellende kognitive System generiert Bedeutungen und Konzeptionen, deren ästhetische Formen Synästhesie als ein ästhetisches Paradigma in der Kunst der Moderne begründen. Ihnen entspricht aus Sicht des Autors dieser Arbeit die Überschreitung und Auflösung (traditioneller) sinnesspezifischer Begrenzungen kognitiver Operationen eines in diesem Sinne durch die Mittel der Kunst definierten psychischen Systems.

Synästhesie soll mithin als ein Bewusstseinsphänomen in das Blickfeld rücken, das mit der Entfaltung von spezifisch auf das „Kunstwerk“ abgestellten kognitiven Prozessen innerhalb der Moderne verkoppelt auftritt. Der künstlerische Produktionsprozess, so die Hypothese, hat im 20. Jahrhundert als ein material gebundener die Tendenz, kognitive Prozesse synergetisch so zu bündeln, dass Synästhesien aus ihnen hervorgehen können.

Be- bzw. Umschreibungen von introspektiv zugänglichen emotional-kognitiven Zuständen, die sich während des künstlerischen Produktionsprozesses einstellen, sollen von daher den Darstellungen von Synästhesien, die von „genuinen Synästhetikern“ sensu Emrich stammen, gegenübergestellt und zueinander ins Verhältnis gesetzt werden. Die im künstlerischen Produktionsprozess in Form ästhetischer Setzungen externalisierten und sich zu einer Metastruktur des entstehenden „Kunstwerks“ verrechnenden Strukturen, so die Hypothese, gewichten Verschäl-

---

2 Siehe hierzu Vilayanur Ramachandran: Eine kurze Reise durch Geist und Gehirn, S. 82/83.

3 Theodor W. Adorno: Die Kunst und die Künste. In: Akademie der Künste 12, S. 30.



tungen, die Synästhesie als eine die bewusste Reflexion umgehende Erkenntnisform begründen. Aus ihr wiederum resultiert ein bestimmtes künstlerisches Verhalten.

Wie die „Wirklichkeit des Künstlerischen“, so ist auch das Phänomen der Synästhesie die Emergenz einer spezifischen Gewichtung von Verschaltungen neuronaler Einheiten, für die das kognitive System eine zwar genetische Disposition innehat, zu deren Expression es aber zudem eines spezifischen Umweltsystems bedarf.

Das kognitive System, so die leitende Hypothese, externalisiert und materialisiert im künstlerischen Produktionsprozess Einheiten seiner selbst als künstliche Regularitäten in Form ästhetischer Setzungen. Diese belegen als sinnlich wahrgenommene die „Wirklichkeit des Künstlerischen“ in dem Maße mit Synästhesie, wie diese Einheiten unterschiedlichen Modalitäten seiner Sinneswahrnehmung zugehörig sind und die „Wirklichkeit des Künstlerischen“ die sinnliche Wahrnehmung von Einheiten unterschiedlicher Sinnessysteme eines kognitiven Systems einschließt.



# Einleitung: Synästhesien als Momente der Kunstwirklichkeit im 20. Jahrhundert

## 1. Allgemeine Begründung der Synästhesie als Forschungsgegenstand der Kunstpädagogik

Als ein Teilsystem der allgemeinen Pädagogik und Funktionssystem<sup>1</sup> des Systems der Kunst sucht Kunstpädagogik kognitive Prozesse transparent werden zu lassen, die mit dem Phänomen der Kunst korreliert sind, um als eine Konsequenz daraus, Konzeptionen zu entwickeln, die geeignet sind, die Genese solcher Prozesse durch in diesem Sinne kunsterzieherische Einflussnahmen auf das Verhalten kognitiver Systeme<sup>2</sup> zu begünstigen. In kunstpädagogischer Absicht und einem System der Kunstpädagogik verpflichtet, will die vorliegende Arbeit unter Einbeziehung neurobiologischer Erkenntnisse einen Beitrag zum Verständnis kognitiver Prozesse leisten, die mit der Wahrnehmung von Kunstwerken synchronisiert sind. Dies soll unter dem Aspekt der Synästhesie als eines der Phänomene geschehen, die das soziale System der Kunst als ein ästhetisches Paradigma der Moderne und somit als ein Moment der Kunstwirklichkeit und des künstlerischen Erlebens im 20. Jahrhundert generiert.

---

1 Funktionssystem des Kunstsystems ist die Kunstpädagogik insofern, als sie dem Menschen, unabhängig von seinen jeweils spezifischen kognitiven Potentialen, allgemein den Zugang zur „Wirklichkeit des Künstlerischen“ durch in diesem Sinne kunsterzieherische Einflussnahmen auf sein kognitives System ermöglichen und damit die Funktionen seines kognitiven Systems im Sinne des Systems der Kunst fördern und verstärken will. In einem allgemeinen Sinne ist Kunstpädagogik Wahrnehmungs- und Beobachtungsschulung entsprechend einem System der Kunst. Ähnlich verhält es sich mit dem Begriff der Kunstwissenschaft. Auch sie ist Teilsystem der Wissenschaft, die sich mit der Beschreibung und Kategorisierung vornehmlich von Oberflächenstrukturen von Kunstwerken und ihren Entstehungsbedingungen befasst. Zugleich ist sie Funktionssystem der Kunst, weil diese Analysen wiederum der ‚Entschlüsselung‘ von Tiefenstrukturen der Kunstwerke dienlich sind, die als durch Kunstwerke kommunizierte Strukturen, Inhalte eines Systems der Kunst sind.

2 Der Begriff des kognitiven Systems findet in dieser Arbeit seine Anwendung in dem Sinne, wie ihn Humberto R. Maturana bestimmt hat (hierzu Humberto R. Maturana: Biologie der Realität, S. 32/33). In diesem Sinne steht der Begriff des kognitiven Systems in dieser Arbeit für den Menschen als ein lebendes System als die Einheit eines leiblichen Körpers, der mit einem Zentralnervensystem ausgestattet ist und zudem über ein Bewusstsein verfügt. Im Begriff des kognitiven Systems und seinen Operationen ist mithin die Unterscheidung zwischen bewusstseinspezifischen Operationen und physiologischen Aktivitäten noch nicht vollzogen. Wenn von „kognitiven Prozessen“ in dieser Arbeit die Rede ist, ist die Einheit von bewusstseinspezifischen und physiologischen – insbesondere neuronalen – Prozessen gemeint.

Dieses Anliegen entspricht dem fachlichen Richtziel der Kunsterziehung, das Hans Meyers in der „... Aufschließung des Menschen für die Wirklichkeit des Künstlerischen, d.h. seine aktive und urteilsfähige Anteilnahme an der bildnerisch-ästhetischen Kultur, einschließlich der ästhetisch relevanten visuellen Objekt-, Medien- und Umweltkultur ...“<sup>3</sup> verwirklicht sieht. Das Phänomen der Synästhesie würde sich entsprechend dieser Definition für die Kunstpädagogik als ein relevanter Forschungsgegenstand in dem Maße ausweisen, wie es als eine Komponente eines Systems in das Blickfeld gerückt werden kann, das diese „Wirklichkeit des Künstlerischen“ generiert. Die Bedingungen des Phänomens der Kunst im Hinblick auf Synästhesie generierende Prozesse aufzuhellen, bedeutet, ein System in den Blick zu nehmen, das dieses Phänomen der Kunst generiert. Ein solches System soll im Folgenden in Art eines zeichnerischen Entwurfs skizziert werden, indem grundlegende Beobachtungen des Autors dieser Arbeit gleichsam als spontane Setzungen zu Papier gebracht werden, deren systemischer Zusammenhang im weiteren Verlauf dieser Arbeit durch entsprechende Linienverstärkungen ins Bild gesetzt soll.

### 1.1 Eine erste Skizzierung des Systems der Kunst und systemspezifischer Operationen

Der Begründer der Systemtheorie<sup>4</sup> Niklas Luhmann hat die Kunst als ein Funktionssystem der Gesellschaft bzw. soziales System beschrieben, das sich durch Kommunikation entfaltet und ausdifferenziert. Unter einem sozialen System versteht er „... ganz allgemein ein System, dessen Operation Kommunikation ist, das also ständig Kommunikation durch eine andere Kommunikation fortsetzen muss...“<sup>5</sup>. Dabei denkt Luhmann nicht nur an sprachliche Verknüpfungsprozesse zwischen Bewusstseinsystemen. Das Entscheidende im Bereich der Kunst ist, so führt Luhmann aus, „... dass ein Künstler eigentlich andere Beobachter, fast kann man sagen, ansprechen will. Er möchte adäquates Beobachten seines Werkes erreichen und zwar durch die Besonderheit, dass man nicht irgendwie die Wahl hat, irgendwas zu sehen. Wenn man das Werk sieht, sieht man die Entscheidungen oder die Beobachtungen, die es produziert haben. Und man versteht etwas von dem, was gewollt war. Das nenne ich auch Kommunikation.“<sup>6</sup> Kommunikation umfasst somit den Nachvollzug kognitiver Prozesse durch ein kognitives System, die intentional von einem anderen kognitiven System externalisiert werden.

---

3 Meyers: Praxis der Kunsterziehung, S. 13.

4 Es soll darauf hingewiesen werden, dass eine ausführliche Erörterung der Systemtheorie von Luhmann an anderer Stelle vorgenommen wird und hier lediglich einleitende Grundlinien der Systemtheorie erörtert werden (siehe zweites Kapitel dieser Arbeit).

5 Hans Dieter Huber: Interview mit Niklas Luhmann am 13.12.90 in Bielefeld, veröffentlicht in: Texte zur Kunst, Vol. I, (Herbst 1991), No. 4, S. 121–133.

6 a.a.O.

Zur Grundstruktur des sozialen Systems der Kunst zählen insbesondere Verknüpfungsprozesse zwischen Bewusstseinsystemen durch eine Art von Kommunikation, die „Wahrnehmung in Anspruch nimmt“.<sup>7</sup>

Die Fähigkeit des Menschen, Objekte (Artefakte) als Kunstwerke wahrzunehmen, ist von Kommunikation als der Operationsweise sozialer Systeme nicht abkoppelbar. Kommunikation differenziert Kognition im Sinne eines spezifischen sozialen Systems aus. Dies bedeutet, dass Kommunikation kognitive Strukturen des je einzelnen, individuellen, Menschen zugunsten einer spezifisch sozialen Wirklichkeitskonstruktion gewichtet. Die Fähigkeit des Menschen, innerhalb seiner Umwelt Objekte als Kunstwerke wahrzunehmen und auf sie ‚adäquat‘ zu reagieren, entspricht einer Kognition der Kommunikation eines sozialen Systems. ‚Adäquates‘ Reagieren eines kognitiven Systems auf ein Kunstwerk ist in diesem Sinne entsprechend der Kommunikation des Systems der Kunst keine feststehende Größe.<sup>8</sup>

In Konsequenz daraus soll mit dem Begriff des Kunstwerks im Folgenden auf die Einheit von einer materialen Basis und einer ins Bewusstsein tretenden „Wirklichkeit des Künstlerischen“ abgehoben werden.

## 1.2 Symptome des Synästhetischen in der Kunst und in der künstlerischen Wahrnehmung

Die formal sich abzeichnenden Auflösungstendenzen von traditionell gattungsspezifisch definierten Begrenzungen der Kunst sind als ein Indiz dafür zu verstehen, dass die kognitiven Prozesse, die die „Wirklichkeit des Künstlerischen“ begründen, die Begrenzungen der unterschiedlichen Sinnessysteme überschreiten und eine in diesem Sinne als „modern“<sup>9</sup> zu kennzeichnenden Kunst synästhetische Di-

---

7 Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, S. 25/26.

8 Ein Kunstwerk hebt sich für einen Beobachter als ein Subsystem des Umweltsystems aufgrund seiner materialen Zustände ab. Diese Zustände sind nach bestimmten (kognitiven) Schemata geordnet, die programmatisch die Aufmerksamkeit des Beobachters auf bestimmte Unterscheidungen ausrichten. In diesem Sinne leistet das Kunstwerk, was Kommunikation leistet. Es deutet den Rezipienten durch ‚Fingerzeige‘ (Linien, Akzente, Formen) an, wo und wie er seinen Blick auszurichten hat, wo und wie er seinen Blick schweifen zu lassen hat, wo und wie er seinen Blick innehalten zu lassen hat, wo er wie seinen Blick ‚springen‘ zu lassen hat usw. Solche Anweisungen seiner Rezeption sind dem Kunstwerk als Formalien der Organisation seiner materialen Zustände immanent. In diesem Sinne steuert seine kompositorische Anlage die Beobachtung des Kunstwerks. Der produzierende Künstler hat solche Prinzipien der Organisation materialer Zustände dem Kunstwerk zu eben diesem Zwecke und d.h. eben auch: zum Zwecke der Kommunikation einverleibt.

9 Der Ausdruck „modern“ soll hier im Sinne von Niklas Luhmann verstanden werden, der den Begriff der Modernität auf die Autonomisierung sozialer Systeme abstellt. Luhmann sieht „... die gesellschaftliche Modernität der Kunst ebenso wie anderer Funktionssysteme in ihrer Systemautonomie, die dann zum Thema der Selbstbeschreibung wird ...“ (Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, S. 471) Daran anschließend soll hier Synästhesie in der Kunst soll

mension verleihen. Die Auflösungstendenzen der Begrenzungen der Modalitäten des Systems der Kunst spiegeln Auflösungstendenzen modalitätsspezifischer Begrenzungen kognitiver Operationen wider. Diese Auflösungstendenzen der modalitätsspezifischen Begrenzungen einer der Kunstkommunikation anhängigen Kognition, dokumentieren sich in den Kunstwerken selbst auf zwei Ebenen, die komplementär zueinander stehend, sich wie folgt ausnehmen:

Die erste ist die angedeutete, materiale Ebene. Sie betrifft das Phänomen, dass Künstler im 20. Jahrhundert sich radikal der Synthese unterschiedlicher Künste bzw. die ihrer Materialien zu einem Werk (Artefakt) zuwenden. Die Rezeption und Beobachtung eines solchen Werkes involviert die konzertierte Aktivierung unterschiedlicher Sinnessysteme durch einen in diesem Sinne multimodal ausgerichteten materialen Träger. Ein solcher materialer Träger konfiguriert unterschiedliche Medien, mit denen das kognitive System strukturell über seine Sinnessysteme verkoppelt ist. Es ist dies der Bereich medialer Kunst, die „... sich vor allem aus der auditiven, visuellen und, wenn es sich um Installationen handelt, haptischen Wahrnehmung (speist), so dass der Rezipient jene Werke über mehrere Sinne gleichzeitig empfindet. Zeigen mediale Kunstformen bewegte Bilder und befindet sich der ebenso sich bewegende Betrachter nicht vor, sondern zumeist innerhalb des Werks, eines vierdimensional gestalteten Projektions- oder Installationsraumes, so vermag gerade diese Rezeptionssituation (die Sinne) zu erregen und damit umfassendere, vor allem körperliche Erfahrungen zu eröffnen ...“.<sup>10</sup> Ausgangssituation der Entstehung des „medialen Kunstwerkes“ ist die Stimulierung unterschiedlicher Sinnessysteme des kognitiven Systems durch externe sinnesspezifische Reize, die das kognitive System in der Folge zu einer künstlerischen Einheit zu verrechnen hat. Wo ihm diese Verrechnung gelingt und es die Synthese multimodal definierter sensorischer Daten zu einer (künstlerischen) Einheit zu leisten vermag, sieht sich dieses kognitive System in die Lage versetzt, von dem Träger dieser sensorischen Daten als ein „Kunstwerk“ zu sprechen.

Die zweite Ebene, auf der sich der besagte Auflösungsprozess der Begrenzungen der Modalitäten eines Systems der Kunst vollzieht, ist eine eher inhaltlich-ideell zu nennende. Auf ihr erscheinen innerhalb der traditionell festgeschriebenen und vom Künstler und seinem Werk eingehaltenen Begrenzungen der Künste dem Bobachter Formen in das Kunstwerk hineinkopiert, die er dem Repertoire seiner sinnesspezifischen Konstrukte nicht (mehr) eindeutig zuzuordnen vermag und die ihm deshalb im Hinblick auf diese Konstrukte „abstrakt“ und vieldeutig erscheinen

---

als ein Symptom der Autonomisierung und Schließung des Kunstsystems verdeutlicht werden.

10 Anne Hamker: Dimension der Reflexion: Skizze einer kognitivistischen Rezeptionsästhetik. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 45/1, 2001, S. 35.

(müssen).<sup>11</sup> „Abstrakt“ erscheint dem kognitiven System die Malerei dort, wo ihre Formen durch das Repertoire seines visuellen Systems nicht abgedeckt sind und ein „Einrasten“ von bereits bestehenden visuellen Konzepten durch das sinnliche Datenmaterial im Ansatz der Rezeption irritiert wird, so dass ein qualitativ anderer kognitiver Prozess in Gang gesetzt werden muss, der die Synthesis abstrakter Formen als Einheiten des Kunstwerks ermöglicht.

Dem Übergang der Malerei und Musik von der Tradition<sup>12</sup> in die Moderne entspricht die Radikalisierung kognitiver (Teil-)Prozesse, die der Beobachtung von Kunstwerken bzw. Kunstkommunikation immanent sind. Was in der Kunst neu erscheint, sind zum Zuge kommende Radikalisierungstendenzen kognitiver Teilprozesse, die als solche in den Erfahrungshorizont des Rezipienten – wenn nicht vollständig, so doch teilweise – hineinreichen: Jede Erneuerung in der Kunst, jede (neue) Stilrichtung in ihr, entspricht einer (Neu-)Gewichtung von kognitiven Strukturen durch Kommunikation, die sich als solche nicht ‚vermehren‘, sondern neu organisieren. In diesem Sinne entspricht auch die Etablierung abstrakter Formen in der Malerei<sup>13</sup> einer Neuorganisation kognitiver Strukturen.<sup>14</sup> Sie ist zudem Symptom der Schließung und Ausdifferenzierung des sozialen Systems der Kunst, weil die Generierung von kognitiven Prozessen, die abstrakten Formen (künstlerische)

---

11 Die in diesem Sinne sinnesspezifischen Inhalte des deklarativen Gedächtnisses sind „... im Cortex ‚lokalisiert‘, und zwar entsprechend in denjenigen Cortexarealen, die mit der Wahrnehmung derselben Inhalte zu tun haben; das visuelle Gedächtnis ist also im Hinterhauptscortex, das auditorische Gedächtnis im oberen temporalen Gedächtnis ‚gespeichert‘ und so weiter. Der Hippocampus kontrolliert nur das Niederlegen und Abrufen von Gedächtnisinhalten ...“ (Gerhard Roth: *Das Gehirn und seine Wirklichkeit*, S. 209/210).

12 Es sollen hier mit den Begriffen Tradition und Moderne in erster Linie zwei Abschnitte der gesellschaftlichen Systementfaltung voneinander unterschieden werden. Der Begriff der Tradition steht für eine Gesellschaft, die ihre einzelnen Funktionssysteme noch nicht voll entwickelt hat, in der also die Grenzen gesellschaftlicher Funktionssysteme zueinander weitestgehend offen sind. Entsprechend kennzeichnet der Begriff der Moderne das Autonomwerden gesellschaftlicher Funktionssysteme und die Schließung ihrer Grenzen zueinander. In diesem Sinne vollzieht das Kunstsystem, so Niklas Luhmann, „Gesellschaft an sich selbst als exemplarischem Fall“ (Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 499).

13 Es soll hier darauf aufmerksam gemacht werden, dass die Etablierung abstrakter Formen in der Malerei ihre Entsprechung in der Musik hat. Dem Vorgang der Abstraktion als ein Vorgang der Demontage des Gegenstandes in der Malerei entspricht die Demontage von funktionsharmonischen Abläufen in der Musik. Atonalität ist in diesem Sinne das Resultat einer Abstraktion von vormals herrschenden Kompositionsprinzipien. In diesem Sinne entspricht die Entdeckung der dodekaphonischen Kompositionsweise durch Schönberg der Entdeckung der abstrakten Malweise durch Kandinsky.

14 Ein gänzlich Neues, das von bereits bestehenden kognitiven Schemata abgekoppelt ist, beschreibt in diesem Sinne ein ‚wirkliches‘ Abstraktum. Kunstwerke bereiten tendenziell die Entstehung von solchen Kunstwerken vor, deren Beobachtung im kognitiven System bestehende Schemata zu neuen Schemata verknüpfen, die, wenn sie ins Bewusstsein vorrücken, dem Rezipienten ein spezifisch ‚Neues‘ in der Kunst offenbaren.

Bedeutung verleihen, mit dem System der Kunst selbst (rück-)gekoppelte Operationen des kognitiven Systems und somit Kommunikation voraussetzen.

Die Synthese unterschiedlicher Kunstarten bzw. die ihrer Materialien zu einem (multi-)medialen Kunstwerk und die im Hinblick auf traditionelle Konstrukte und Konzeptionen (Gegenstände/Satztechniken) ‚grenzauflösende Materialinszenierung‘ innerhalb der Grenzen der jeweils einzelnen Kunstgattung beschreiben komplementäre Erscheinungsweisen einer sich durch das System der Kunstkommunikation ausdifferenzierenden Kognition.

Als ein allgemeines Kriterium der Unterscheidung zwischen Tradition und Moderne gehen solche Auflösungstendenzen der Begrenzungen der Modalitäten des Systems der Kunst zudem mit sprachlichen Mitteilungen von Künstlern einher, die auf Synästhesien als unabdingbare Momente ihrer künstlerischen Produktivität verweisen.<sup>15</sup>

Bezüglich der Frage, ob es denn tatsächlich Synästhesien sind, die der Künstler erlebt, besteht indessen ein Klärungsbedarf, und zwar bezeichnenderweise auch für den Künstler selbst, der in aller Regel nicht eindeutig einzuschätzen weiß, was eigentlich in ihm vorgeht, wenn er künstlerisch produziert.<sup>16</sup> Die Beschreibung dieser kognitiven Prozesse gelingt dem Künstler daher in aller Regel lediglich als eine *Umschreibung* von erinnerten kognitiven Prozessen.

---

15 In diesem Sinne gilt es auch für H.H. Stuckenschmidt in der Auseinandersetzung mit Claude Debussy „... sich über ein Phänomen der neueren Kultur zu verständigen, das, obwohl auf dem Boden Frankreichs erwachsen, doch in seiner Besonderheit und in seinen Folgen weit über das Nationale hinaus ins Abendländische und selbst über dieses hinaus weist. Die Frage, in welchem Sonderbereich ästhetischer Wirkung sich dieses Phänomen bewegt, was seine zünftigen Grenzen sind, in welches Segment des synästhetischen Alls es zielt und welcher spezifischen geistigen Kontakte es sich dabei vergewissert, kann präzise kaum beantwortet werden. Es gibt Zwischengebiete der Sinnesverständigung, Niemandländer der Assoziation von Stimmungen, ästhetische Zeiten und Orte, an denen sich die Grenzen in der verwirrendsten Weise unserem Zugriff entziehen, in denen sich Klang in Farbe, Farbe in Duft, Duft in Form, Form in Wort und Wort wiederum in Klang zu verwandeln scheint. Das romantische Jahrhundert hat sich auf diese Zwischenwelten verstanden wie kein anderes, und von E.T.A. Hoffmann bis zu Friedrich Nietzsche und Alexander Skrjabin stellt es immer wieder Künstler heraus, die das Synästhetische als ein schöpferisches Stimulans ersten Ranges erlebt und exploitiert haben ...“ (Hans Heinz Stuckenschmidt: Schöpfer der Neuen Musik, S. 20).

16 In diesem Zusammenhang sei auf Immanuel Kant aufmerksam gemacht, der in seiner „Kritik der Urteilskraft“ über das „Genie“ unter anderem zu folgendem Schluss gelangt, nämlich „... dass es, wie es sein Produkt zustande bringe, selbst nicht beschreiben oder wissenschaftlich anzeigen könne, sondern dass es als Natur die Regel gebe; und daher der Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu herbeifinden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszudenken und anderen in solchen Vorschriften mitzuteilen, die sie instand setzen, gleichmäßige Produkte hervorzubringen ...“ (Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 161).



Die durch das Kommunikationssystem geordneten sinnlichen Erfahrungen des Künstlers deuten Auflösungstendenzen und Überschneidungen von sinnesspezifischen Modalitäten an. Diese, so hat es den Anschein, kommen innerhalb des künstlerischen Produktionsprozesses zum Tragen und begründen ursächlich die Ästhetik der „Kunst der Moderne“ als eine „Ästhetik der Grenzüberschreitung im 20. Jahrhundert“<sup>17</sup>. In diesem Sinne gehen, so die Hypothese, Umstrukturierungsprozesse eines Systems der Kunst mit Umstrukturierungsprozessen kognitiver Systeme einher. Unter dieser Prämisse verhalten sich Kunstwerke und erinnerte Erfahrungen vom künstlerischen Produktionsprozess komplementär zueinander. Sie ergänzen sich zu Komponenten eines Systems, durch das sich die materiale Basis des Kunstwerks als eine ‚Beweisgrundlage‘ für möglich gewordene Erfahrungsberichte des Künstlers vom künstlerischen Produktionsprozess entpuppt.

Das Verschwimmen von Begrenzungslinien der Kunstgattungen seit der Romantik ist als ein Ausdruck eines sich mehr und mehr ‚syn-ästhetisch‘ definierenden Selbstbewusstseins zu verstehen.<sup>18</sup> Dies lässt sich sowohl in den veränderten ästhetischen Strukturen innerhalb der traditionellen Begrenzungslinien der je einzelnen Kunstgattungen im 20. Jahrhundert als ein Stilwandel (z.B. Orphismus, freie Abstraktion, Informell, Expressionismus und andere Stilrichtungen) als auch in den künstlerischen Bestrebungen ablesen, die jeweils spezifischen Mittel und Materialien der unterschiedlichen Kunstgattungen zu einem Werk miteinander zu kombinieren bzw. zu verbinden. Die gattungsspezifische Zugehörigkeit eines solchen Werkes ist auf diesem Wege nicht mehr (eindeutig) gegeben und die einzelne Kunstgattung selbst erscheint durch ein solches Werk als ein traditionelles Medium künstlerischer Selbstreflexion des kognitiven Systems potentiell in Frage gestellt (z.B. Gesamtkunstwerk, Farblichtmusik, abstrakter Film, Happening).

Synästhesie weist sich von daher sowohl als ein *modernes Sujet in der Kunst* als auch als ein *Sujet der modernen Kunst* aus, das an die Stelle traditioneller Konstrukte und Konzeptionen tritt.

---

17 In seinem Buch „Kunst und Krankheit“ entfaltet Peter Gorsen unter diesem Thema auch seine Gedanken „Zur Ästhetik der Grenzüberschreitung im 20. Jahrhundert“.

18 Obgleich das Barockzeitalter in Form kirchlich-sakraler und höfisch-weltlicher Kunst so etwas wie Gesamtkunstwerke hervorgebracht hat, wäre es doch verfehlt, hier den Begriff der Synästhesie in Anwendung zu bringen. Denn zum Zeitpunkt des Barocks war die Kunst bestimmten sozialen Systemen untergeordnet, d.h., die Ausdifferenzierung des Kunstsystems, die als die Bedingung für das Brüchigwerden von gattungsspezifischen Begrenzungen benannt wurde, war noch nicht abgeschlossen. Hinzu kommt, dass die ‚Syn-ästhetisierung‘ der Wirklichkeit des Künstlerischen sich nicht nur im Brüchigwerden äußerlicher Grenzen (der Kunstgattungen) bemerkbar macht, sondern auch im Brüchigwerden dessen, was durch die einzelne Kunstgattung zur Darstellung gelangt. Im Barock jedoch hat die Kunst ihre ganz spezifischen Gegenstände, die sie zur Darstellung zu bringen hatte. Allenfalls ließe sich von einer ‚Syn-ästhetisierung‘ sozialer Systeme durch die Kunst sprechen. Aufgabe der Kunst war es in diesem Sinne, Religion und höfisches Leben mit allen Sinnen erfahrbar zu machen.

### 1.3 Synästhesie als eine Kategorie kunstpädagogischen Denkens

Kunstpädagogisches Denken fragt unter anderem nach den kognitiven Prozessen, welche die Konstruktion der „Wirklichkeit des Künstlerischen“ leisten. Einsichten in diese kognitiven Prozesse und ihre Entstehungsbedingungen sucht die Kunstpädagogik durch kunsterzieherische Konzeptionen der externen Steuerung von Lernprozessen geltend zu machen. Diese Lernprozesse sollen geeignet sein, kognitive Systeme in den Stand zu setzen, an dem (ästhetischen) Kommunikationsprozess des sozialen Systems der Kunst zu partizipieren und eine Wirklichkeit in Erfahrung zu bringen, die diesem System anhängig ist.

Mit der Hypothese von der Synästhesie als ein strukturbildendes Moment in der Kunst des 20. Jahrhunderts verbindet sich der Anspruch, den Begriff der Synästhesie als eine Kategorie kunstpädagogischen Denkens allgemein einzuführen. Denn sie hat die Synästhesie als ein Potential im Blick, das in die Konstruktionsprozesse der „Wirklichkeit des Künstlerischen“ einfließt und das in Konsequenz daraus kunstpädagogisch gezielt gefördert werden sollte.

Die Einführung der Synästhesie als eine kunstpädagogische Kategorie hebt damit an, die Wirklichkeit des Künstlerischen allgemein unter dem Aspekt eines kognitiven Systems zu beschreiben, das die Wirklichkeit konstruiert bzw. produziert. Sie setzt also in der Form an, dass man Bewusstseinsprozesse allgemein unter dem Aspekt von Konstruktions- bzw. Kognitionsleistungen zu betrachten beginnt, die der Dynamik eines Systems unterliegen und nur in dem Maße voraussagbar und steuerbar sind, wie man als Beobachter dieses System zu verstehen lernt. Synästhesie rückt auf diesem Wege als ein spezifisches Moment der (künstlerischen) Konstruktionsleistung eines kognitiven Systems in den Blick. Als ein solches kann die Synästhesie dann wiederum unter dem Aspekt eines kognitiven Prozesses betrachtet werden, der sich unter spezifischen Bedingungen entfaltet. Die Frage nach diesen Bedingungen rückt wiederum den künstlerischen Produktionsprozess ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Von ihm steht zu behaupten, dass er diesen Bedingungen in besonderer Weise gerecht wird.

Synästhesie hat vor diesem Hintergrund für die Kunstpädagogik zunächst als ein abstrakter Lehrinhalt Relevanz, der die Bedeutungs- bzw. Anwendungsspannweite des Synästhesiebegriffs im Allgemeinen betrifft. Diese reicht von einem psychologisch-medizinischen bis hin zu einem künstlerisch-ästhetischen Bereich. Diese Unterscheidung entspricht der zwischen einem System der medizinisch-kognitiven Psychologie und einem System der Kunstwissenschaft, von der auszugehen für das System der Kunstpädagogik insofern sinnvoll ist, als die unterschiedlichen Bedeutungs- und Anwendungsbereiche des Begriffs der Synästhesie sodann, wie es dies auch in dieser Arbeit geschehen soll, funktional aufeinander bezogen werden können.

Kognitive Erklärungsmodelle für das Entstehen der Synästhesie und Erkenntnisse der kognitiven Neurobiologie bieten eine Handhabe, die kognitiven Prozesse

der spezifischen Wirkungs- bzw. Wahrnehmungsweisen von Farben aufzudecken, weshalb die Thematisierung der Synästhesie im Kontext der Farbenlehre und eine mit ihr verknüpfte Phänomenologie der Farben ganz allgemein sinnvoll erscheint. Eine solche Phänomenologie der Farben hätte mit künstlerischen Praxisübungen einherzugehen.

Im Hinblick auf Praxis und Methodik des Kunstunterrichts ließe sich das Thema „Synästhesie“ als eine besondere Form des „ästhetischen Forschens“<sup>19</sup> formulieren. Ein solches „ästhetisches Forschen“ würde im experimentellen Umgang mit den sinnlichen Materialien der Kunst verstärkt deren ‚syn-ästhetische‘ Qualitäten beleuchten. Das im Sinne der Synästhesie erweiterte ästhetische Forschen würde mit hin die Aufmerksamkeit des Schülers verstärkt auf sein eigenes subjektives Erleben und kognitive Prozesse seiner Aistheis ausrichten.

Dieser Vorgang ließe sich als eine Variante des Vollzugs eines „ästhetischen Lernens auf neuen Wegen“ und somit als ein „Lernen mit allen Sinnen“<sup>20</sup> denken.

---

19 Im Mittelpunkt des von Helga Kämpf-Jansen entwickelten kunstpädagogischen Ansatzes der ästhetischen Forschung steht nach Georg Peez die Perspektive, „... ästhetische Erfahrungen zu ermöglichen (nicht Kunst zu machen), und zwar mithilfe künstlerischer Strategien und aktueller Kunst als Anregungspotenzial ...“ (Georg Peez: Einführung in die Kunstpädagogik, S. 34).

20 In einem solchen Sinne plädiert bereits Adelheid Staudte für ein „Lernen mit allen Sinnen“ im Bereich der Grundschule, das mit „inhaltlicher Orientierung“ in dem Sinne einherzugehen hat, dass ein empirisch gegebener Gegenstand oder ein Lebewesen (z.B. eine Katze), exemplarisch zum Anlass der ästhetischen Artikulation genommen wird. Die hinter ihrem Konzept zu konstatierende Prämisse eines in diesem Sinne ästhetischen Forschungsprinzips ließe sich folgendermaßen umreißen: Je mehr Sinnessysteme eines kognitiven Systems in die ästhetische Konfigurierung und mnestische Speicherung von Informationen, die für die Erscheinung bestimmter Gegenstände oder Lebewesen *charakteristisch* sind, funktional einbezogen werden, desto mehr solcher Informationen lassen sich anschließend erinnern und stehen einem kognitiven System zur Verfügung, wenn es um die ästhetische Umsetzung dieser Gegenstände oder Lebewesen geht. Die gespeicherten Informationen stehen dann dem bildnerischen Gestaltungsprozess zur Verfügung und können selektiv abgerufen (erinnert) und dem Medium der Farbe einverleibt werden. Darin enthalten ist die Prämisse, dass bildnerisches Gestalten sich nicht auf die Umsetzung von erinnerten „Gesichtssinneserlebnissen“ im Sinne Gustav Britsch begrenzen lässt, sondern die Umsetzung von „Sinneserlebnissen“ insgesamt, unabhängig von einer spezifischen Modalität der Sinneswahrnehmung, umfasst – obgleich natürlich der bildnerisch-ästhetische Gestaltungsprozess der Malerei auf den Transfer solcher, in den verschiedenen Sinneserlebnissen eingetragenen Informationen in visuelle Informationen hinausläuft, die somit im bildnerischen Gestaltungsprozess visualisiert werden. Zum anderen aber zielt ein solches „Lernen mit allen Sinnen“ unzweifelhaft auf die ganzheitliche *Erfahrung* selbst ab, die alle Sinnessysteme des kognitiven Systems einbezieht. In diesem Sinne wird in diesem Lernen der Mensch als ein einheitliches Sinneswesen aktiviert. Das „Lernen mit allen Sinnen“ zielt auf eine Konstruktbildung, die über den Prozess des visuellen Wiedererkennens von „Wahrnehmungsobjekten“ und somit dem Abrufen von bereits verfügbaren Konstrukten des visuellen Systems hinausgeht. Eine solche Konstruktbildung, die auf der Basis einer Aistheis erfolgt, die von allen Sinneskanälen gespeist wird, manifestiert sich im Bewusstsein als ein „faszinierendes Gegenüber“, das eine spezifi-

Es ist dies ein Lernen, dem ein „fächerübergreifendes und fächerverbindendes Prinzip“ und somit letztendlich ein die traditionellen Grenzen von Modalitäten eines Systems der Bildung und Pädagogik überschreitendes Prinzip zugrunde liegt.<sup>21</sup>

Die Katalysatorfunktion, die in dieser Arbeit dem Phänomen der Synästhesie für den (geschichtlichen) Übergang sowohl von der gegenständlichen hin zur abstrakten Malerei als auch von der tonalen zur atonalen Musik allgemein zuerkannt werden soll, würde so für die Steuerung eines Lernprozesses genutzt werden können – vielleicht sogar genutzt werden müssen, der auf ein adäquates Verhalten des Schülers gegenüber moderner Kunst im Allgemeinen und abstrakter Malerei und atonaler Musik (12-Ton- bzw. seriell organisierte Musik) im Besonderen abzielt. Die Sensibilisierung und Einstimmung einer Lerngruppe auf „intermodale Qualitäten“<sup>22</sup> eines sinnlichen Materials, sei es das der Farbe oder das der Töne, würde kognitive Prozesse in Gang setzen, die der ästhetisch-rezeptiven Wahrnehmungs- und Urteilsfähigkeit von Kunstwerken des 20. Jahrhunderts ganz allgemein zuträglich sein dürften, weil diese ja letztendlich selbst aus einem solchen Akt einer quasi kollektiven Selbstreflexion bzw. Selbstbeobachtung kognitiver Systeme hervorgegangen sind. Über die Thematisierung der Synästhesie bzw. synästhetischer Dimensionen sinnlicher Materialien hätte der Schüler Gelegenheit, sich in seinem eigenen sinnlichen Erleben in die Kunstbetrachtung und Kunstproduktion einbringen. Synästhesie würde sich von daher als ein „Thema“ eignen, wenn es darum geht, dem Schüler die Potentiale seiner eigenen Aisthesis zu erschließen.

Was sich dem Beobachter als Eruierung synästhetischer Dimensionen eines sinnlichen Materials durch den Schüler ausnimmt, würde sich für den Schüler selbst als ein Eintauchen in seine eigene Innen- bzw. Gefühlswelt darstellen. Im forschenden Umgang mit einem Material würde der Schüler kognitive Potentiale seiner Aisthesis ‚aufspüren‘ und in dem Maße ins Bewusstsein heben, wie diese

---

sche Selbsterfahrung des kognitiven Systems als ein Sinneswesen einschließt (hierzu: Adelheid Staudte: Im Spiel zwischen Sinnlichkeit und Vernunft. Die ästhetische Dimension des Lernens. In: Adelheid Staudte (Hrsg.): Ästhetisches Lernen auf neuen Wegen).

- 21 Man denke in diesem Zusammenhang nicht nur an die Möglichkeiten, Kunst- und Musikunterricht zu verbinden, sondern auch an die Möglichkeit, den Biologieunterricht und somit Erkenntnisse der biologischen Basis der Kognition mit Kunst- und Musikunterricht zu verbinden.
- 22 Helga de la Motte-Haber hebt mit dem Begriff der intermodalen Qualität auf Äquivalenzen kognitiver Prozesse ab, das durch jeweils unterschiedliche Modalitäten der Sinneswahrnehmung ausgelöst werden. Es ist bezeichnend, dass diese Äquivalenzen durch eine dritte Größe begründet werden. Demnach verdanken sich diese Äquivalenzen entweder einem mehr analytisch-rationalen Denken (Reflexion) oder einem mehr emotionalen Geschehen (als ein ästhetisches Geschehen). Im ersteren Fall werden Äquivalenzen durch Analogien, im letzteren Fall durch Stimmungen und Gefühle begründet. Verkürzt ließe sich also sagen: Intermodale Qualitäten sind entweder durch Reflexion oder durch die Aisthesis vermittelt (hierzu: Helga de la Motte-Haber: Analogien und Synästhesien: Intermodale Qualitäten. In: Musik und bildende Kunst).

ihm die Ausführung ästhetischer Setzungen und in der Folge die Erfahrung von ‚Kunstwirklichkeit‘ ermöglichen.

In Anlehnung an das Konzept einer „Synästhesie als Lebensform“ von Hinderk M. Emrich würde Synästhesie sich mithin als eine Unterrichtsform ausweisen können, die Sinnfindungsprozesse des Schülers durch Aktivierung sonst ‚brachliegender‘ kognitiver Potentiale ermöglicht. Mit seinem Begriff der „Synästhesie als Lebensform“ wird Emrich der Synästhesie als ein kognitives Potential gerecht, das eine spezifisch ästhetische Selbst- und Weltbezüglichkeit und damit eine besondere Lebensform des Menschen begründet. Innerhalb dieser Lebensform ist die Aisthesis gegenüber einer ‚reduzierenden‘ Reflexion stärker gewichtet. Die von Emrich sogenannte „Gefühlssynästhesie“<sup>23</sup> kann als ein Beispiel dafür gelten, dass eine stärkere Gewichtung der Aisthesis (zugunsten einer „Syn-Aisthesis“) gegenüber der Reflexion mit psychologischen Besonderheiten verknüpft ist. Die von der „Gefühlssynästhesie“ betroffenen Menschen „... zeigen eine besondere innere Festigkeit, Angstfreiheit und geradezu imposante Konsistenz und innere Verankerung der Persönlichkeit, verbunden mit einem offensichtlich intensiven Selbstverhältnis, einer hochentwickelten Fähigkeit zum Kontakt mit dem eigenen Selbst. (...) Ihr eigentliches Seinsverhältnis ist ein Innenverhältnis ...“<sup>24</sup>

Vor dem Hintergrund, dass sich „... Synästhesie im weiteren Sinne als eine Form innerer Wachheit im Hinblick auf die wechselseitigen Bezüge zwischen Wahrnehmungssystemen und insbesondere die Fähigkeit bildhafter Wahrnehmung eigener Gefühlszustände ...“ aneignen lässt, erweist sich für Emrich der Begriff der Synästhesie als eine Metapher für eine Lebensform geeignet, „... in der es eine Steigerung von Kreativität, mentaler innerer Absicherung und innerer Stabilität im Rahmen des Erreichten gibt ...“<sup>25</sup> Synästhesie als Lebensform beinhaltet dann, so Emrich weiter, „... den Gegenständen (und sich selbst) eine neue Form der Multidimensionalität, von Uneindeutigkeit, von Komplexität und Bedeutungshaltigkeit zuzubilligen – eine Art von Enttrivialisierung – und damit auch uns selbst einen dem Reduktionismus heilsam entgegenwirkenden Aspekt innerer Vielfalt ...“<sup>26</sup>

In Konsequenz daraus kann „Synästhesie als Lebensform“ „... Angst reduzieren, weil sie eine neue Dimension innerer Sicherheit, eine neue Form von Selbstvergewisserung und Absicherung im eigenen Selbst ermöglicht ...“<sup>27</sup>

---

23 H.M. Emrich nennt die Gefühlssynästhesie auch „Randgruppen-Synästhesie“, um deutlich zu machen, dass die von ihr betroffenen Probanden meist aus den Synästhesiestudien herausgenommen werden. Diese Menschen haben „ausgeprägte bildhafte geometrische und farbige Erlebnisse (...), beispielsweise beim Anhören von Musik, in Meditationen, in Ausnahmesituationen ihres Lebens etc.“ (Hinderk M. Emrich und Udo Schneider: Musikalisierung des Lebens und Synästhesie, 3. Vorlesung am 20.11.02).

24 a.a.O.

25 a.a.O.

26 a.a.O.

27 a.a.O.

„Synästhesie als Lebensform“ ließe sich als ein Selbstfindungskonzept des Menschen umschreiben. Kunst wäre als ein Unterrichtsfach geradezu prädestiniert, „Synästhesie als Lebensform“ innerhalb der Institution Schule einen Raum nicht nur zuzubilligen, sondern „Synästhesie als Unterrichtsform“, die Raum zum freien Experiment mit den Mitteln der Kunst garantiert, fest zu installieren.

Ein solcher Kunstunterricht, der, wie jeder andere Unterricht, einen Lernprozess als einen Prozess der Justierung kognitiver Systeme im Blick hat, hätte im Hinblick auf den Lernprozess bzw. den Prozess der Justierung des sozialen Systems der Kunst im Großen und Ganzen analog zu verlaufen. Ein solcher Kunstunterricht wäre als ein Modell für eine Praxis zu veranschlagen, durch die sich die kognitiven Systeme ihrer selbst als sinnliche Wesen vergewissern und mit sich selbst in Kontakt treten, indem sie sich ästhetisch mithilfe eines sinnlichen Materials artikulieren und in dieser Form wechselseitig als das verstehen und anzuerkennen lernen, was wir Menschen nun einmal sind, nämlich „... eine Reihung, eine Summe von Einmaligkeiten, von Nicht-Wiederholbarkeiten.“<sup>28</sup> Ebendies zeichnet auch das Kunstwerk selbst aus, wodurch es seine „Aura“ als die „... einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag ...“ (Walter Benjamin)<sup>29</sup>, entfaltet bzw. verliehen bekommt.

In diesem Sinne bietet es sich für den Kunsterzieher an, sich den Lernprozess des Systems der Kunst als eine durch dieses System verwirklichte „Geistesgeschichte“ zum Modell zu nehmen, wenn es um die didaktische Aufbereitung moderner (zeitgenössischer) Kunst im Kunstunterricht mit dem Ziel geht, diese „Geistesgeschichte“ als einen Lernprozess kognitiver Systeme zu rekapitulieren<sup>30</sup>, um ästhetische Kommunikationskompetenz des Menschen so zu entwickeln, dass auf deren Basis das System der Kunst weiter operieren und Strukturen ausdifferenzieren kann. Denn die geschichtlich nachzuzeichnende Ausdifferenzierung des Systems der Kunst spiegelt den kognitiven Prozess wider, der sich als tragfähig und gangbar für das kognitive System erwiesen hat. Der Lernprozess eines sozialen Systems der Kunst spiegelt einen Lernprozess idealtypisch wider, der potentiell von kognitiven System individuell (nach-)vollzogen werden kann und auch nachvollzogen werden muss, damit diese sich mit ihren eigenen kognitiven Operationen in das soziale Kommunikationssystem der Kunst ‚einklinken‘ und mithin in den Dienst dieses Systems stellen können.

Der geschichtliche Übergang von gegenständlicher bzw. figurativer zu abstrakter bzw. „reiner“<sup>31</sup> Malerei und von tonaler bzw. funktionsharmonisch gebundener

28 Emrich und Schneider: *Musikalisierung des Lebens und Synästhesie*.

29 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 15.

30 „Die geistige Bildung des Einzelnen rekapituliert die Geistesgeschichte“ (Paul Lorenzen: *Konstruktive Wissenschaftstheorie*, S. 44).

31 Mit der qualitativen Bestimmung „rein“ hebt Hans Sedlmayr auf einen Sachverhalt ab, der alle Künste betrifft – so, wenn er ausführt: „Die abstrakte Malerei ist das letzte Ergebnis eines Vorgangs, der keineswegs nur die Malerei, sondern alle Künste erfasst und verwandelt