

Kerstin Hallmann

Synästhetische Strategien in der Kunstvermittlung



Kontext Kunstpädagogik Band 42

herausgegeben von Johannes Kirschenmann, Maria Peters und Frank Schulz

Kerstin Hallmann

Synästhetische Strategien in der Kunstvermittlung

Dimensionen eines elementaren
Wahrnehmungsphänomens

kopaed (muenchen)
www.kopaed.de

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-86736-142-2

Druck: docupoint, Barleben

© kopaed 2016

Pfälzer-Wald-Str. 64, 81539 München

Fon: 089. 688 900 98 Fax: 089. 689 19 12

e-mail: info@kopaed.de Internet: www.kopaed.de

Inhalt

Einleitung	9
Teil I: Farben hören – Töne sehen: Begriffsdimensionen zum Phänomen Synästhesie	15
1 Historie der Synästhesie-Forschung – Methoden und Forschungsphasen	16
Biografischer Forschungsansatz	21
Quantitativ-empirischer Forschungsansatz	22
Experimentelle Methodik	23
Interdisziplinärer Forschungsansatz	23
Kulturhistorischer Forschungsansatz	25
Entwicklungspsychologischer Forschungsansatz	26
Kulturanthropologischer Forschungsansatz	28
Phänomenologischer Forschungsansatz	30
2 Aktuelle Theorien in Medizin und Neuropsychologie zum Phänomen Synästhesie	33
Reaktivierung der Synästhesieforschung in den 1980er-Jahren	35
Hauptmerkmale der Synästhesie-Diagnostik	36
Synästhesieforschung und Wahrnehmung	37
Synästhesie und Sprache	39
Synästhesie als Hyper-Binding	41
Genuine Synästhesie	42
Metaphorische Synästhesie	43
Erworbene Synästhesie	44
3 Neurophilosophische Ansätze in der Synästhesieforschung	46
Synästhesieforschung und Bewusstsein	47
Synästhesieforschung und ästhetische Erfahrung	52

Teil II: Synästhesie in ästhetischen Theorien	57
1 Sinneseinheit bei Aristoteles	58
Eigentümliche und gemeinsame Wahrnehmung	58
Aristoteles Gedanke eines gemeinsamen Sinns	60
Unterscheidungsfähigkeit als Grundvoraussetzung	61
Gemeinsinn versus Sinneseinheit	62
2 Synthese der Sinne durch den Leib bei Merleau-Ponty	65
Synästhesie als alltägliches Wahrnehmungsphänomen	67
Zur phänomenologischen Konstitution des Selbst	68
Zur Einheit der Sinne durch den Leib	70
Entwicklung einer Zwischendimension	73
3 Synästhesie und Wahrnehmung von Atmosphäre bei Böhme	76
Atmosphäre als Grundbegriff einer Aisthetik	79
Synästhetische Wahrnehmung von Atmosphäre	80
Ästhetik als ästhetische Wahrnehmungslehre	82
Teil III: Synästhetische Strategien in Praktiken der Kunst	85
1 Prinzip: Analogiebildung	85
Farbklänge bei Wassily Kandinsky	86
2 Prinzip: Transformation	89
Leere in Bild und Ton bei Robert Rauschenberg und John Cage	90
Vom Klang zum Bild zur Architektur bei Iannis Xenakis	91
3 Prinzip: Performativität	94
Wahrnehmungsmodelle bei Olafur Eliasson	95
Wahrnehmungsbedingungen erkunden	100
Wahrnehmung im Modus von Aisthesis	103
Teil IV: Synästhesie in Theorie und Praxis der Kunstvermittlung	107
1 Musikalische Graphik als Konzept für den Kunstunterricht	108
Oskar Rainer als Begründer der Musikalischen Graphik	108
Einflüsse der Musikalischen Graphik	110
Methoden der Musikalischen Graphik	113
Musikalische Graphik als innovatives Kunsterziehungskonzept?	118

2 Aktuelle Tendenzen	124
Musikunterricht	124
Museumspädagogik	126
Lernbereich Ästhetik	127
Kunstunterricht und empirische Untersuchungen zu synästhetischen Erfahrungen im Kunstunterricht	128
3 Ästhetische Transformation als Konzept ästhetischer Bildung	134
Wahrnehmungstheoretische Charakteristika von bildender Kunst und Musik	135
Zeichentheoretische Charakteristika von bildender Kunst und Musik	139
Ästhetische Transformation	142
Analogie und Metapher	145
Zur Figur der metaphorischen Übertragung	148
Ästhetische Transformation als innovatives Konzept ästhetischer Bildung?	148
Teil V: Synästhetische Strategien in der Kunstvermittlung	151
1 Im Wechselspiel der Sinne: Transformationsprozesse in der Kunstvermittlung	153
Theorie der Transformation	153
Transformationsprozesse zwischen den Künsten	156
Transformation als synästhetische Strategie in der Kunstvermittlung	157
2 Zur Bedeutung synästhetischer Wahrnehmung in einer Ästhetik des Performativen	159
Theorien des Performativen	161
Ästhetik des Performativen	163
Performativität als synästhetische Strategie in der Kunstvermittlung	168
3 Ausblick: Synästhetische Vermittlungspraxis	171
Bildklänge: Musikalische Interpretation von Kunst	172
Knüllen: Synästhetische Ereignisse	178
Forschungsausblick	189
Schluss: Synästhetische Strategien als Inszenierung von Erscheinungen	193
Literaturverzeichnis	197
Zusätzliche Internetquellen	212
Abbildungsverzeichnis	213

Einleitung

»Die Wahrnehmung ist etwas, das sich selbst vervollkommnet. Sie bringt kein konkretes, nach außen projiziertes Ergebnis hervor. Und sie ist weder ein Segen noch eine Gnade. Es ist unmöglich, mit Worten zu beschreiben, was sie ist. Man kann es nur selbst erfahren.«¹

Haruki Murakami

Seit einigen Jahren wird das Phänomen Synästhesie wieder verstärkt rezipiert. Internationale Symposien, wie »Habitus in Habitat III: Synesthesia and Kinaesthetics« (Zentrum für Literatur- und Kulturforschung in Berlin 2010), »Feuerwerk der Sinne – Synästhesie bei Kindern. Kreativität und Lernen« (Musisches Zentrum der Universität Ulm 2012) oder »Synaesthesia. Discussing a Phenomenon in the Arts, Humanities and (Neuro)Science« (Art Laboratory Berlin 2013)² spiegeln die jüngsten Auseinandersetzungen, bei denen Neurologen, Geistes-, Kultur- und Erziehungswissenschaftler aus Europa und den USA gemeinsam diskutieren. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass dem Phänomen Synästhesie vor gut 100 Jahren schon einmal sowohl in den Natur- als auch in den Geisteswissenschaften ein hoher Stellenwert eingeräumt wurde. Damals wie heute interessierte Synästhesie, um mehr über die Wechselbeziehung zwischen den verschiedenen Sinnen zu erfahren. Die Erforschung des Synästhesie-Phänomens kann in diesem Sinne als Grundlagenforschung zum Verständnis von Wahrnehmungsprozessen gesehen werden. In den Kulturwissenschaften, in der phänomenologischen Philosophie oder der neueren Kognitionsforschung (Embodied Cognition) wird Synästhesie als ein grundlegendes Wahrnehmungsphänomen definiert und zunehmend als Phänomen mit kultureller Bedeutung verstanden, das sich auch in künstlerischen Praktiken zeigt.

Normalerweise unterteilen wir unsere Sinneswahrnehmung in die fünf Sinne Sehen, Hören, Riechen, Schmecken und Tasten. Das Modell der fünf Sinne gibt es seit der Antike. Es ist eng verbunden mit dem Versuch, einzelnen Körperorganen die Zulieferfunktion für kognitive Erkenntnisse zuzuschreiben. Wahrnehmungserfahrungen von ganzheitlich zur Erscheinung kommenden Situationen, wie sie uns beispielsweise im Alltag, in architektonischen Räumen oder künstlerischen Installationen begegnen, bringen dieses Modell jedoch schnell an seine Grenzen, da sie sich der Einordnung in Einzelsinne nicht fügen. Auch das

1 Murakami 2014, S. 82.

2 Vgl.: www.zfl-berlin.org/veranstaltungen-detail/items/habitus-in-habitat-iii-synesthesia-and-kinaesthetics.html (Zugriff: 10.07.2013); Vgl.: www.uni-ulm.de/einrichtungen/synaesthesia-konferenz.html (Zugriff: 10.07.2013); vgl.: www.artlaboratory-berlin.org/assets/pdf/SYNAESTHESIA_Conference_Abstracts.pdf (Zugriff: 10.07.2013).

Phänomen Synästhesie, verstanden als gleichzeitige oder gemeinsame Sinneswahrnehmung, stellt die übliche Unterteilung in einzelsinnliche Wahrnehmungsprozesse infrage. Geht man von getrennten Sinnesmodalitäten aus, die sich immer erst in einem weiteren Verlauf von Wahrnehmungsverarbeitung zu Sinn(es)einheiten verbinden, so sind Synästhesien ein seltenes Sonderphänomen. Lange wurden sie daher als eine Art Verwirrung der Sinne gedeutet und als Abweichung vom Normalfall für ein pathologisches Wahrnehmungsphänomen erklärt.

Fasst man jedoch Wahrnehmung zunächst als undifferenzierte Ganzheit auf, dann wird synästhetische Wahrnehmung als grundlegendes Phänomen von Wahrnehmung begrifflich. Eine Ausdifferenzierung in spezifische Sinnessphären erfolgt dementsprechend erst nachfolgend durch Fokussierung innerhalb des Wahrnehmungsprozesses, der seinen Anfang jedoch in der »Fülle« des Erscheinens hat. Es ist kein Zufall, dass gerade Vertreter der Phänomenologie und der Ästhetik in Synästhesien nicht den Sonderfall, sondern einen grundlegenden Aspekt allgemeiner Wahrnehmungsprozesse erkennen.³ Synästhetische Wahrnehmung weist hier den Weg in eine bestimmte Denkrichtung, die der leiblichen Dimension von Erscheinungen eine wesentliche Bedeutung beimisst und dadurch Fragen nach Wahrnehmung und Erkenntnis neu ordnet. Diese Positionen aus der Phänomenologie und der philosophischen Ästhetik eröffnen eine theoretische Perspektive, in der auch ich mein Denken verorte und die für die Bestimmung von synästhetischer Wahrnehmung und ihrer bildungstheoretischen Bedeutung für die Kunstvermittlung zentral werden.

Es geht mir in dieser Arbeit um eine theoretische Untersuchung, die den bestehenden Diskurs zum Phänomen Synästhesie aus unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen aufzeigt sowie kritisch reflektiert und die vor dem Hintergrund phänomenologischer und ästhetischer Theorien einen eigenständigen Synästhesie-Begriff entwickelt, der den Fokus vom Phänomen Synästhesie zu *synästhetischer Wahrnehmung* als einer elementaren Wahrnehmungsform verschiebt.⁴

Der eingangs zitierte Textausschnitt aus einem Roman von Haruki Murakami verweist auf Aspekte von Wahrnehmung, die ebenfalls für den bildungstheoretischen Diskurs relevant sind und durch die vorzunehmende theoretische Untersuchung synästhetischer Wahrnehmung auf besondere Weise für den kunstpädagogischen Kontext thematisierbar werden. Mit der Bemerkung, dass es die Wahrnehmung sei, die sich selbst vervollkomme, wird die klassische Vorstellung eines autonomen, selbstreferenziellen und vernunftgesteuerten Wahrnehmungssubjektes infrage gestellt. Anschlussfähig werden damit aktuelle Bildungstheorien, die durch die Rezeption phänomenologischer und poststrukturalistischer Philosophie

3 Vgl. Böhme 1995 u. 2001; vgl. Merleau-Ponty 1945; vgl. Mersch 2001 u. 2011 (Originalausgabe 2002); vgl. Seel 2000; vgl. Waldenfels 1999 u. 2010.

4 Mit dem Wechsel vom Substantiv »Synästhesie« zum Adjektiv »synästhetisch« in Bezug auf Wahrnehmung wird die Eigenschaft des Wahrnehmens betont. Statt hier eine feststehende Kategorie zu konstatieren, ermöglicht die Beschreibung »synästhetisch« zudem, Wahrnehmung als etwas zu fassen, das Veränderungen unterliegt. Synästhetische Wahrnehmung ist dementsprechend als *eine* von anderen möglichen Wahrnehmungsweisen zu verstehen. Bedeutung erhält dadurch weniger ein spezifisches Phänomen und die Frage, was für dieses kennzeichnend ist, sondern vielmehr die Frage nach der Art und Weise, *wie* in der Wahrnehmung etwas erscheint.

die Konstitution des Selbst vor dem Hintergrund der Bedeutung von Fremdbestimmung und Differenzerfahrungen neu verhandeln. Bildung wird in diesem Sinne weniger als aktive Aneignung, sondern vielmehr als ein Prozess der Transformation begriffen.⁵ Die phänomenologische Betrachtungsweise betont hierbei die leibliche Dimension von Bildungsprozessen und zeigt mit Käte Meyer-Drawe gesprochen, die Grenzen intentionaler Akte auf, die einen »Nicht-Sinn« ins Spiel bringen, der sich dem Anspruch des »universalen und radikalen Verstehens« als sperrig erweist.⁶ Synästhetische Wahrnehmung macht als eine elementare Wahrnehmungsform darauf aufmerksam, dass nicht alle Wahrnehmungserfahrungen und Eindrücke im Verlauf ihrer Verarbeitung auf einen Sinn – oder wie Murakami es beschreibt auf ein »konkretes nach außen projiziertes Ergebnis« – beschränkt werden. Wahrnehmung erweist sich daher »weder als Segen noch als Gnade«, denn sie konfrontiert uns immer auch mit der Schwierigkeit, dass uns das, was wir wahrnehmen, nie in Gänze zugänglich wird und sich nur schwer oder gar nicht begrifflich einholen lässt – auch wenn es dennoch unser Denken und Handeln beeinflusst.

Kunst nimmt hier eine besondere Rolle ein, indem wir an und mit ihr ästhetische Erfahrungen erleben, die zuweilen irritieren, verwirren und an die Grenzen des Verstehbaren führen. Nach Theodor W. Adorno konfrontiert uns die Kunst in besonderer Weise mit dem Unsagbaren und Rätselhaften:

»Kunstwerke sind nicht von der Ästhetik als hermeneutische Objekte zu begreifen; zu begreifen wäre [...] ihre Unbegreiflichkeit. [...] Alle Kunstwerke, und Kunst insgesamt, sind Rätsel [...] Dass Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen, nennt den Rätselcharakter unterm Aspekt der Sprache.«⁷

Kunst sensibilisiert für das Rätselhafte, Unverfügbare und Unsagbare. Dadurch vermag sie die Radikalität und Universalität des Verstehens in Zweifel zu ziehen sowie Wahrnehmungsweisen und Sinnzuschreibung in Bewegung zu halten. Im Kontext dieser Arbeit interessieren vor allem jene künstlerischen Positionen, die durch eine gezielte Aufhebung der Trennung von Sinneswahrnehmungen, Wahrnehmungsgewohnheiten irritieren und Situationen schaffen, in denen auch synästhetische Wahrnehmungen wahrscheinlich werden. So thematisieren die Kunstbeispiele insbesondere die Art und Weise ihrer Wahrnehmbarkeit und die daraus resultierenden Auswirkungen auf die Rezeptionsästhetik. Die Vorstellung und Analyse ausgewählter Beispiele aus den Künsten, öffnet den Diskurs in Richtung Kunst und der Frage nach deren Vermittlung.

Das Hauptanliegen der Arbeit ist es daher, vor dem Hintergrund der zunächst zu leistenden theoretischen Erörterungen *synästhetische Strategien für die Kunstvermittlung* zu entwickeln. In diesem Zusammenhang sind mit Strategien weder konkrete ästhetisch-

5 Vgl. Koller 2012; vgl. Maset 1995; vgl. Meyer-Drawe 1984 u. 2003; vgl. Sabisch 2007; vgl. Peters 1996; vgl. Pazzini 1992.

6 Meyer-Drawe 2003, S. 512.

7 Adorno 1995 (Originalausgabe 1970), S. 179ff.

künstlerische Methoden noch zuvor genau geplante Vorgehensweisen zur Erreichung eines bestimmten Ziels gemeint. Synästhetische Strategien werden hier als Ausdruck einer bestimmten Haltung definiert, die Wahrnehmung nicht als intentionale Absicht, sondern als Geschehen definiert, das sich zwischen Aneignung und Empfangen vollzieht. Dies erfordert, auch in der Konzeption von Kunstvermittlung Praktiken und Verfahren zu entwickeln, die der Präsenz im Wahrnehmungsaugenblick Aufmerksamkeit widmen. Nur so wird es möglich, die derzeitige Vorherrschaft des Bildes und des Blickes sowie die damit verbundene Konzentration auf die Ausbildung von Bildkompetenz wieder um andere Formate der Kunstvermittlung zu erweitern. Die in dieser Arbeit vorzunehmende theoretische Fundierung der Bedeutung synästhetischer Wahrnehmung zielt letztendlich darauf, an Wahrnehmung im Modus von Aisthesis zu erinnern und Konsequenzen für die Kunstvermittlung aufzuzeigen – nicht zuletzt, um kritikfähig gegenüber den Erscheinungen unserer Gesellschaft zu werden.

Die Arbeit leistet einen Beitrag zur Grundlagenforschung des Synästhesie-Phänomens und der Frage, wie dieses heute zu verstehen und im kunstpädagogischen Kontext anzuwenden ist. Die übergeordnete Fragestellung bezieht sich also auf die Grundlegung von Sinnlichkeit und untersucht im Speziellen, welche Bedeutung synästhetische Wahrnehmung für die Konzeption von Kunstvermittlung hat. Dies wird im Folgenden in fünf Abschnitten behandelt, die aufeinander aufbauen, aber je einen eigenen Aspekt untersuchen. Dabei gehe ich zunächst hermeneutisch vor, indem historische sowie aktuelle Quellen zu Rate gezogen und Texte interpretiert werden. Verschiedene historische und aktuelle Diskurse zum Synästhesie-Phänomen aus Ästhetik, Bildungswissenschaften sowie Neurowissenschaften und Psychologie werden analysiert und diskutiert. Hierbei erweist sich die historische Rekonstruktion des Synästhesie-Verständnisses als besonders ertragreich: In Vergessenheit geratene Positionen ließen sich wieder aktivieren und ihre historische sowie aktuelle kunstpädagogische Relevanz thematisieren. Zusätzlich zu diesen Vorgehensweisen konnte ich Fragestellungen aus eigenen Erfahrungen und Beobachtungen in der kunstpädagogischen Praxis herausarbeiten. Dieser Methodencluster ist dem Synästhesie-Phänomen geschuldet, dessen Verständnis sich nur durch die Vielfalt der verschiedenen Ansätze in seiner Bedeutung für grundlegende Wahrnehmungsprozesse entfalten lässt. Durch diese Vielstimmigkeit lassen sich neue Erkenntnisse für die kunstpädagogische Forschung generieren.

Der *erste Teil* widmet sich dem Phänomen Synästhesie. Nach einer ersten Begriffsbestimmung erfolgt ein Exkurs in die Historie der Synästhesie-Forschung (erstes Kapitel). Die Darstellung verschiedener Methoden und Forschungsphasen veranschaulicht trotz unterschiedlichster Ergebnisse, dass die Erforschung des Synästhesie-Phänomens von Anfang an interdisziplinär angelegt war. Immer wieder lassen sich Wechselwirkungen und Einflüsse der Auseinandersetzung mit Synästhesie auf die Künste aufzeigen. Einige Forschungsansätze aus den 1920er-Jahren weisen erstaunliche Parallelen zu aktuellen Erklärungskonzepten auf und können als Ideengeber für ästhetische Theoriebildung ausgemacht werden. Das zweite Kapitel stellt Theorien und Erklärungsansätze zur Synästhesie aus dem medizinischen Bereich seit den 1980er-Jahren vor, die nicht nur für ein tiefergehendes Synästhesie-Verständnis, sondern

vor allem wegen ihrer Bedeutung für allgemeine Wahrnehmungsprozesse relevant werden. Als die Abweichung vom Normalfall gewährt die medizinische Erforschung von Synästhesien Einblicke in grundlegende Wahrnehmungsprozesse. Neurophilosophische Ansätze aus der Synästhesieforschung (drittes Kapitel) lassen daher auch Rückschlüsse auf die Frage von Bewusstseinsbildung bzw. die Konstitution des Selbst zu, die wiederum für die Konzeption von Bildungstheorien bedeutsam werden. Der erste Teil endet mit der Diskussion darüber, ob Ergebnisse aus der medizinischen Erforschung von Synästhesien Aufschlüsse für das Verständnis ästhetischer Erfahrungen bieten.

Im *zweiten Teil* der Arbeit wird ein Richtungswechsel vorgenommen, indem Synästhesie nicht als Sonderphänomen, sondern durch die Analyse ästhetischer Theorien als ein grundlegendes Wahrnehmungsphänomen charakterisiert wird. Auch hier soll zunächst im ersten Kapitel mit Aristoteles eine historische Position präsentiert werden. Noch weit vor Einführung des Begriffs »Synästhesie« thematisiert Aristoteles in seiner Schrift »*De anima*« Fragen zur Sinneseinheit von Wahrnehmung, die wie Wolfgang Welsch dezidiert verdeutlicht hat, häufig auch fälschlich als »Gemeinsinnslehre« interpretiert wurde und das historische Verständnis zum Phänomen Synästhesie lange beeinflusste.⁸ Einen ganz anderen Weg eröffnet hingegen die phänomenologische Position von Maurice Merleau-Ponty, in der Synästhesie zu einem Schlüsselwert einer die Aisthesis betonenden Ästhetik wird (zweites Kapitel). Die leibliche Dimension wird hier hervorgehoben und damit auch die produktive Bedeutung vorsprachlicher Verwicklungen des Wahrnehmens, Denkens und Handelns.⁹ Mit dem Konzept der »Atmosphäre« von Gernot Böhme wird dann im dritten Kapitel des zweiten Teils eine zeitgenössische Ästhetik-Theorie diskutiert, die Synästhesien ebenfalls einen wichtigen Stellenwert einräumt.

Anhand ausgewählter Beispiele aus dem Bereich der Künste zeigt der *dritte Teil* verschiedene künstlerische Positionen auf, die sich entweder explizit auf das Phänomen Synästhesie beziehen oder (Raum)Situationen präsentieren, in denen synästhetische Wahrnehmungsweisen erfahrbar werden. So setzte sich Anfang des letzten Jahrhunderts Wassily Kandinsky in seiner Malerei mit Fragen zur Analogiebildung zwischen Klängen und Farben auseinander, die deutliche Parallelen zur damaligen wissenschaftlichen Synästhesie-Forschung aufweisen (Kapitel 1). Anders verhält es sich im zweiten Kapitel mit den Beispielen der Künstler Robert Rauschenberg, John Cage und Iannis Xenakis. Sie binden ihre Kunstpraxis nicht an das Synästhesie-Phänomen, sondern verdeutlichen vielmehr, wie unabhängig davon das Wechselspiel zwischen den Künsten zu ganz neuen Praktiken führen kann. Mit Olafur Eliassons bekannter Londoner Arbeit »The Weather Projekt« wird eine zeitgenössische Position exemplifiziert, die Wahrnehmungsmodelle inszeniert, bei denen auch synästhetische Dimensionen thematisierbar werden. Leitend für die Diskussion aller Kunstbeispiele ist die Frage, welche Rolle synästhetische Wahrnehmung in den Künsten spielt und welche Auswirkungen dies zum einen für Praktiken in der Kunst, vor allem aber für deren Rezeptionsästhetik hat. Relevant wird die Analyse synästhetischer Strategien aus der Kunstpraxis,

8 Vgl. Welsch 1987, S. 307ff.

9 Vgl. Meyer-Drawe 2003, S. 512.

wenn in den folgenden Teilen die bisherigen Ergebnisse im Hinblick auf die Konzeption von Kunstvermittlung ausgewertet werden.

Der *vierte Teil* nähert sich der zentralen Fragestellung nach synästhetischen Strategien in der Kunstvermittlung, indem bestehende Konzepte und methodische Ansätze vorgestellt und mit dem zuvor erarbeiteten Theorieverständnis einer kritischen Reflexion unterzogen werden. Das gesteigerte Interesse an Synästhesien zu Beginn des letzten Jahrhunderts in den Natur- und Geisteswissenschaften inspirierte auch einige Vertreterinnen und Vertreter der Kunsterziehungsbewegung zu neuen Unterrichtsmethoden. In diesem Zusammenhang steht die »Musikalische Graphik« des Wiener Kunsterziehers Oskar Rainer. Schon in den 1920er-Jahren suchte Rainer in seinem Kunstunterricht durch ein gezieltes Wechselspiel der Sinne Wahrnehmungsgewohnheiten aufzulösen (Kapitel 1). Das zweite Kapitel stellt verschiedene aktuelle Ansätze aus dem Musikunterricht, der Museumspädagogik, dem Lernbereich Ästhetik und Kunstunterricht vor und dient der kritischen Bestandsaufnahme methodischer und konzeptioneller Ansätze, die sich mit synästhetischer Wahrnehmung oder dem Wechsel zwischen unterschiedlichen Sinneswahrnehmungen beschäftigen. Bemerkenswert sind auch hier die Traditionslinien, die sich bis zurück auf Rainers Methoden verfolgen lassen, zuweilen jedoch ohne Bezug zu aktuellen Bildungstheorien bleiben. Das Konzept der »Ästhetischen Transformation« von Ursula Brandstätter zeigt hier einen zeitgemäßen Ansatz auf, der sich im Bereich der Ästhetischen Bildung verortet (Kapitel 3).

Diese Analysen führen im abschließenden *fünften Teil* zur Ausarbeitung eines eigenständigen Kunstvermittlungskonzeptes. Die Vielstimmigkeit der Arbeitsergebnisse wird zusammengebracht, perspektiviert und hinsichtlich der Konzeption synästhetischer Strategien für die Kunstvermittlung diskutiert. Zunächst werden konzeptionelle Überlegungen für eine Theorie der Transformation vorgeschlagen und auf bildungstheoretische Fragestellungen bezogen, um ihre Anschlussfähigkeit für den kunstpädagogischen Diskurs zu verdeutlichen (Kapitel 1). Das zweite Kapitel arbeitet mit Bezug auf eine Ästhetik des Performativen in Anlehnung u.a. an Dieter Mersch die Bedeutung der responsiven und performativen Dimension des Erscheinens als eine wesentliche Bedingung für synästhetische Wahrnehmungen heraus, um auch hier kunstpädagogische Konsequenzen auszuweisen. Abschließend hat die theoretische Konzeption »Synästhetische Strategien für die Kunstvermittlung« die Frage zu beantworten, auf welche Weise eine praktische Umsetzbarkeit in konkreten Kunstvermittlungssituationen möglich werden kann. In diesem Sinne versteht sich das letzte Kapitel als Ausblick und diskutiert anhand zweier Praxisbeispiele exemplarisch Wege des Transfers in die Praxis der Kunstvermittlung. Daraus lässt sich ein neues Forschungsdesiderat herausarbeiten, denn die Praxisbeispiele veranschaulichen nicht nahtlos die zuvor geleisteten theoretischen Konzeptionen, sondern werfen wiederum neue Frage für die kunstpädagogische Forschung auf.

Teil I: Farben hören – Töne sehen: Begriffsdimensionen zum Phänomen Synästhesie

Der Begriff Synästhesie hat seinen Ursprung in dem altgriechischen Wort *συν-αίσθησις*, *syn-aísthesis*, bestehend aus den beiden Worten »syn« (= zusammen) und »aísthesis« (= Wahrnehmung/Empfindung). Paetzold weist darauf hin, dass sich der Begriff während des Übergangs vom 19. zum 20. Jahrhundert allgemein etabliert hat:

»In den meisten europäischen Sprachen hat sich dabei die dem dt. Wort Synästhesie [...] jeweils entsprechende Wortform durchgesetzt und damit frühere Ausdrücke, welche die Synästhesie metonymisch bezeichneten – etwa ›Farbenhören‹, engl. ›colour hearing‹ oder frz. ›audition colorée‹ – abgelöst.«¹⁰

Synästhesie bedeutet traditionellerweise so viel wie Mitterregung eines Sinnesorgans bei Reizung eines anderen oder schlicht »Mitempfindung« und bezieht sich auf die sinnliche Wahrnehmung. In einer engen, medizinisch-neurologischen Definition wird mit Synästhesie das Resultat einer spezifischen Vernetzung im Gehirn bezeichnet, die bei einigen wenigen Menschen zu bestimmten Wahrnehmungserscheinungen führt. Bei diesen Synästhetikern wird bei Reizung eines Sinnesorgans zugleich ein weiteres aktiviert, sodass sie beispielsweise automatisch beim Hören von Tönen diese gleichzeitig schmecken (z. B. eine salzige Symphonie) oder beim Sehen von Farben diese zugleich hörend wahrnehmen (z. B. laut schreiendes Rot).¹¹ Emrich et al. bezeichnen Synästhesie als ein »Vermischen der Sinne«.¹² Bei Stimulation einer Sinnesqualität, wie beispielsweise des Hörens oder Riechens, komme es derart zusätzlich zu einer Sinneswahrnehmung in einer anderen Sinnesqualität, wie dem Sehen von Farben oder von geometrischen Figuren. Durch empirische Untersuchungen konnte festgestellt werden, dass am häufigsten »[...] das sogenannte ›farbige Hören‹ – auch als ›Farbenhören‹ [...] bezeichnet – auftritt. Dabei führen Geräusche, Musik, Stimmen, ausgesprochene Buchstaben oder Zahlen typischerweise zur Wahrnehmung bewegter Farben und Formen.«¹³

In der aktuellen Synästhesieforschung wird diesem cross-modalen Wahrnehmungsphänomen noch ein weiterer synästhetischer Zustand hinzugefügt. Synästhetische Wahrnehmungserfahrungen können demnach auch intrasensorisch, also innerhalb nur einer Sinnesmodalität erfolgen. So nehmen einige Synästhetiker neben dem eigentlichen stimulierenden Sinnesreiz (z.B. der visuellen Wahrnehmung eines Buchstaben) eine weitere hierbei unübliche, nicht stimulierte Sinneserfahrung im selben Sinnesmodus wahr (z.B. farbige und/oder räumliche

¹⁰ Paetzold 2003, S. 840.

¹¹ Vgl. Cytowic 1996.

¹² Emrich/Schneider/Zedler 2004, S. 11.

¹³ Emrich/Schneider/Zedler 2004, S. 11.

Wahrnehmung des Buchstaben).¹⁴ Farbige Musik, farbige Formen, stachelige Geschmacksempfindungen, geometrische Gerüche, blauer Wein, dreidimensionale farbige Wochentage, bunte Zahlen – Synästhesien können in Form und Eigenschaft sehr verschieden ausfallen.

Im Folgenden werden einige wesentliche historische und zeitgenössische Ansätze zur Synästhesieforschung und Theorien zur Synästhesie erläutert, um den dieser Arbeit zugrunde liegenden Synästhesie-Begriff zu präzisieren und in diesem Kontext zu verorten.

1 Historie der Synästhesie-Forschung – Methoden und Forschungsphasen

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde der Begriff »Synästhesie« von dem französischen Physiologen und Neurologen Alfred Vulpian in die medizinisch-psychologische Terminologie eingeführt. Vulpian erläuterte in seiner *Vorlesung zur allgemeinen und vergleichenden Physiologie des Nervensystems* (1866 veröffentlicht) den Begriff »synesthésie« (auch »sensations associées«). Wenn bei Reizung eines Sinnes ein Transfer auf Nerven stattfindet, die nicht für den aufnehmenden Sinn zuständig seien, und dadurch eine weitere Sinnesempfindung hervorgerufen werde, müsse man von einem synästhetischen Wahrnehmungsphänomen sprechen. Als Beispiel nannte er das »Kitzeln(s) in der Nase, wenn man in grelles Licht sieht«¹⁵, sprich: wie »durch Lichteinwirkung eine Stimulation des Trigeminus bewirkt wird, was dann schließlich zum Niesen führt«.¹⁶ Die physiologische Annahme, dass jeder Sinn, ganz gleich, welche Eindrücke auf ihn wirken, nur in der ihm spezifischen Weise reagiere, wird von Vulpian um die Idee eines Transfers auf andere Sinnesnerven erweitert. Noch vor Vulpian berichtete der englische Philosoph John Locke in seinem Essay *Versuch über den menschlichen Verstand* (1690) von einem »[...] wißbegierigen Blinden, der [...] eines Tages frohlockte: nun habe er begriffen, was Scharlach (im Sinne der Farbe Scharlachrot; d. Verf.) bedeute. Worauf, als ihn sein Freund befragte, was also Scharlach sei, der Blinde zur Antwort gab, es sei gleich dem Klang einer Trompete.«¹⁷ Die frühesten medizinischen Berichte über Synästhesien scheinen aus der Zeit um 1710 auf den englischen Augenarzt John Thomas Woolhouse zurückzugehen, der von einem Patienten berichtete, der Farben hören konnte.¹⁸

Angeregt durch die Beschreibungen seines Freundes Woolhouse und die Auseinandersetzung mit Isaac Newtons *Opticks* (1704) begann sich der französische Mathematiker und Jesuit Louis-Bertrand Castel ab 1723 mit Farbe-Ton-Analogien zu beschäftigen und das erste »Farbenklavier« (Clavierin oculaire) zu konstruieren.¹⁹ Newton hatte in seiner Theorie über Licht und Farbe auch die Beziehung zwischen Farbenspektrum und Tonskala untersucht und

14 Vgl. Johnson/Allison/Baron-Cohen 2013, S. 3; vgl. Simner/Hubbard 2013, S. xxi.

15 Paetzold 2003, S. 842.

16 Adler 2002, S. 206

17 Locke 1690, zitiert nach Werner 1966, S. 279.

18 Vgl. Werner 1966, S. 279.

19 Vgl. Werner 1966; ausführlich vgl. Jewanski 2006; Düchting/Jewanski 2009; vgl. László 1939.

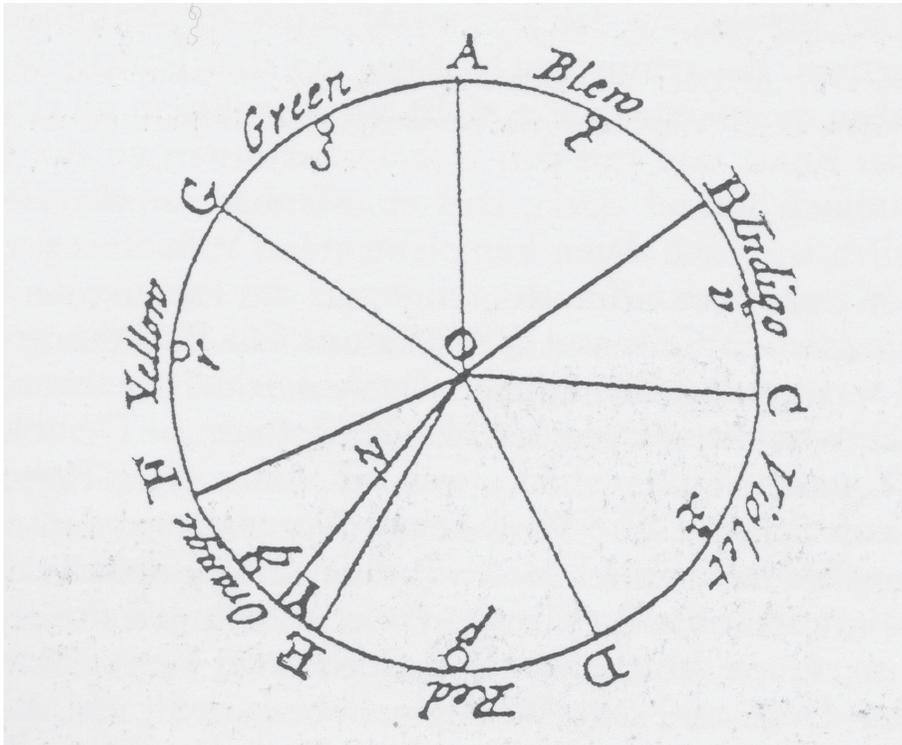


Abbildung 1: Farbenrad von Isaac Newton, 1704

damit erstmals Farbe-Ton-Analogien physikalisch begründet. Ausgehend von Versuchen mit Prismen arrangierte er das Farbspektrum des Sonnenlichts in einem Farbkreis zunächst mit fünf, später dann mit sieben Farben. Die Darstellung der Farbrelationen in einer kreisförmigen Anordnung ermöglichte die Idee der Komplementarität, die bis heute in Farbtheorien der Malerei grundlegend ist, wie z. B. im Farbkreis nach Johannes Itten (1961) oder der Farblehre nach Harald Küppers (1987).²⁰ Analog zu den Farben Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau, Indigo und Violett ordnete Newton die sieben Töne D, E, F, G, A, B, C der dorischen Tonleiter an. Zudem wurde der Kreis im Sinne des griechischen Ideals einer kosmischen Harmonie um die sieben Planeten ergänzt.

Die gemeinsame Anordnung im Farbkreis stellte Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen Farben und Tönen her, und Newton postulierte die Möglichkeit, dass es analog zur Harmonie der Farbe eine Harmonie der Töne gebe, die zu jener in Beziehung stehe.²¹

²⁰ Vgl. Gage 1993, S. 171f.

²¹ Vgl. Jewanski, in: www.see-this-sound.at/kompendium/text/43/3#textbegin (Zugriff: 14.01.2014); vgl. <http://collection.waddesdon.org.uk/search.do?id=41808&db=object&page=1&view=detail> (Zugriff: 16.10.2014).



Abbildung 2: Karikatur über Louis-Bertrand Castels Farbenklavier von Charles Germain de Saint Aubin aus dem »Livre de caricatures tant bonnes mauvaises«, 1740-1757

Castel griff das Farbe-Ton-Analogiemodell von Newton auf und entwickelte es mit dem Ziel weiter, ein »Farbenklavier« zu konstruieren, welches Musik durch Farben visualisieren könne. Zu jeder angeschlagenen Taste sollte eine bestimmte Farbe erscheinen. Auf ein Cembalo ließ Castel eine Art »Farblichtkiste« bauen. Schlug man eine Taste darauf an, so sollte sich ein diesem Ton zugeordnetes, farbiges Fenster im Kasten öffnen und mittels Kerzenlicht die Farbe auf eine Leinwand projizieren. Farbe sollte so analog zum jeweiligen Ton wahrnehmbar, Musik visuell erlebbar werden. Die Umsetzung erwies sich jedoch als äußerst schwierig, und fast 30 Jahre kämpfte Castel mit technischen Problemen, seine Baupläne oder Abbildung wurden nicht überliefert. Castels Schriften über Farbe-Ton-Analogien und seine Versuche zum »Farbenklavier« lösten jedoch »[...] kontroverse Diskussionen über die Beziehung von Farben und Tönen aus, an denen sich auch Geistesgrößen jener Zeit wie Denis Diderot, Jean-Jaques d’Otours des Mairan, Jean-Jacques Rousseau und Voltaire beteiligten«. ²² Die Debatte über das Farbenklavier veranlasste den Künstler Charles Germain de Saint Aubin zu einer Karikatur, in der Castel mit ernster Miene an seinem Farbklavier sitzend dem vermeintlichen Publikum auf vielfältige Weise synästhetische Wahrnehmungen beschert. Das Handwerkszeug liegt noch zu seinen Füßen und zeugt von den wiederholten Versuchen, sein bizarres Instrument zu vollenden. Mit dem linken Fuß betätigt der abgebildete Castel ein Pedal, das zusätzlich zum synästhetischen Farb-Ton-Erlebnis auch noch einen Wasserstrahl verspritzt – mit dem er allerdings nur sich selbst bespritzt. Die satirische Unterschrift zu der Darstellung lautet: »Que n’ont ils tous Employés leurs tem à la même Maschine«: ²³

Durch technische Entwicklungen wie Elektrizität gelang es in den folgenden Jahrhunderten, das Farbenklavier bzw. die Lichtorgel kontinuierlich weiterzuentwickeln. Kennzeichnend für die Geschichte der Farbenmusik ist die Suche nach objektiven Kriterien für die Zuordnung von Tönen oder Klängen zu bestimmten Farben, die schon allein wegen der stark differierenden Modelle der Farbe-Ton-Zuordnung als uneinlösbar bewertet werden muss. Anfang des 20. Jahrhunderts erfährt das Farbenklavier u. a. aufgrund des vermehrten Interesses am Phänomen Synästhesie und der damit verbundenen Farbe-Ton-Forschung breite Aufmerksamkeit. Die Suche von konkreten Farbe-Ton-Zuordnungen erweiterte sich hin zu Apparaturen, die eine Verknüpfung von Musik, Farbe und abstrakten Lichtformen ermöglichten. So entwickelte der Komponist Alexander Skrjabin die Symphonie »Prometheus«, die 1915 in New York mit Chor, Orchester und Farbklavier uraufgeführt wurde. Während des Konzertes wurden Saal und Publikum nach einer von Skrjabin festgelegten Systematik analog zur Musik in verschiedenfarbiges Licht getaucht. Ein weiterer Protagonist der Bemühungen, die Farbe-Tonbeziehungen in einer gleichzeitigen Darbietung von Musik und farbigem Licht künstlerisch weiter zu entwickeln, war Alexander László. In den 1920er- und 30er-Jahren realisierte er Konzerte, bei denen er eigene Klavierkompositionen, Licht und abstrakte Farbformen, wie z.B. Wellenlinien oder Keilformen zu einer neuen künstlerischen Synthese verbinden wollte. Die gleichzeitige Darbietung von Klängen, Licht und Farben sollte dem Publikum ein

²² Jewanski, in: www.see-this-sound.at/werke/194 (Zugriff: 14.01.2014).

²³ Vgl. <http://collection.waddesdon.org.uk/search.do?id=41808&db=object&page=1&view=detail> (Zugriff: 4.09.2015)

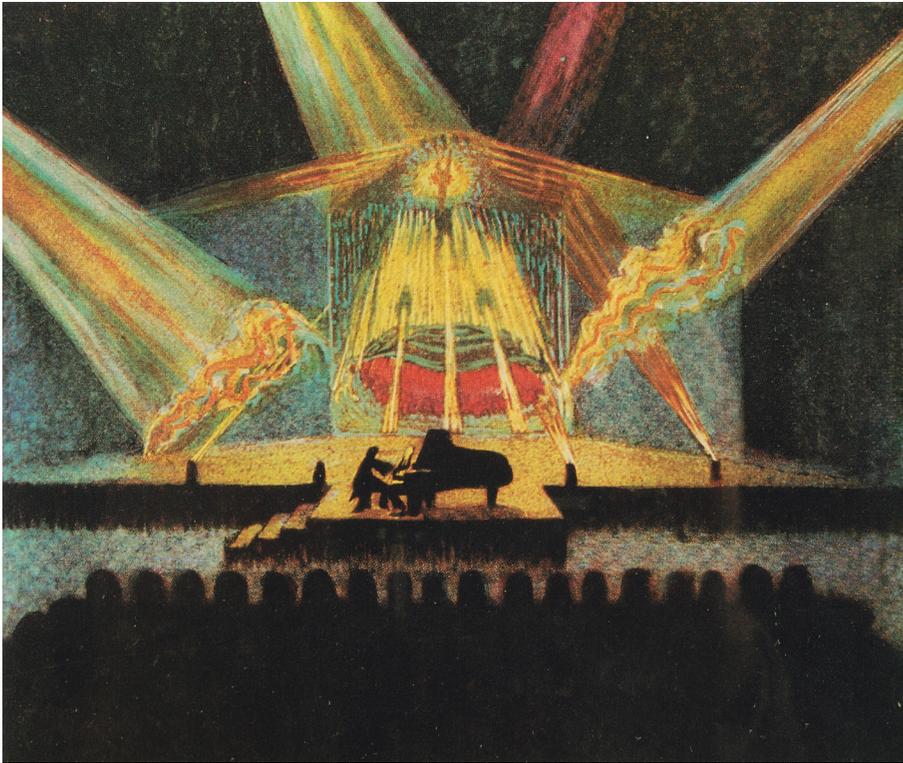


Abbildung 3: Farblichtmusikalische Aufführung von Alexander László
(nach einem Aquarell von Matthias Holl), 1925

Gesamterlebnis der idealen Einheit aller Künste und Sinne ermöglichen.²⁴ In seiner Schrift *Einführung in die Farblichtmusik (1926)* verdeutlicht László worum es ihm hierbei ging:

»Die Farblichtmusik sucht zwei bisher getrennte Kunstgattungen, nämlich Kunst in Töne – also die Musik – mit der Kunst in Farben – also der Malerei – zu einer höheren Einheit, zu einer neuen Kunst zu verschmelzen. [...] Es muss besonders betont werden, dass dieses neue >Gesamtkunstwerk< weder von dem musikalischen noch vom malerischen Gesichtspunkt aus alleine beurteilt werden darf.«²⁵

Damit verbunden war die romantische Idee des Gesamtkunstwerkes, welche die getrennten Kunstgattungen wieder zusammenführen wollte und Synästhesie zum künstlerischen Programm erhob.²⁶ Aus heutiger Sicht wirken die damaligen Vorstellungen zum Teil wie frühe Multimediakonzerte und hatten Einfluss auf den abstrakten Film und audiovisuelle Lightshows.

²⁴ Vgl. Jewanski 2006; vgl. Düchting/Jewanski 2009; vgl. László 1939.

²⁵ László 1926, in: Maur 1985, S. 211.

²⁶ Parallele Entwicklungen lassen sich in Literatur, Kunst und Theater/Oper beobachten (z. B. bei E.T.A. Hoffmann, Richard Wagner).

Angemerkt sei in diesem Zusammenhang, dass in der Geschichte der Synästhesieforschung immer wieder Parallelen zwischen medizinischer Forschung, der Suche nach naturwissenschaftlichen Gesetzmäßigkeiten und künstlerischen Ausdrucksformen zu beobachten sind. So seien der Medizin laut Emrich et al. zwar Synästhesie-Fälle seit mehr als 300 Jahren bekannt. Intensiv medizinisch erforscht wurde das Phänomen der Synästhesie jedoch vor allem in den Jahren zwischen 1860 und 1930, einer Zeit, in der viele subjektive Erlebnis-modalitäten des Menschen nicht nur im medizinischen Bereich lebhaft diskutiert wurden.²⁷ Es war zudem eine Zeit der intensiven Suche nach neuen künstlerischen und musikalischen Ausdrucksformen. Bestehende Regeln wurden infrage gestellt und Neues gewagt. Musiker wie Arnold Schönberg überwandern die tradierten Schranken der Tonalität, Künstler wie Wassily Kandinsky lösten sich von der Gegenständlichkeit und entwickelten ihre Malerei hin zur Abstraktion. Das Phänomen der Synästhesie fand hierbei eine breite Beachtung, da man durch die Verschmelzung der Sinne und die Wechselbeziehungen zwischen Musik und Malerei hoffte, neue Freiräume für die eigene künstlerische Arbeit zu schaffen.²⁸

Biografischer Forschungsansatz

In der Geschichte der Synästhesieforschung lassen sich verschiedene Phasen der empirischen Erforschung unterscheiden. Erste Untersuchungen zur Synästhesie kennzeichnen sich durch biographische Methodik, d. h. durch die Schilderung von Einzelfällen, wie bei Locke (1690) und Woolhouse (1710) (vgl. oben) oder durch biografische Selbstdarstellungen. In seinem Artikel *Über subjektive Farbempfindungen, die durch objektive Gehörsempfindungen erzeugt werden*, erschienen 1873 in der Wiener medizinischen Wochenschau, bekannte sich F.A. Nussbauer dazu, Farbe-Ton-Synästhetiker zu sein. Er berichtete davon, dass bei ihm »[...] jede Gehörsempfindung von einer Lichtempfindung begleitet sei und daß diese Farbenempfindungen auch bei der bloßen Vorstellung von Tönen aufträte«.²⁹ Seine Selbstbeschreibung widersprach der gängigen Lehrmeinung der »spezifischen Energie der Sinnesnerven«, und er hoffte auf diesem Wege Menschen mit ähnlichen Wahrnehmungen zu finden.³⁰

Grundlage des biografischen Forschungsansatzes bilden die subjektiven Schilderungen von Synästhetikern, also das, was diese selbst über ihre synästhetischen Wahrnehmungen verbal kommunizieren können. Dabei erwies sich, dass Sprache hierbei an ihre Grenzen stößt, da sie nur metaphorisch synästhetisch Wahrgenommenes auszudrücken vermag. Zum anderen zeigte sich aufgrund der wenigen Einzelfälle, dass trotz paralleler Empfindungen, keinerlei eindeutige Übereinstimmungen oder Ähnlichkeiten in den geschilderten Synästhesien bestanden. So konnten zwei Personen mit einer Farbe-Ton-Synästhesie zu völlig unterschiedlichen Farbe-Ton-Analogien gelangen.³¹

27 Vgl. Emrich/Schneider/Zedler 2004, S. 14-15.

28 Vgl. in dieser Arbeit Teil III, Kapitel 1 (Farbklänge bei Wassily Kandinsky).

29 Werner 1966, S. 280.

30 Vgl. Emrich/Schneider/Zedler 2009.

31 Vgl. Cytowic 1996, S. 75f.

Quantitativ-empirischer Forschungsansatz

In der weiteren Forschungsentwicklung wurden Methoden wie Umfrage und Enquete angewandt. So führte der Physiker, Psychologe und Philosoph Gustav Theodor Fechner breite Umfragen durch und veröffentlichte seine Ergebnisse in der Schrift *Vorschule der Ästhetik* (1886). Erforscht wurde vor allem das sogenannte »Farbenhören«, auch als »Photismus« bezeichnet, bei dem durch Schallempfindungen Farbvorstellungen hervorgerufen werden. Das Interesse galt der Fragestellung, welche Farben welchen Klängen zugeordnet werden bzw. welche Vokale, Buchstaben, Wörter u. ä. welche Farbwahrnehmungen auslösen. In diesem Zusammenhang sind auch die Untersuchungen der Psychiater Eugen Bleuler und Karl Lehmann an Synästhetikern interessant. Angeregt durch die Selbstbeschreibungen Nussbauers begannen Bleuler, der selbst Synästhetiker war, und Lehmann die erste quantitative Untersuchung zur Synästhesie, bei der von 600 Teilnehmern 77 Personen, also zwölf Prozent als Synästhetiker eingestuft und ausführlich beschrieben wurden. Mithilfe der Ergebnisse konnten erstmals synästhetische Wahrnehmungen miteinander verglichen werden, und es zeigte sich, dass die Photismen einerseits inter-individuell sehr verschieden ausfielen, jedoch andererseits intra-individuelle Regelmäßigkeiten aufwiesen. So stellte sich beispielsweise heraus, dass hohe Töne tendenziell helle Farben auslösen. Außerdem wurde ausgeschlossen, dass synästhetische Wahrnehmungen erlernt sein können, und das Gehirn wurde als Entstehungsort von Synästhesien identifiziert.³² Die Ergebnisse der Untersuchung wurden 1881 unter dem Titel *Zwangsmäßige Lichtempfindungen durch Schall und verwandte Erscheinungen auf dem Gebiet der anderen Sinnesempfindungen* veröffentlicht.³³

Der Genfer Psychologe Théodor Flournoy veröffentlichte 1893 seine Schrift *Über Phänomene der Synopsie (Audition Colorée)*, das erste Standardwerk der neuen Wissenschaft seiner Zeit. In vielfältigen Fallbeispielen fügte er den schon bei Bleuler und Lehmann beschriebenen synästhetischen Wahrnehmungsformen weitere Photismen hinzu, dokumentierte visuelle Schemata synästhetischer Wahrnehmungsformen, die von Synästhetikern offenbar als interne Anschauungshilfen genutzt wurden und die er in Symbole und Diagramme kategorisierte. Auch wurden Flournoy synästhetische Wahrnehmungen geschildert, wie beispielsweise Wochenprofile, Jahreskreise oder Zahlenreihen, die mit starken Farbmerkmalen unterlegt waren und die er als »Personifikationen« bezeichnete. Flournoy untersuchte zudem die Intensität synästhetischer Wahrnehmungserscheinungen und klassifizierte davon ausgehend Synästhesien nach Intensitätsgraden.³⁴ Ende des 19. Jahrhunderts existierten unterschiedliche Erklärungsansätze, die Emrich et al. folgendermaßen zusammenfassen:

»Einerseits wurde von bestimmten Wissenschaftlern die Meinung vertreten, dass die Synästhesie einen pathologischen Ursprung habe (Claviere 1889), wobei entweder eine falsche Verschaltung zwischen den entsprechenden sensorischen

³² Vgl. Emrich/Schneider/Zedler 2009.

³³ Vgl. Werner 1966, S. 281.

³⁴ Vgl. Clausberg 2007, S. 46-47.