

Sarah Konjić

Matr. Nr.: 1475053

Synästhetische Wahrnehmung

Zehn Fallstudien zur Malerei

Diplom- Arbeit

zur Erlangung des akademischen Grades

Mag. art.

des Studiums Kulturwissenschaften

an der

Kunstuniversität für industrielle und künstlerische Gestaltung

Betreut durch: Univ.- Prof. Dr. phil. Helmut Lethen

Datum der Approbation:

Inhalt

ABSTRACT	3
EINLEITUNG.....	4
WAS IST SYNÄSTHESIE?	6
ALLGEMEINES	6
NEUROPSYCHOLOGISCHER HINTERGRUND.....	7
SCHWACHE UND STARKE SYNÄSTHESIE	10
SINNE UND ERINNERUNG.....	12
SINNE UND SINNESORGANE	12
SINNESWAHRNEHMUNGEN	13
KOOPERATION DER SINNE	17
ERINNERUNG ALS ERMÖGLICHUNG VON SYNÄSTHESIE.....	18
SYNÄSTHESIE ALS ASSOZIATION	20
SYNÄSTHESIE DER MALEREI	22
„CHARAKTERE DER SYNÄSTHESIE“	22
FALLSTUDIEN.....	25
FORT VIMIEUX - WILLIAM TURNER.....	25
NO.7 (DARK BROWN, GREY, ORANGE)- MARK ROTHKO	27
RIDING DOWN RIVER ON THE USS J-BONE OF AN ASS- NICOLE EISENMAN.....	29
URRAS- DONNA HUANCA.....	32
JUDITH UND HOLOFERNES- ARTEMISIA GENTILESCHI	34
ABTEI IM EICHENWALD- CASPAR DAVID FRIEDRICH	37
BREITL VORM KOPF- MARIA LASSNIG.....	40
MALER UND MODELL- ERNST LUDWIG KIRCHNER	43
BERGLANDSCHAFT- HANNAH HÖCH	45
BROADWAY BOOGIE-WOOGIE - PIET MONDRIAN.....	48
FAZIT	50
LITERATURVERZEICHNIS.....	51
INTERNETQUELLEN	52
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	54

Abstract

Anhand von zehn Fallstudien zur Malerei wird unter Einbeziehung des von Herman Schmitz entworfenen Konzepts der „synästhetischen Charaktere“ das Experiment durchgeführt, verschiedene Gemälde unter dem Blickpunkt der Synästhesie zu betrachten. Jeder Kommentar zu Gemälden basiert auf dem Vorgang der Übersetzung. Wahrnehmbare Farbflächen und grafische Zeichen werden auf die lineare Zeitachse der Schrift übertragen. Die synästhetischen Beschreibungen sind keine reine Projektion. Die Gemälde selbst bieten synästhetische Charaktere an und sind keine reinen Projektionsflächen subjektiver Empfindung, sondern werden mit objektiven Strukturen des Gegenstandes selbst begründet.

Einleitung

Diese Arbeit befasst sich mit synästhetischer Wahrnehmung von Malerei, welche in zehn Fallstudien dargelegt wird. In Wölfflin, Kunstgeschichtliche “Grundbegriffe“ (1915) heißt es gleich zu Beginn:

Die redlichste Absicht, genau zu beobachten, kann nicht verhindern, dass eine Farbe das eine Mal mehr nach der warmen Seite hin, das andere Mal mehr nach der kalten aufgefasst wird, dass ein Schatten bald weicher, bald härter, ein Lichtgang bald schleichend, bald mehr lebhaft und springend erscheint.¹

Für den Kunsthistoriker ist die synästhetische Qualität der Farbe vollkommen selbstverständlich. Er kommentiert sie nicht. Sie ist kein Problem. Das Licht „glüht“, es ist „kalt“ oder „warm“.

In meinen Recherchen ist mir aufgefallen, dass die Forschung zur Synästhesie sich kaum mit synästhetischer Wahrnehmung der Malerei auseinandergesetzt hat. Wenn Malerei in Bezug auf Synästhesie Erwähnung findet, dann in Verbindung mit synästhetischer Malerei. Darunter versteht man die Verbildlichung von synästhetischen Wahrnehmungen, wie beispielweise die synästhetischen Erscheinungen des Farbenhörens. In diesem Fall dient Malerei als Medium, das geeignet ist, solche Phänomene wiederzugeben. Diese Arbeit beschäftigt sich nicht mit der Auseinandersetzung der malerischen Wiedergabe von Synästhesie, sondern mit synästhetischer Wahrnehmung von Malerei. Aufgrund meines eigenen Kunstschaffens und der intensiven Auseinandersetzung mit Malereien, ist mir aufgefallen, dass viele künstlerische Werke synästhetische Qualitäten aufweisen. Das inspirierte mich, weitere Nachforschungen in diesem Bereich durchzuführen. Dabei ist wichtig zu erwähnen, dass ich selber keine Synästhetikerin im engeren Sinne bin.

Während meiner Recherchen bin ich zur Überzeugung gekommen, dass man selber keine starke synästhetische Wahrnehmung haben muss, um Malerei synästhetisch wahrnehmen zu können. Das wird im Kapitel „Starke und Schwache Synästhesie“ näher erläutert. Auch Personen ohne angeborene Synästhesie können synästhetische Qualitäten in Malereien wahrnehmen.

Verschiedene Forschungsbereiche darunter Psychologie, Neurologie, Musikwissenschaften, Philosophie, Literaturwissenschaften und die Kulturwissenschaften setzen sich unterschiedlich mit der Synästhesie auseinander. In der Psychologie und Neurologie wird Synästhesie als

¹ Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Hugo Buckmann Verlag. München. 1917. S. 2.

angeborene Fähigkeit behandelt, während andere Formen als „cross-modale Wahrnehmung“ verstanden werden. Im Gegensatz dazu setzt sich die Literaturwissenschaft mit verschiedensten Arten von synästhetischen Formen, beispielweise der synästhetischen Metapher auseinander. Die Ergebnisse, die sich mit den psychologischen und neurowissenschaftlichen Erkenntnissen über Synästhesie auseinandersetzen, kann ich nur referieren ohne ihre Relevanz überprüfen zu können; halte es aber für notwendig sie zu kennen.

Jeder Kommentar zu Gemälden beruht auf einem Vorgang der Übersetzung. Simultan wahrnehmbare Farbflächen und grafische Zeichen werden im Kommentar auf eine lineare Zeitachse der Schrift übertragen. Jeder Text enthält ein Zeitelement, das die sichtbare Gestalt, sofern sie nicht als in Bewegung dargestellt ist, nicht enthalten hat. Man kann davon ausgehen, dass mit der Einbeziehung des Zeitsinns ein erster Akt der Kombinatorik zweier Sinne stattgefunden hat. Der Akt der Wahrnehmung bezieht aber noch andere Sinne ein, die von Farbe und Linie evoziert werden. Das ist in Fällen unproblematisch, in denen das Gemälde eine Geschichte erzählt, beispielsweise, in dem der Lärm der Schlacht, die Geschwindigkeit eines Pferdes, der Schrei eines Verwundeten, das Gebet eines Klagenden oder das Rascheln einer Maus, das Summen einer Biene, oder die Süße des Honigs dargestellt wird.

Mit diesen Fällen werde ich mich auch befassen; mein Schwerpunkt liegt aber auf den Effekten der Synästhesie, die nicht durch narrative Darstellung Geschichten erzeugen. Dabei beziehe ich das ganze Spektrum der Wahrnehmungstätigkeit ein, das von Linien und Farbflächen ausgelöst wird. Das wird im Kapitel „Sinne und Erinnerung“ genauer erläutert.

Was ist Synästhesie?

„Für die meisten von uns trennt sich die Wahrnehmung säuberlich in fünf Sinne: Tasten, Sehen, Hören, Schmecken und Riechen.“²

Allgemeines

Unter Synästhesie versteht man ein „Mitempfinden“ oder „Zugleich wahrnehmen“, was man bereits aus dem griechischen Etymon des Wortes *syn*, „mit, zusammen“ und *aisthesis*, „Wahrnehmung“ schließen kann. Der Begriff beschreibt die Verknüpfung von zwei oder mehreren Sinnesmodalitäten, wobei diese Verbindung nicht bewusst geschieht.

Der Terminus „Synästhesie“ wird erst seit der Wende vom 19. zum 20. Jh. umgangssprachlich in Gebrauch genommen.³ Bis zu diesem Zeitpunkt versuchten verschiedene Ausdrücke das Phänomen der Synästhesie zu beschreiben, wie etwa „Farbenhören“ (engl. „colour hearing“). Man unterscheidet zwischen zwei Formen der Synästhesie zwischen „strong synesthesia“ und „weak synesthesia“⁴. Der Großteil der bekannten Definitionen nehmen Bezug auf die erste Form „strong synesthesia“, zu deutsch „starke Synästhesie“, dazu gehört unter anderem das bekannte Phänomen des „Farbenhörens“. In dieser Arbeit beziehe ich mich auf die zweite Form „weak synesthesia“ - „schwache Synästhesie“. Wo die Unterschiede dieser zwei Arten liegen, werde ich im Laufe der Arbeit noch näher erläutern. Wie man auf Grund der Wortherkunft vermuten könnte existierte der Begriff Synästhesie bereits in der Antike, wird in dieser Zeit jedoch selten verwendet und wenn, dann nur im „Sinne der Sympathie, unangenehmen Begleiterscheinungen oder auch Selbstwahrnehmung“⁵. Die geringe Verwendung des Terms Synästhesie in dieser Zeit beruht darauf, dass das Vorkommen solcher Erfahrungen von der aristotelischen Psychologie ausgeschlossen wurde. Selbst im Empirismus und Sensualismus, in dem der Synästhesie mehr Beachtung widerfährt, wird weiterhin die Trennung der Einzelnen Sinne betont. Der Medizin ist dieses Phänomen mittlerweile schon mehr als dreihundert Jahre

² Harrison, John: Bekenntnisse eines Physikalisten oder Was ist Synästhesie?. In: Schaltstelle Gehirn: Denken, Erkennen, Handeln. Spektrum Akademischer Verlag Heidelberg und Zeitverlag Bucerius GmbH & Co. KG. 2009. S.29- 46.

³ Paetzold, Heinz: Synästhesie. In: J.B. Metzler. Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. 2010. Bd. 5. S.841.

⁴ Martino, Gail; Marks, Lawrence E.: Synesthesia: Strong and Weak, In: Current Directions in Psychological Science, Volume 10, Number 2 (April 2001), S. 61-65.

⁵ Trebeß, Achim: Metzler Lexikon Ästhetik Kunst, Medien, Design und Alltag. J.B. Metzler. 2006.

bekannt, geriet aber immer wieder in Vergessenheit. Den Höhepunkt des Interesses erreichte es laut Richard E. Cytowic zwischen 1860 und 1930⁶, sowohl in der wissenschaftlichen Forschung als auch im synästhetischen Kunstschaffen.

Neuropsychologischer Hintergrund

Um das Phänomen Synästhesie besser zu verstehen, empfinde ich es als wichtig, auch naturwissenschaftliche Aspekte in diese Arbeit miteinzubeziehen. Einer der wichtigsten Vertreter ist der amerikanische Neurologe Richard E. Cytowic.

Synästhesie kann grundsätzlich zwischen allen Sinneswahrnehmungen auftreten; „sie ist bereits in früher Kindheit, möglicherweise von Geburt an, vorhanden, ist stabil über die Lebensspanne und wird von den Betroffenen als normale Form der Wahrnehmung erlebt.“⁷

Das macht es besonders schwer, Synästhesie als solche zu identifizieren, da sie nicht im Sinne eines Störungsbildes aufgefasst werden kann. In Untersuchungen zu den unterschiedlichsten Synästhesie-Formen ist aufgefallen, dass es „eine familiäre Häufung des Phänomens“⁸ gibt. Auch wenn Synästhesie nicht einfach zu erkennen ist, fasst Cytowic die Kriterien für eine „echte Synästhesie“, welche seit „dem Beginn der systematischen Erforschung synästhetischer Phänomene immer wieder genannt werden“ wie folgt zusammen:

Sie ist unwillkürlich, hat aber einen Auslöser; sie wird projiziert (entweder auf einen inneren ‚Bildschirm‘ oder in die Außenwelt); die ausgelöste Wahrnehmung kann ‚nah‘ (Propriozeption, Berührung, Geruch) oder ‚fern‘ (Sehen, Hören) sein und hat eine damit konkordante neurologische Entsprechung; synästhetische Wahrnehmungen sind über die Zeit stabil und generisch, [...], beinhalten aber dennoch oft detailgenaue Wahrnehmung, [...].⁹

Nicht außer acht zu lassen ist, dass es sich bei Synästhetikern um gesunde Personen handelt. Synästhesien, die durch Drogenkonsum, schizophreniebedingte Halluzinationen und andere

⁶ Cytowic, Richard E.: Synesthesia: Phenomenology and Neuropsychology, A Review of Current Knowledge. PSYCHE. Juli 1995. S.4.

⁷ Baudson, Tanja Gabriele: Synästhesie, Metapher und Kreativität. In: Martin Dresler. Kognitive Leistung, Intelligenz und mentale Fähigkeiten im Spiegel der Neurowissenschaft. Spektrum Akademischer Verlag. Heidelberg. 2011. S. 126.

⁸ Ebd., S. 127.

⁹ Cytowic (1996). zit. n. Tanja Gabriele Baudson. S.128.

Anfallsleiden wie zum Beispiel Epilepsie ausgelöst werden, werden nicht als Synästhesie verstanden.

Zur Entstehung der Synästhesie gibt es verschiedene Theorien. So wird Synästhesie als eine vorübergehende Entwicklungsphase beschrieben:

Im pränatalen [der Geburt vorausgehend] Gehirn existieren weitaus mehr neuronale Verbindungen zwischen den verschiedenen Hirnarealen (und auch innerhalb dieser) als im erwachsenen Gehirn (Ramachandran & Hubbard, 2001). Diese werden dann im Verlauf der Entwicklung größtenteils ‚gekappt‘, ein Prozess, den man als *pruning* bezeichnet. Somit wäre die synästhetische Wahrnehmung die ursprüngliche, die dann bei Synästhetikern erhalten bleibt, anstatt sich ‚auszuwachsen‘ (Baron- Cohen, 1996). Bis zum Alter von vier Monaten nehmen Säuglinge weitgehend amodal wahr, also ohne zwischen den verschiedenen Sinnesmodalitäten zu differenzieren, [...]. (Mulvenna, 2007) ¹⁰

Eine andere Theorie versucht, Synästhesie auf neurologischen und genetischen Grundlagen zu erfassen:

Bereits Galton (1880) erwähnte die familiäre Häufung von Synästhesie, was für eine genetische Basis spricht. [...] Bailey und Johnson (1997), die die genetische Grundlage von Synästhesie anhand von Familienstudien untersuchten, vermuten, dass es (möglicherweise dominant) über das X- Chromosom vererbt wird; es ist jedoch wahrscheinlich, dass mehr als nur ein Gen beteiligt ist und dass die exakte genetische Grundlage möglicherweise auch vom Phänotyp abhängt (Ramachandran & Hubbard, 2001). ¹¹

Neurologisch gehen Ramachandran und Hubbard unter anderem von einer „wechselseitigen Aktivierung (cross- activation) und Hyperkonnektivität“¹² aus. Beide bemängeln die Auffassung, dass eine direkte Verbindung zwischen „verschiedenen Arealen im Gehirn als Ursache von Synästhesie“¹³ besteht, ohne sie detaillierter darzulegen. Während einer Untersuchung fiel ihnen eine „anatomische Nähe zwischen dem für Farbverarbeitung verantwortlichen visuellen Cortex [Großhirnrinde] und dem Bereich, in dem visuelle Grapheme verarbeitet werden [...]“¹⁴ auf.

Bei Synästhetikern scheinen diese beiden Bereiche neuronal gekoppelt zu sein, [...], Ramachandran und Hubbard (2001) schlagen vor, dass die Mutation einzelner Gene entweder zu extremem Wachstum bzw. Aufrechterhaltung solcher Querverbindungen führt oder zu unvollständiger Kappung selbiger, wobei die individuellen Phänotypen [...]

¹⁰ zit. n. Tanja Gabriele Baudson. 2011. S. 130- 131.

¹¹ Ebd., S.131.

¹² Ebd., S.132.

¹³ Ebd., S. 132.

¹⁴ Ebd., S. 132.

vermutlich durch die Expression verschiedener Modulatoren oder Transkriptionsfaktoren zustande kommt [...].“¹⁵

Alternativ zum Ansatz von Ramachandran und Hubbard, welche die strukturellen Unterschiede nahelegen, bringen Mulvenna und Walsh eine funktionale Erklärung. Sie vermuten, „dass Synästhesie multimodale Hirnareale involviert, die ohnehin bei der Zusammenfügung von Reizen [...] beteiligt sind.“¹⁶

Die kulturellen Einflüsse für synästhetische Wahrnehmung können nicht außer Acht gelassen werden. „Die Kultur, in der wir aufgewachsen und leben, sowie Erfahrungen generell üben ebenfalls einen Einfluss auf synästhetische Wahrnehmung aus.“¹⁷ Auch fand man heraus, dass es Übereinstimmungen zwischen Wort und Geschmackswahrnehmung gibt. „Das Wort cinema (Kino) wurde beispielweise mit cinamon (Zimt) in Verbindung gebracht, [...]“. Solche Ergebnisse sprechen sehr dafür, dass Synästhesie nicht nur auf genetische Faktoren basiert, sondern sich „in Interaktion zwischen genetischen und Umweltgegebenheiten konkretisiert.“¹⁸

¹⁵ Ebd., S. 132.

¹⁶ Ebd., S. 133.

¹⁷ Ebd., S. 134.

¹⁸ Ebd., S. 134.

Schwache und Starke Synästhesie

Synästhesie ist kein einheitliches Phänomen, sie kann in schwachen oder starken Formen auftreten. Der Hauptunterschied zwischen den beiden Formen der Synästhesie ist, dass die Kreuzmodalität bei schwacher Synästhesie kontextabhängig ist, während sie bei starker Synästhesie genetisch angelegt ist.

Eine starke Synästhesie tritt auf, wenn ein Reiz nicht nur die mit dieser Modalität typischerweise verbundene sensorische Qualität erzeugt, sondern auch eine mit einer anderen Modalität typischerweise verbundene Qualität.¹⁹ Ein Exempel dafür ist das Formenschmecken:

Zitronensaft spürte der Mann als Spitzen am ganzen Körper. Aß er Süßes, hatte er den Eindruck, Kugeln in Händen zu halten. Er konnte die imaginären Formen von allen Seiten betasten, die Beschaffenheit der Oberflächen genau erfühlen. Angostura Bitter zum Beispiel schmeckte für ihn wie eine ‚organische Form...‘, von einer federnden Konsistenz wie ein Pilz, beinahe rund‘, mit Beulen und Löchern, aus denen blättrige Ranken sprießen.²⁰

Schwache Synästhesie ist durch sinnesübergreifende Korrespondenz gekennzeichnet, welche sich durch Sprache, Wahrnehmungsähnlichkeit und Wahrnehmungsinteraktionen während der Informationsverarbeitung ausdrückt. Das Erscheinungsbild der starken Synästhesie weist auch analoge cross-modale Assoziationen auf, woraus man schließen kann, dass man modalübergreifende Verbindungen oder Assoziationen erstellen, identifizieren und wertschätzen kann, selbst wenn man nicht genetisch stark synästhetisch veranlagt ist.

Deshalb bezeichnet man schwache Synästhesie auch als cross-modale Wahrnehmung. Diese Wahrnehmung beruht sowohl auf gelernten Assoziationen, welche von der Umwelt abhängig sind, in der man aufgewachsen ist, als auch auf angeborenen. Ein Beispiel dafür ist die cross-modale Metapher, eine Form der Assoziation, die man im alltäglichen Sprachgebrauch antrifft. Beispiele dafür liefert Baumgärtner (1969) in einer für die Linguistik wegweisenden Arbeit, auf welche sich Abraham (1987) in seiner sprachwissenschaftlichen Erörterung über „Synästhesie als Metapher“ beruft:

- (1) In dieser Gegend herrscht ein *hartes Licht*.
Auf der Stadt lag ein *kalter/feuchter/ zäher/ dünner Glanz*.

¹⁹ Martino, Gail; Marks, Lawrence E.: Synesthesia: Strong and Weak, in: Current Directions in Psychological Science, Volume 10, Number 2. April 2001. S.61- 65.

²⁰ Bachmann, Klaus: Synästhesie. In: Geo Wissen: Sinne und Wahrnehmung, September 1997. S. 40.

- (2) Alle Räume waren in *frostigen Farben* gehalten.
Sie liebt ein *schrilles/ stumpfes/ sprödes Blau*.
- (3) Marlowe hörte einen *scharfen Pfiff*, dann einen *spitzen Schrei*.
Oistrachs *Stich ist hell/ laut/ rau/ schlank/ hohl*.
- (4) Dieser Wein hat einen *flachen/ weichen/ dumpfen/ trockenen Geschmack*.
- (5) Das Leder verbreitet einen *sauren/ schlaffen/ trüben/ kühlen/ Geruch*.
- (6) In diesem *grauen Klima* herrscht *bittere Kälte*.
- (7) Sein Entwurf besaß eine ziemlich *farblose/ laute/ krause/ glatte/ lockere/ Form*.
- (8) Für die Wände sucht sie ein *kühles/ leises/ herbes Material*.

Baumgärtner und Abraham erläutern diese 8 Beispiele folgendermaßen:

„Die Dimensionen, die die synästhetischen Ausdrucksmittel in unseren Beispielsätzen 1- 8 illustrieren, sind die folgenden: Farbe mit den Lexemen *bunt, rot, grün, gelb, schwarz*; Licht mit den Lexemen *hell, dunkel, klar, trüb, fahl*; Geschmack findet sich unter *süß, sauer, bitter, herb, schal*; Temperatur ist vertreten durch *heiß, kühl, kalt, eisig, lau*; Die Dimension der Oberfläche wird ausgedrückt durch *rau, glatt, kraus* u. a., Form durch *flach, spitz, scharf* und Konsistenz durch *locker, grob, zäh*. Wichtig ist, dass wir gleich eine Einschränkung bei dieser Dimensionsfestlegung der einzelnen Adjektive vornehmen: die Zuordnung ist nicht immer eindeutig; z.B. ist ja *scharf* nicht nur der Dimension der Form, sondern normalerweise auch der des Geschmacks zuzuordnen (so schon Baumgärtner 1969: 2).

Prüfen wir nun, welche Übergänge zwischen den Dimensionen unsere Beispiele verraten können. In den Beispielen (1) ist es der Wechsel zwischen der optischen und der taktilen Wahrnehmungsdimension, genauer zwischen Licht und Fühlen, im zweiten Fallbeispiel unter (1) zwischen Licht und Feuchtigkeit, Viskosität, möglicherweise auch Dichte. In Beispiel (2) geht es um den Wechsel zwischen der Farbwahrnehmung und der Temperaturwahrnehmung, weiteres um ein Farbhören, Farbfühlen in dem Sinne, dass eine Eigenschaft der Oberflächenkonsistenz auf die Farbwahrnehmung übertragen wird. In Nummer (3) geht es um Hörgeschmack bzw. die Oberflächenmanipulation kombiniert mit akustischer Wahrnehmung beim ersten Fallbeispiel und eine Art von Hörtopologie beim zweiten Fallbeispiel (*spitzer Schrei*); im zweiten Fall unter (3) geht es um den Übergang zwischen Ton bzw. Klangwahrnehmung und Lichtwahrnehmung. Im vierten Beispiel finden wir die Dimensionspaarung von Geschmack und Oberflächenkonsistenz, taktiler Wahrnehmung bzw. akustischer Wahrnehmung. Beispiel (5) setzt Nasen- neben Mund-, Muskeltonus-, Temperatur-, und Lichtwahrnehmung. (6) ist ein Beispiel für die Kollokation von Temperaturwahrnehmung auf der einen Seite und Licht- bzw. Geschmackswahrnehmung auf der anderen. (7) schließlich setzt topologische Form neben optische, akustische, oberflächentopologische,

oberflächenkonsistenzliche und Dichtheitsdimensionen. Und (8) fordert die Substanzdimension weitere Differenzierung über die Temperatur-, Ohr- und Zungenwahrnehmung.“²¹

Diese Art der Synästhesie findet man nicht nur im täglichen Sprachgebrauch, sondern auch in der Musik, Literatur, den bildenden Künsten als auch in vielen anderen kulturellen und künstlerischen Bereichen, mit denen wir oftmals schon in der Kindheit auf irgendeine Art und Weise in Kontakt gekommen sind. Jeder Teilnehmer einer Kommunikation besitzt die Fähigkeit zur cross-modalen Wahrnehmung. Sie befähigt erst zu einem erfolgreichen Austausch von Erfahrungen. Es ist also nur folgerichtig, dass wir in Beschreibungen der Kunsthistoriker selbstverständlich auf Metaphern cross-modaler Wahrnehmung treffen. Das Beispiel von Wölfflin, das wir zu Beginn zitiert haben, ist ein typisches Beispiel dafür. Typisch ist allerdings auch, dass im Umgang mit dieser Art Metaphorik kein Problem gesehen wird, das theoretisch bearbeitet werden müsste.

Sinne und Erinnerung

Sinne und Sinnesorgane

Im Alltag sprechen wir oft von unseren „fünf Sinnen“ und meinen damit die Möglichkeit, sehen, hören, riechen, fühlen und schmecken zu können, vermittelt durch äußere Sinnesorgane, durch Augen, Ohren, Nase, Haut und Mund. Darüber hinaus können wir auch Wärme, Druck, Schmerzen, die eigene Körperlage, Beschleunigung und Drehung wahrnehmen, ohne immer ein isolierbares Organ dafür zu haben: Die Rezeptoren für Wärme, Druck und Schmerz sind über die ganze Oberfläche des Körpers verteilt.²²

Dazu kommt noch, dass alle unsere Sinne mit dem Nervensystem unseres Körpers in Verbindung stehen, welche den wahrgenommenen Reiz weiterleiten.

Die einzelnen Sinne sind etwas transparenter, etwas stärker vibrierend, schärfer, höher oder leistungsstärker, sie sind in höherem Maß spezialisiert [...], und zugleich sind sie gröber.²³

Das Nervensystem vernetzt unseren ganzen Körper, die inneren Organe mit unseren Sinnesorganen, Muskeln und allen weitern. Oft spricht man von einem flauen Gefühl im Magen oder einem Kribbeln im Bauch, dass auf das dichte Nervengewebe in unseren inneren Organen

²¹ Abraham, Werner: Synästhesie als Metapher. In: Folia- Linguistica: Acta-Societas-Linguistica-Europacae. Austria 21/1987. S. 157- 159.

²² Guski, Rainer: Wahrnehmen, Ein Lehrbuch. Kohlhammer. Stuttgart, Berlin, Köln. 1996. S. 7.

²³ Serres, Michel: Die fünf Sinne, Eine Philosophie der Gemenge und Gemische. Suhrkamp Taschenbuch. Frankfurt am Main. 1993. S. 88.

zurückgeführt werden kann. Das Wahrnehmen findet in einem System statt, in dem all unsere sensorischen und motorischen Elemente integriert sind und zusammenarbeiten. Wir wissen aus Erfahrung, dass Riechen und Schmecken kaum getrennt werden können. Genau so trägt die Sichtbarkeit einer Schallquelle dazu bei, den Ort und die Richtung eines Geräusches leichter zu bestimmen. Das Sinnesorgan Haut verbindet sämtliche Sinne miteinander.

Die Sinnesorgane sind dort anzutreffen, wo die Haut zart und fein und ultratransparent wird. An bestimmten Stellen verdünnt sie sich bis zur Transparenz, öffnet sich, spannt sich so sehr, dass sie vibriert, wird sie zum Organ des Sehens, Hörens, Riechens, Schmeckens...²⁴

Michel Serres vergleicht die Haut mit der Komplexität eines Weidekätzchen und beschreibt sie als „*Leinwand der Sinne*“. Auf ihr vermischen und verbinden sich die Sinne zu einem gemeinsamen Sinn, in dem wir die einzelnen Sinne keinem spezifischen Organ gänzlich zuordnen können.

Sinneswahrnehmungen

Im Folgendem beziehe ich mich auf Ausschnitte aus dem Buch von Rainer Guski, Wahrnehmen – ein Lehrbuch und Quellen aus der freien Enzyklopädie Wikipedia, die im Genaueren im Literaturverzeichnis aufgelistet sind.

Die Sinneswahrnehmung ist kurzgefasst die Verarbeitung von Reizen durch die Sinnesorgane. Dabei unterscheidet man folgende:

Visuelle Wahrnehmung

In der visuellen Wahrnehmung steht das Auge als Sinnesorgan im Vordergrund. Der Gesichtssinn, dient dem Erfassen von visuellen Reizen wie Helligkeit, Farbe, Kontrast, Linie, Form und Gestalt, Bewegung und Räumlichkeit. Dabei verarbeitet das Gehirn über den optischen Apart relevante Informationen, erkennt Gegenstände und interpretiert sie durch den Abgleich mit der Erinnerung. Dadurch befasst sich die visuelle Wahrnehmung mit weit mehr als der reinen Wahrnehmung.

²⁴Ebd., S. 88.

Der Wahrnehmungsprozess geschieht durch die Reizaufnahme über den dioptrischen Apparat des Auges, welcher der lichtbrechende Teil unseres visuellen Systems ist. Dieser erzeugt auf der Netzhaut ein seitenverkehrtes auf dem Kopf stehendes Bild. Lichtreize werden von Sinneszellen auf der Netzhaut, den Stäbchen (Helligkeit) und Zapfen (Farbsehen) erfasst. „Fällt Licht auf die Stäbchen und Zapfen, so finden dort chemische Prozesse statt, die zu elektrischen Entladungen an den Rezeptoren führen.“²⁵ Diese werden dann zu weiteren Verarbeitung über unsere Sehbahnen an den visuellen Cortex weitergeleitet.

Die räumliche Wahrnehmung ist ein weiteres Element der visuellen Erfassung unserer Umwelt. Durch das stereoskopische Sehen (räumliches Sehen) kann die von unseren Augen wahrgenommenen Rauminformationen filtern und daraus dreidimensionale Räume konstruieren.

Objekte, welche sich in unserer Umgebung befinden, werden von unserem visuellen System wahrgenommen, extrahiert und erkannt. Dabei werden diese nach Prinzipien der Gestaltwahrnehmung analysiert: Prägnanz, Nähe, Ähnlichkeit, Symmetrie, gemeinsame Bewegung, Kontinuität, Geschlossenheit, gemeinsame Region und verbundene Elemente. Danach werden die extrahierten Objekte in der Objekterkennung interpretiert und mit der Erinnerung abgeglichen.

Die Gesichtswahrnehmung gehört zu einer der wichtigsten Eigenschaften der visuellen Wahrnehmung. Gesichter werden im Gegensatz zu allen anderen Objekten einzeln identifiziert. Dazu ist unter anderem die Einprägung von konkreten Merkmalen und ihren Relationen zu einander notwendig.

Auditive Wahrnehmung

Das für die auditive Wahrnehmung, zuständige Sinnesorgan ist in erster Linie das Ohr. Der Gehörsinn ist im Allgemeinen zuständig für die Wahrnehmung von Schall, besonders von Tönen, Geräuschen und Klängen. Aus Erfahrung kann Schall aber auch, vor allem bei sehr lauten Schallereignissen, über den Tastsinn wahrgenommen werden. Oder durch andere Organe, wie beispielweis durch den Bauch bei sehr niederfrequenten Schallereignissen.

²⁵ Guski, Rainer: Wahrnehmen, ein Lehrbuch. Stuttgart, Berlin, Köln. Kohlhammer, 1996, S. 78.

Schwingungen können über das Umgebungsmedium wie Luft oder Wasser, oder über den Untergrund, an Hand von Vibrationen, übertragen werden. Die dann unter anderem über das Hörorgan aufgenommen werden. Das besteht aus Außenohr, Mittelohr und Innenohr. Das Außenohr muss den Schall auffangen und räumliche Information in zeitliche umschreiben. Die Hauptaufgabe des Mittelohrs ist Druckanpassung zwischen der Luft und der Gewebsflüssigkeit, die sich im Innenohr befindet. Im Innenohr, welches aus Hörschnecke und Gleichgewichtsorgan besteht, findet die Umwandlung von Druckschwankungen der Flüssigkeit in neuronale Signale statt.

Die vestibuläre Wahrnehmung, der Gleichgewichtssinn, wird auf Grund der Lage des Gleichgewichtsorgans im Innenohr dem Gehörsinn zugeordnet. Er dient zur Kontrolle von Bewegungen, zusammen mit Augen und Muskelsinn, als auch zur Abwägung der Lageveränderung.

Sensibilität

Die Sensibilität ist die Verbindung von taktiler Wahrnehmung und Tiefensensibilität. Sie wird umgangssprachlich auch als Tastsinn, Gefühl oder Fühlen bezeichnet. Sensibilität dient der Wahrnehmung von körperlichen Gefühlen wie beispielweise Berührungen, Kälte oder Härte. Für diese Sinneswahrnehmung sind die gesamten Tast-, Wärme- und Kälterezeptoren zuständig. Diese können wiederum in verschiedene Untersysteme aufgeteilt werden.

Die Tiefensensibilität hat die Funktion, die Stellung der eigenen Körperglieder zueinander und damit die Körperhaltung wahrzunehmen. Für die Wahrnehmung der Reize ist nicht nur ein einziges Organ zuständig, sondern eine Reihe von Rezeptoren in Muskeln, Sehnen und Gelenken. Diese werden unter dem Begriff „Muskelsinn“ zusammengefasst. Die propriozeptive Wahrnehmung, die auch zur Tiefensensibilität gehört, umfasst die Wahrnehmung der eigenen Organe. Ebenfalls zur Tiefensensibilität gehört der Lagesinn, welcher Informationen über die Position des Körpers im Raum weitergibt. Der Kraftsinn gibt Kunde von den Spannungszuständen von Muskeln und Sehnen. Der Bewegungssinn, die Kinästhesie, ist für das Erkennen von Bewegungsrichtungen und das Bewegungsempfindung im allgemein zuständig.

Ein weiteres System bildet die Oberflächensensibilität. Sie dient der Wahrnehmung von, Berührung, Druck, Vibration, Schmerzen und Temperatur. Hierfür ist die Haut als Sinnesorgan

zuständig, sowohl ihre Tastrezeptoren als auch die Wärme- und Kälterezeptoren. Als Tastsinn bezeichnen wir den mechanischen Anteil der Oberflächensensibilität, dabei kann man noch einmal zwischen einer passiven Wahrnehmung, dem Taktilen, und einer aktiven, dem Haptischen, unterschieden werden.

Die trigeminale Wahrnehmung gehört ebenfalls zur Sensibilität und dient der taktilen Wahrnehmung im Gesicht, als auch zur Unterstützung der olfaktorischen und gustatorisch Wahrnehmung. Für diese Sinneswahrnehmung ist im direkten Sinne kein Organ zuständig, sondern ein Nerv, der Nervus trigeminus. Dem Gesichtsnerv werden keine spezifischen Sinneszellen zugordnet, die Reizaufnahme findet an den freien Nervenenden statt. Seine Nervenenden breiten sich in der Gesichtshaut, den Schleimhäuten der Nase, der Mundhöhle und den Augen aus. Es wird angenommen, dass man über den Gesichtsnerv primär Eigenschaften wie prickelnd, beißend, brennend, kühl, stechend wahrnimmt.

Olfaktorische Wahrnehmung

Der olfaktorische Sinn, der Geruchssinn, ist die Wahrnehmung von Riech- und Duftstoffen. Dafür zuständig sind die Schleimhäute der Nase. An der olfaktorischen Wahrnehmung können neben Geruchsreizen sowohl taktile als auch gustatorische Reize beteiligt sein. Noch dazu können Geruchswahrnehmungen im Gedächtnis stark mit Emotionen assoziiert werden.

Gustatorische Wahrnehmung

Zur gustatorischen Wahrnehmung ist das zuständige Sinnesorgan die Zunge mit ihren Geschmacksknospen. Der Geschmackssinn ist die subjektive Erfahrung von Empfindungen des Schmeckens. Diese werden durch die Reizung für diese Sinneswahrnehmung charakteristischer Sinnesorgane, wie den Geschmacksknospen, hervorgerufen. Genauso wie der olfaktorische Sinn wird auch der gustatorische Sinn durch chemische Reize aktiviert, ist in diesem Fall jedoch ein Nahsinn. Die Sinneszellen des Geschmacksorgans liegen in der Zungen- und Rachenschleimhaut. Damit können wir fünf Grundqualitäten wahrnehmen. Bitter, salzig, sauer, süß und „umami“. „Umami“ wird vorwiegend im Rachenraum beim Verzehr eiweißreicher Nahrung wahrgenommen. Im Alltagssprachlichen wird unter „Geschmack“ auch den Sinneseindruck, der aus dem Zusammenwirken von Geschmacks- und Geruchssinn mit der Tast- und Temperaturempfindung aus der Mundhöhle entsteht, bezeichnet.

Kooperation der Sinne

Wahrnehmungsprozesse werden meist als separate Wahrnehmungssysteme behandelt. Dabei kooperieren und interagieren unsere Sinne aufgrund von Gemeinsamkeiten der verschiedenen Sinnessysteme miteinander. Die Auffassung über solche Gemeinsamkeiten hat Marks „Doktrinen“ benannt.

Die Doktrin äquivalenter Information nimmt an, dass wir dieselben Merkmale der Außenwelt durch unterschiedliche Sinne erfassen. Beispielweise können wir die Größe eines Tisches und die Glattheit seiner Oberfläche jeweils sowohl visuell als auch haptisch erfassen, und das Ereignis ‚Feuer‘ bietet Informationen für die Augen, Nase, die Ohren und die Haut. [...] Die Doktrinen analoger Qualität behandelt vor allem gemeinsame unspezifische Informationen, die wir zusätzlich zu den spezifischen Informationen der verschiedenen Sinnesmodalitäten über die Welt erhalten. Diese Doktrin geht auf Aristoteles (‚De Amnia‘) zurück, der vor allem Argumente für die Einheit der Sinne anführte und behauptete, es gäbe über die klassischen fünf Sinne hinaus einen ‚sensus communis‘, d.h. eine psychische Instanz, die bestimmte Informationen aus den (ungeordneten) Einzelsinnen integriert. Zu diesen Informationen gehören ‚allgemeine Qualitäten‘, die nicht spezifisch für ein bestimmtes Sinnesorgan sind: Größe, Bewegung, Ruhe, Anzahl, Form und Ganzheit. [...] Der ‚sensus communis‘ integriert die aus den spezialisierten Sinnessystemen stammenden Einzel- Informationen auf einer höheren (und weniger spezifischen) Ebene. [...] Das beste Beispiel für eine solche höhere Ebene ist Intensität. Die Intensität einer Farbe kann ebenso erfahren und beurteilt werden wie die Intensität eines Geräuschs oder eines Aufpralls, die von Hitze, Kälte oder Schmerz.²⁶

Während die Doktrin äquivalenter Information aus erkenntnistheoretischen Gründen nicht überprüft werden kann, gibt es für die Doktrin analoger Qualität intermodale Untersuchungen durch systematische Beobachtung.²⁷ Serres beschreibt diesen gemeinen Sinn am Beispiel der Haut, die zum Organ des Sehens, Hörens, Riechens und Schmeckens werden kann, sehr treffend:

Die Sinnesorgane verändern die Haut auf seltsame Weise, die Haut, die ihrerseits in einem fundamentalen Sinne variabel ist, *sensorium commune*: der Sinn, der allen Sinnen gemein ist, die Verbindung, die Brücke, den Übergang zwischen ihnen darstellt, eine banale, gemeinschaftliche, von allen geteilte Ebene. Wir tragen auf unserer Haut Singularitäten aus Haut, eingefalten, eingezeichnet, Keime, Knöpfe, Nabel, Blütenstände so komplex wie Weidenkätzchen. Das ebene oder unebene Gewebe bildet Inseln, Ränder, Kräusefalten, Rüschen, Bauschfalten, Ziernähte aller Art. Die Haut ist gleichsam Bildträger und Leinwand der Sinne, sie ist das Kontinuierliche und Durchgehaltene an den Sinnen, ihr gemeinsamer Nenner; jeder einzelne von ihnen ist aus ihr hervorgegangen, bringt sie auf seine je eigene

²⁶ Guski, Rainer: Wahrnehmen, ein Lehrbuch. Stuttgart, Berlin, Köln. Kohlhammer. 1996. S. 318.

²⁷ Ebd., S. 320.

Weise und in seiner Qualität kraftvoll zum Ausdruck. Umgekehrt nimmt die Haut sämtliche Sinne auf, ist sie die Ebene dieser Gebirge.²⁸

Indem unsere Sinne und Sinnesorgane nicht nur kooperieren und interagieren, ist es ihnen möglich, unsere Umwelt wiederzugeben.

Erinnerung als Ermöglichung von Synästhesie

Um einen Einblick zu bekommen, welche Bedeutsamkeit Erinnerung für das Wahrnehmen unseres Umfelds hat und wie sie zur synästhetischen Wahrnehmung beiträgt, orientiere ich mich an dem Kapitel „Gedächtnis“ aus Michel Serres Buch „Die fünf Sinne- Eine Philosophie der Gemenge und Gemische“ (1985, S.228 ff.). Er beginnt mit der Beschreibung der Atmosphäre, in die alle synästhetische Wahrnehmung eingebettet ist:

Lässt sich eine Art Nullpunkt der sinnlichen Wahrnehmung definieren, ein Bezugspunkt? [...] Die Luft, dieses unbestimmte Gemisch, hat größeres Anrecht auf diese Stellung. Unberührbar, man könnte fast sagen: intakt, farblos und durchsichtig, Träger des Lichts und der Farben, geruchslos und Träger der Düfte, ohne Geschmack und nicht zu hören, wenn keine Hitze sie in Bewegung versetzt, so dringt sie in den Körper ein, in Ohren, Mund, Nase, Rachen und Lunge, sie umgibt die Haut, trägt jedes Signal, das zu den Sinnesorganen gelangt. Dieses Neutrum oder diese Null lässt sich nicht durch die Empfindung bestimmen, bleibt aber selbst eines der empfindbaren Dinge, am Rande des Nichtempfindbaren.

Die Luft, dieses unbestimmte, leichte, subtile, instabile Gemisch, begünstigt Verbindungen aller Art; als Träger von allem widersetzt sie sich niemals.²⁹

Die Luft ist hier die Grundvoraussetzung zur Aufnahme aller Reize und Informationen. Als Trägerin aller Empfindungen und Eindrücke, dient sie auch als Grundbaustein für die Entstehung unserer Erinnerungen. Sie leitet aufgenommene Informationen an unsere Sinnesorgane, die diese unterschiedlich weitervermitteln. Gerüche evozieren das Gedächtnis besonders stark. Durch die durchgehende Aktivität des Geruchsinns prägt sich das Gedächtnis bei jeder Kommunikation und jedem Geschehen die Gerüche der Umgebung ein, während andere Sinne zu diesem Zeitpunkt eine sekundäre Rolle einnehmen.

Die Formen wiederholen sich, über Variationen hinweg stabil, der Duft bezeichnet das Spezifische. Selbst mit geschlossenen Augen, verstopften Ohren, an Händen und Füßen gefesselt, die Lippen aufeinandergepresst, erkennen wir noch nach Jahren mit sicherem

²⁸ Serres, Michel: Die fünf Sinne, Eine Philosophie der Gemenge und Gemische. Suhrkamp Taschenbuch. Frankfurt am Main. 1993. S. 88.

²⁹ Ebd., S. 228 ff.

Gespür diesen ganz bestimmten Ort zu dieser Jahreszeit am Abend kurz vor dem Regen wieder.³⁰

Und trotzdem wird der Duft, wenn wir demselben pausenlos ausgeliefert werden, zu einer reizlosen Gewohnheit, bis er durch den Stimulus eines anderen Sinns aus dem Unterbewusstsein in Erinnerung gerufen wird.

Die Form kehrt wieder, die harmonische Linie reproduziert sich, und damit haben wir schon eine Erkenntnis oder zumindest ein mehrfaches Wiedererkennen: Deutlich Stabiles bietet sich wiederholt unserem Blick dar, tönt in unserem Gehör wie ein Refrain, das Gedächtnis verwandelt sich in Wissen, der Rhythmus in Gewohnheit und bald auch in eine Gesetzmäßigkeit.³¹

Informationen der Außenwelt treffen mit Sinnesreizen zusammen, verbinden sich, ohne beurteilt zu werden, wandern weiter zum Gedächtnis, wo sie schrittweise bearbeitet werden.

Die Konfusion [Sinn der Begegnung] verbindet, vervielfacht, führt zusammen und verknüpft, sie löst nicht auf und sie trennt nicht, sie lässt das Unanalyzierte zusammenfließen: das ist die Zeit.

Die inversen Operationen des Unterscheidens erfolgen in verschiedenen Räumen, die direkten Operationen des Mischens geschehen in verschiedenen Zeiten. Die räumlichen Aktionen des Trennens führen zu Erkenntnissen, die raumzeitlichen Aktionen des Vermengens bringen das Gedächtnis hervor. [...] Die Erinnerung erhält sich durch diesen vielfachen Übergang, durch dieses Zusammenfließen, diese Konfusion. Die Zeit selber trägt die Erinnerung.³²

Erinnerung als Träger der Zeit, Erfahrung und Erkenntnis. Sie übt großen Einfluss auf das subjektive Wahrnehmen von Synästhesien aus. Während des synästhetischen Wahrnehmens werden Erinnerungen evoziert, welche die Wahrnehmung der verschiedenen Sinneseindrücke intensivieren.

Mit Händen berühren wir Materie; sie tönt in den Ohren und lässt die Haut erschauern; sie blendet die Augen, füllt den Mund: feste, flüssige, gasförmige Materie, akustisch oder leuchtend, rau, porös oder seidig, ins Tote eingebunden, ins An-sich, das Objektive, die Substanz, dunkle, stabile Ruhe, unten; sie wird leicht und steigt als Geist auf im Wohlgeruch; Windhauch der Seele.³³

Serres Text ist aus unterschiedlichsten Gründen in unserem Zusammenhang interessant. Erstens, er operiert ganz selbstverständlich mit synästhetischen Metaphern, Synästhesie ist das

³⁰ Ebd., S. 229.

³¹ Ebd., S. 229.

³² Ebd., S. 233; S. 239.

³³ Ebd., S. 246.

eigentliche Feld, auf dem er navigiert. Andererseits kann ich nicht verschweigen, dass der Text dunkel bleibt, das heißt, dass ich ihn nicht lückenlos in die Argumentation der Arbeit integrieren kann.

Synästhesie als Assoziation

Die Assoziation hat wie die Erinnerung einen Einfluss auf synästhetisches Wahrnehmen. Einem Artikel von Abraham Werner (1987) „Synästhesie als Metapher“ folgend, werde ich die Rolle von Assoziationen in der synästhetischen Wahrnehmung erläutern.

Der Assoziationsbegriff wird (zurückgehend auf Aristoteles) auf primäre und sekundäre Bedingungen zurückgeführt. Zu den primären Bedingungen oder ‚primären Assoziationsgesetzen [...] zählen die Bedingungen der Ähnlichkeit, des Kontrastes und der räumlichen und zeitlichen Kontiguität; zu den sekundären Assoziationsgesetzen zählen: 1. Die Dauer des ursprünglichen Eindrucks, 2. seine Lebhaftigkeit, 3. die Häufigkeit seiner Wiederholung, 4. seine Frische, 5. das Fehlen konkurrierender Eindrücke, 6. konstitutionelle Unterschiede der Eindrucksempfänger, 7. deren jeweilige Gemütslage, 8. deren körperlicher Zustand und 9. deren Lebensgewohnheiten (Hofstätter 1957: 24 ff.).³⁴

Es gibt neben oberflächlichen Assoziationen, die durch den Klang von Worten (*Leben- neben*), auch inhaltlich bestimmte Assoziationen, welche für uns von besonderem Interesse sind. Bei den inhaltlich bestimmten Gedankenverbindungen „finden sich abstrakte Eigenschaften“ in einen tertium comparationis³⁵. Das tertium comparationis, „das Dritte des Vergleiches“, beschreibt das Gemeinsame, dass in zwei verschiedenen Gegenständen oder Vorkommnissen übereinstimmt.

Es sind nämlich die Kategorien des Gegensatzes (wie z. B. *schwarz- weiß*), der Identifikation mit der Unterkategorie der Ähnlichkeit (*gut- schön*), des funktionalen Bezugs (wie etwa zwischen *Huhn* und *Ei*) und der Über- Unterordnung (etwa zwischen *Kohl* und *Gemüse*), 3. der Kontiguität (etwa wie zwischen *Straße* und *Auto*) und schließlich 4. die spezifische Identifikation (zwischen *Meer* und *adriatisch*). Dies könne man als so etwas wie einen Metaphernfilter betrachten. Sprachwissenschaftlich spielen dabei die Kategorien des Gegensatzes und der Ähnlichkeit (nämlich über ein gemeinsames drittes Merkmal), der Überordnung und der spezifischen Identifikation eine abstrakte und ebenso wichtige Rolle.³⁶

³⁴ Abraham, Werner: Synästhesie als Metapher, In: Folia- Linguistica: Acta-Societas-Linguistica-Europacae. Austria 21/1987. S. 165- 170.

³⁵ Ebd., S. 165.

³⁶ Ebd., S. 166.

Metaphern sind Assoziationskomplexe. Farbemotionen sind eine Art der Assoziation. Ein Beispiel dafür wäre die Assoziation der Farbe Rot mit Liebe. „Tatsächlich dient ‚rot‘ ja als Symbolfarbe für die Liebe und dazugehörige Assoziationen“³⁷. Dabei können neben der Farbemotion als Assoziation auch Gegenassoziationen auftreten. Im Bezug auf die Liebe wären das nach Abraham etwa „*laut*“, „*schlecht*“ und nicht etwa, wie man vermuten würde, das negative Gegenteil der Liebe.

Liebe ist nicht als Gegenteil von Haß! (Hofstätter 1957: 31 f) D.h. hier liegen die Gefühlsbeziehungen vor, die zugleich positiv und negativ gerichtet sind — wir denken gleich an einen gemeinsprachlichen Begriff wie ‚Haßliebe‘. [...] Über diese Ambivalenzbezüge erhalten wir einen direkten Zugang aus der Psychologie zu den assoziativen Bindungen zwischen Sinnesreizen, die verschiedenen Modalitäten angehören: dies nämlich sind die Synästhesien. Es handelt sich also um Reize, deren Polaritätsprofile einander sehr ähneln, die demnach durch eine große Anzahl gemeinsamer Assoziationen zu anderen Empfindungen miteinander zusammenhängen.³⁸

Die Beschreibungen von synästhetischer Wahrnehmung der Malerei, werden in Metaphern und synästhetischen Ausdrücken, die durch Assoziationen ausgelöst werden, wiedergegeben. Beispiele für Assoziationen in der synästhetischen Wahrnehmung von Malerei, habe ich im Kommentar zu Mark Rothkos No.7 (Dark Brown, Grey, Orange) beschrieben:

„Angeregt von Kindheitserinnerungen hört man an Stellen, die Farbe wie Wasser über den Schwimmbeckenrand schwappen. [...] An anderen Stellen hingegen scheinen sie gegen eine unsichtbare Barriere zu rammen, wie Meereswellen, welche auf massive Felsen prallen.“³⁹

Hier werden der lockere Duktus und luftige Farbauftrag des Malers aufgrund von Kindheitserinnerungen mit Wasser assoziiert und in von Metaphern wiedergegeben. Ähnliches geschieht in der Malerei URRAS von Donna Huanca, wo die pastos aufgetragene rosa Farbe an Kaugummi und dessen süßen klebrigen Geruch erinnert.

³⁷ Ebd., S. 167.

³⁸ Ebd., S. 169.

³⁹ Vergleich Seite 27 meiner Arbeit.

Synästhesie der Malerei

„Für jedermann ist es eine Selbstverständlichkeit - wenn auch, genau besehen, nur eine durchaus vernünftige, von unzähligen Beobachtungen bestätigte Hypothese -, dass er ohne Augen nichts sehen würde [...].“⁴⁰

Der Sehsinn spielt für die Wahrnehmung von Synästhesien in der Malerei eine zentrale Rolle. Gesehen wird nicht nur mit dem Sinnesorgan Auge, sondern mit dem ganzen Leib. Das Auge ist über den Sehnerv mit dem Großhirn und dadurch mit dem restlichen Nervengewebe des ganzen Körpers verbunden. Wahrgenommenes wird über den Sehsinn an andere Sinnesbereiche weitergegeben und regt dadurch unterschiedliche Wahrnehmungsweisen an. Wenn man sich mit Malerei auseinandersetzt, ist man dazu gezwungen, sie optisch zu perzipieren. Um besser zu verstehen, welche Bedeutung Synästhesie für die Wahrnehmung von Malerei hat, werde ich verschiedene subjektive synästhetische Beschreibungen von Malereien vorstellen. Ich halte mich bei diesem Vorgehen an ein Konzept des Phänomenologen Hermann Schmitz.

„Charaktere der Synästhesie“

„Synästhetische Charaktere“ ermöglichen wahrgenommenes leibliches und räumliches Befinden durch Sinnesmodalitäten zu beschreiben. Über jene Charaktere schreibt Hermann Schmitz in einem gleichnamigen Kapitel in seinem Buch, System der Philosophie III/5:

„Es bedarf keines Synästhetikers, der in paradoxer Weise Klänge zu sehen vermöchte, um das Treffende dieser Beschreibung [„graues Rauschen“ in gewissen Passagen der h-moll-Messe Bachs] unmittelbar zu spüren. Meine nun zu erörternde und zu bestätigende These geht dahin, dass solche mit einzelnen Qualesorten (Farben, Schälle, thermische Qualitäten pp.) intim zusammengehörige (daher meist nach ihnen benannte) und doch nicht auf die beschränkte Charaktere das vermutete Äquivalent der Bewegungssuggestionen (Gestaltverläufe) und der zugehörigen Weisen leiblichen Befinden an den wahrnehmbaren Qualen sind; soweit sie dieser Annahme genügen, bezeichne ich sie als *synästhetische Charaktere*. Keineswegs braucht jede im alten Sinn intermodale, d.h. nicht auf einen einzelnen Sinn beschränkte Eigenschaft schon ein solcher synästhetischer Charakter zu sein. [...] Mir geht es nicht um die bizarren Randerscheinungen des Farbenhörens usw., sondern um die synästhetischen Charaktere, die in jedem Augenblick von Wahrnehmung, wenigstens solange Quale (‘Qualitäten’, ‘Sinnesdaten’) auftreten, maßgeblich beteiligt sind; Synästhesien sind eher nebensächliche Epiphänomene synästhetischer Charaktere.“⁴¹

⁴⁰ Schmitz, Herman: Synästhetische Charaktere, In: ders., Die Wahrnehmung. System der Philosophie III/5. Bonn. 1978.

⁴¹ Schmitz, Herman: Synästhetische Charaktere, in: ders., Die Wahrnehmung. System der Philosophie III/5. Bonn 1978. S. 53.

Die ersten Beschreibungen von synästhetischen Charakteren von Schmitz beziehen sich auf „Masseneigenschaften des hellen und dunkeln (hohen und tiefen) Schalls und der ausgeprägten Stille“. Als Beispiele führt er unter anderem deren Weite, Dichte und Schwere auf. Aber auch „ausladende Charaktere“ wie dunkel, dumpf und dröhnend, und auch das „dünnere und zarte Wesen des Hellen und Hohen“. All diese Beschreibungen lassen sich vom Schall auch auf Farbe und somit auf die Malerei übertragen. Ein für die Malerei interessanter synästhetischer Charakter wird von Hermann Schmitz folgendermaßen beschrieben:

[...] das Glühende, Feurige, das ja außer im optisch-thermischen Bereich auch z.B.: bei Klängen vorkommt. Das banale Missverständnis, das für den feurigen, glühenden Charakter beim Rot, wo er am Stärksten ist, die faktisch rote Farbe von Glut und Feuer verantwortlich macht, ist durch v. Allesch mit ausführlicher Begründung, in der die Spannweite des synästhetischen Charakters Feurigkeit deutlich wird, schlagend zurückgewiesen worden. Das Glühende schlechthin in dieser Spannweite, die weit über das Optische hinausgeht, inkarniert sich gleichsam in der Farbe Rot oder wenigstens gewisse Nuancen dieser Farbe; die innige Verschmolzenheit eines Qualls mit einem synästhetischen Charakter gehört eine überaus lebhaft expansive Bewegungssuggestion, ohne dass er sich darin erschöpfe. W. Koch, der vom ‚Glühen und Brausen im Körper Rot‘ spricht, entdeckt in diesem als Vollzug ‚in immenser, beinahe zielbewusster Stärke ein Ausströmen nach außen. Von seinem Zentrum weg stürmt das Rot sozusagen auf den Beschauer los; und weil es seinen Mittelpunkt flieht, scheint es den Bereich um sich her zu vergrößern.‘ Dese zentrifugale Schwellung des Rot wie aus einem Mittelpunkt hervor, seine Tendenz zur Dehnung und energischen Expansion zugleich mit dem aggressiven Hervortreten, aber nicht nur in der Richtung nach vorn, ist von verschiedenen Beobachtungen unabhängig und spontan angegeben worden.⁴²

Neben thermischen Charakteren können auch taktile und wie bereits erwähnt auch optische auftreten. Diese entstehen aus dem „chaotischen Verhältnis der Leiblichkeit zum Wahrgenommenen“. Leibliches Befinden, kann in mehreren Qualitäten vertreten sein, wodurch das leibliche Befinden zu einem synästhetischen Charakter wird. Ein Beispiel dafür ist die Weichheit:

Weich und weichlich ist ein gewisses leibliches Befinden, der sanften Wollust eigen oder verwandt, entgegengesetzt der Härte, [...]. Zunächst scheint Weichheit freilich nicht ein leibliches Befinden zu sein, sondern eine spezifische Qualität des Tastsinns, die mit Formbarkeit und Nachgiebigkeit gegen Druck zusammenhängt oder gar darin besteht. Aber eben so, wie taktile Weichheit, gibt es auch akustische [...]. Optische Weichheit gibt es z.B. bei Schatten, die härter und weicher fallen und Beleuchtetes umhüllen können; es genügt, an Leonardo, Rembrandt, Caravaggio zu erinnern. Das optisch Weiche gehört zum Verschwimmen, aber nicht alles optisch Verschwimmende ist weich: Schillernde,

⁴² Ebd., S. 57.

changierende Oberflächenfarben verschwimmen zwar, wirken aber nicht notwendig weich. [...] Ferner ist das Weiche auch zu riechen, z.B.: als weiche Luft in einer feuchten Tiefenebene, [...]. Das Verschwimmende scheint auch in diesem Fall zum Charakter der Weichheit zu gehören, [...].⁴³

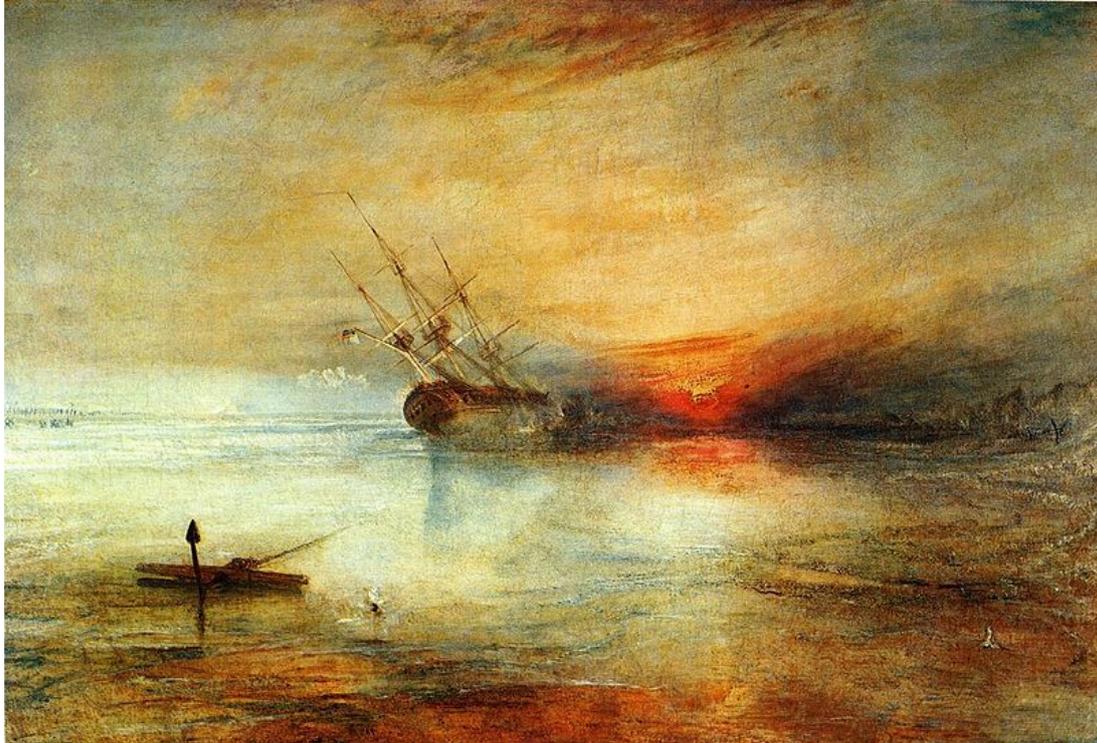
Das oben angeführte Beispiel des Weichen zeigt wie, vielfältig die Weichheit in verschiedensten Bereichen der Wahrnehmung vertreten ist. So dass man ohne Zweifel sagen kann, dass das Weiche auch ein synästhetischer Charakter ist. Ebenfalls interessant ist, dass synästhetische Charaktere nie isoliert auftreten, sondern meistens mit verschiedensten Charakteren miteinander verbunden sind. „Weichheit“ kann Wärme und Volumen mit sich bringen. Während „Härte“ mit Schroffheit, Kälte und Glätte verbunden werden kann. Diese Phänomene kann man besonders gut in der Wahrnehmung von Gemälden beobachten. Beispielweise erscheinen Dürers Bildräume kalt, schroff und plastisch, während Rembrandts als Räume weich, warm und einheitlich wahrgenommen werden.⁴⁴

⁴³ Ebd., S. 52-53.

⁴⁴ Schindelbeck, Joh., Über die Erscheinungsweisen des im Bilde dargestellten Raumes, In: Archive für die gesamte Psychologie. Band: 47. 1924. S. 420.

Fallstudien

Fort Vimieux - William Turner



Beim ersten flüchtigen Blick kommt es der Betrachterin vor, als betrachte sie einen idyllischen Sonnenuntergang. Die See erscheint ruhig und friedvoll. Es wirkt, als wäre sie gefroren, so unbewegt und glatt. Vereist um die Zeit festzuhalten. Am Horizont senkt sich die in Abendrot getauchte Sonne, welche beim genaueren Hinsehen eher einer großen lodernden Flamme ähnelt, welche versucht, alles um sich herum mit zu reißen. Erst auf zweiten Blick verwandelt sich das zu Anfang seelenruhig treibende Schiff im Hintergrund zu einem dramatisch sinkenden Wrack, welches in die staubige Dunkelheit der niedergehenden Glut hinabgezogen wird. Trotz des dominanten Rots, das sich aus dem Hintergrund zu behaupten versucht und unscheinbar in den Vordergrund schleicht, herrscht eine kühle Nüchternheit im atmosphärischen Lichtraum. Das Aufeinanderprallen von Kälte und Hitze provoziert thermisch- taktile Reize. Das kühle Grau-Blau des Meeres und der scharfe Schatten des Wracks auf der Wasseroberfläche verleiten dazu zu frieren. Im selben Moment stürmt einem ohne Vorwarnung auch schon ein unheilvoller Hitzewall entgegen, welchen man im Bauch zu fühlen glaubt. Trotz der Stille und Nüchternheit, die sich überall auszubereiten scheint, fühlt es sich an, als würde die Luft beben. Die haptischen Bewegungen, die im Vordergrund zur Geltung kommen und entlang der rechten Seite einen

Haken nach hinten zu ihrem glühenden Ausgangspunkt schlagen, fühlen sich rau und kratzig an. Der Großteil des Himmels ist in ein weiches Licht getaucht, das sanft über die Augen streift und die harten glühenden Schatten mit den eisigen Lichtpunkten zu einem Dialog vereint.

Die gemalte See ist durch die Charaktere des Unbewegten und Glatten beschrieben. Die sind von den klar erkennbaren Schatten des Schiffes, das darauf zu treibt, abzuleiten. Das Glatte ist ursprünglich dem Tastsinn zuzuschreiben, während für das Unbewegte der Bewegungssinn eine Rolle spielt. Hier sind beide als taktile und optische Reize zugleich vertreten. Die lodernde Flamme, welche die niedergehende Sonne charakterisiert, deutet auf das thermische Wahrnehmen der Farbe Rot hin. Das daraufhin mit dem glühenden Charakter aus dem optisch-thermischen Bereich weiter bestärkt wird. Die Dunkelheit um den glühenden Punkt wird durch den Charakter des Staubigen verkörpert. Das Staubige ist ein Zustand, der visuell wahrgenommen wird. Doch kann das Staubige olfaktorisch- gustatorisch als auch taktil rezipiert werden. Trockene Kekse lösen sich in Staub auf, während lang verlassene danach riechen. Hier wird das Staubige zum taktil- optischen Ereignis der sich auflösenden Dunkelheit. Die Kontraste der Farbigkeit im Gemälde lösen thermisch-taktile Reize aus. Viszerale Sensibilität wird Teil des Wahrgenommenen, ausgelöst durch das kräftige Orange-Rot im Bild. Die Spannung zwischen den Farben und Oberflächen, die beim Betrachten entsteht, wird durch die Oberflächensensibilität spürbar. Der Duktus transportiert haptische Qualitäten wie rau und kratzig. Während die sanften Übergänge des Himmels, den Charakter des Weichen verkörpern, der wiederum das Gesichtsgefühl miteinbezieht. Die Lichtpunkte im Wasser sind visuell und thermisch spürbar, während die Schatten durch warme Farbtöne optisch harte und taktil-thermische Reize transportieren.

Herman Schmitz's Konzept der synästhetischen Charaktere bewährt sich in dieser Beschreibung.

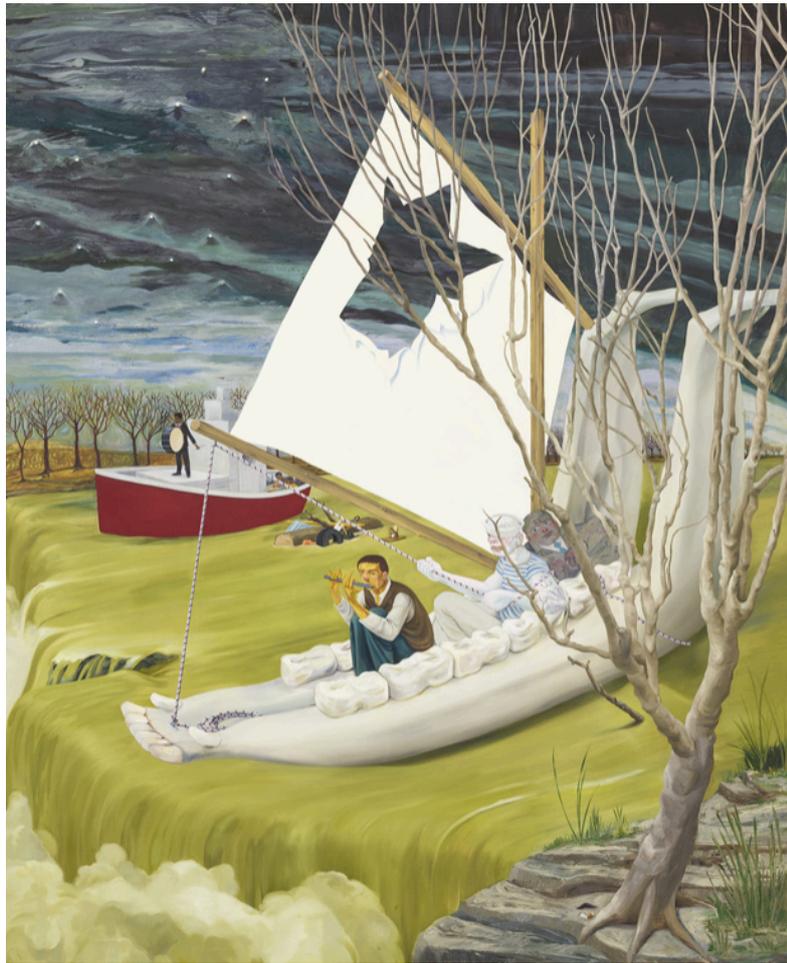
No.7 (Dark Brown, Grey, Orange)- Mark Rothko



Es kribbelt unter den Fingern und alles fühlt sich zart und weich an. Vor allem die federleichten Bewegungen der Schatten im grauen Rechteck werden taktil spürbar. Wie ein sanftes Küssens betritt die graue Fläche durch ihre gefühlvollen Lichtübergänge den Raum. Die Kanten, der getrennten Flächen verschwimmen mit dem Hintergrund, aber grenzen sich dennoch klar ab. Während der Blick nach unten wandert, steigt aus dem Rost der Farbe der Duft von Eisen in die Nase. Hart und luftig prallt aufeinander, ergänzt sich auf dem neutralen Terrain des dunkeln Hintergrundes, der den Lagesinn anspricht. Die Farben im Vordergrund überschreiten immer wieder ihre Grenzen. Man spürt förmlich die Spannung, welche zwischen den Flächen entsteht. Angeregt von Kindheitserinnerungen hört man an manchen Stellen die Farbe wie Wasser über den Schwimmbeckenrand schwappen. An anderen Stellen hingegen scheinen sie gegen eine unsichtbare Barriere zu rammen wie Meereswellen, welche auf massive Felsen prallen. Während in einem Moment die schwappende Farbe sich flüssig anfühlt, spürt man im nächsten, wie sie sich in Nebel auflöst oder wie Erde unter den Fingern zerbröseln.

Der erste haptische Reiz ist ein Kribbeln, welches vom Zarten und Weichen ausgelöst wird. Beides sind synästhetische Charaktere die durch optisch- taktile Reize entstehen. Die Bewegungen im beschriebenen grauen Rechteck aktiviere unser Bewegungsehen, dass sich im gleichen Moment mit dem Tastsinn verbindet. Dabei wird die Fläche, durch das Leuchten der Farbe, dreidimensional wahrgenommen und Teil unserer räumlichen Wahrnehmung. Das Gefühlvolle und Sanfte verkörpert dabei einen synästhetischen Charakter, der, wie Herman Schmitz bereits am Beispiel des Weichen erläutert, ursprünglich einem leiblichen Befinden zugeschrieben werden kann. Durch den sanften Verlauf von Licht und Schatten kann die Ebene optisch nachempfunden werden. Das Verschwimmende wird zu einem eigenen Charakter. Die Farbränder verschwimmen zwar, lösen sich aber nicht auf und können räumlich, visuell und im Inneren wahrgenommen werden. Damit aktivieren sich die Sinne des Sehens, Tastens und der viszeralen Sensibilität zur selben Zeit. Mit der rostig wirkenden Farbe schließt sich den bisherigen Sinnesempfindungen auch der Geruchsinn an. Die Charaktere des optisch Harten und Luftigen werden auch hier durch die Farbverläufe und Pinselführung erkennbar. Der Duktus regt Erinnerungen an, welche wiederum den Gefühlssinn der Haut und die auditive Wahrnehmung stimulieren. Das rostige erdige Rot des kleineren Rechtecks ruft den Charakter von Brüchigkeit sowohl im Optischen als auch Haptischen hervor.

Riding Down River on the USS J-Bone of an Ass- Nicole Eisenman



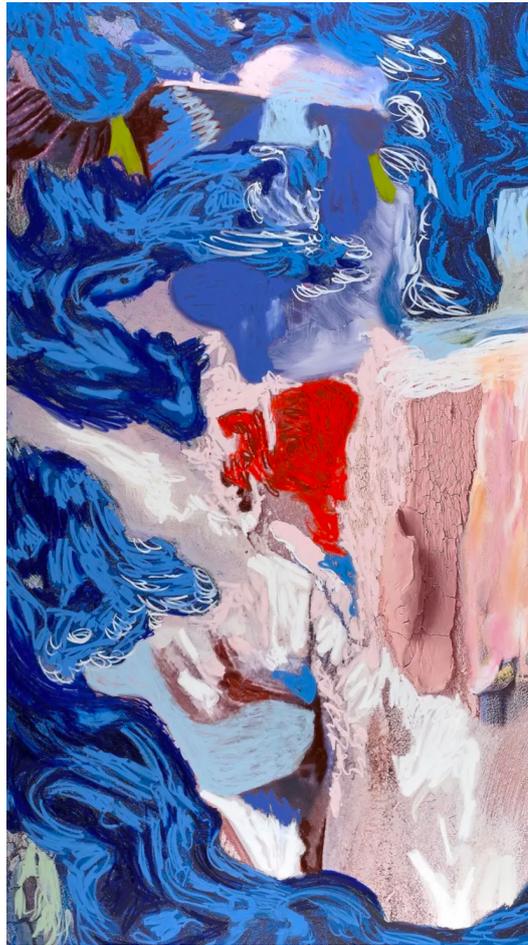
Der Anblick erweckt durch das giftige Grün des Flusses und den anthrazit-grauen Himmel Unruhe und ein flaes Gefühl im Magen, wodurch man noch tiefer in die unheilvolle Landschaft hineingezogen wird. Ahnungslos steuert der Flötenspieler im vorderen Gefährt mit seinen zwei anderen Kollegen auf den Wasserfall zu. Vollkommen entspannt trällert er vor sich hin, während der Geist hinter ihm versucht, das gerissene Segel zu lenken. Bei genauerem Hinsehen erkennt man plötzlich noch eine dritte Person im Knochenfloss. Getarnt in der Farbe des Baumes schaut er aus wie ein lebloser Stein. Ein lautes Rauschen von fallendem Wasser beginnt den außerbildlichen Raum zu füllen, zur selben Zeit ertönt aus der Richtung des Trommlers, welcher mit seiner Großen Trommel auf dem Bug des roten Boots, steht das Lied vom Tod. Unter den Füßen glaubt man den Boden zu verlieren und alles beginnt zu schwanken, als würde man selbst im Boot sitzen, welches eigentlich der Unterkiefer eines Tieres ist. Die Ödnis im Hintergrund wird von einer Mondlandschaft, die auf Grund der kraterähnlichen Strukturen daran erinnert, abgeschlossen. Die spürbaren Fluchtlinien in der unheimlichen

Mondlandschaft verlaufen kreuz und quer und erinnern durch ihre Färbung zweitweise an Stahl. Durch den Bruch, der im oberen Teil des Bildes auf Grund der Texturen entsteht, beginnt jegliches Gefühl für Räumlichkeit zu schwanken. Ebenen springen vor und zurück, vermischen sich, scheinen in der Weite zu verschwinden und aus dieser wieder empor zu schießen. Der Gleichgewichtssinn spielt verrückt. Nur der kahle Baum im Vordergrund gibt Halt. Man spürt, wie die Augen immer wieder versuchen, sich an der glatten Rinde des Stammes festzuhalten und fühlt, wie sich Kälte und Druck in den Handflächen ausbreitet. Es riecht modrig und feucht. Grüner Dunst steigt aus einer Tiefe hervor. Während der Fluss, welcher wie weiche flüssig gewordene Seide über mein Gesicht streicht, seine Passagiere in den Hades trägt.

Das Giftige ist ein Charakter, der die Farbe Grün annehmen kann. Diesen kann man dem gustatorischen- olfaktorischen Bereich zuordnen. Besonders giftige Stoffe in der Chemie wie Schwefel, der nach faulen Eiern riecht, sind mit der olfaktorischen Wahrnehmung zu erkennen. Dieser kann ein unwohles Gefühl im Magen hervorrufen. Einige dieser Stoffe haben noch dazu eine grelle und gefährlich wirkende Farbigkeit, welche sich durch Erinnerung und Erfahrung in unser Unterbewusstsein einprägen. Der giftige Charakter des grünen Flusses macht sich in diesem Fall sowohl visuell als auch viszeral bemerkbar. Der Anblick von fallendem Wasser bewirkt, dass unser Hörsinn aktiv wird, ein Rauschen wahrnimmt und mit den abgebildeten Instrumenten Klänge verbindet und wiedergibt. Die vestibuläre Wahrnehmung setzt dort ein, wo man den Boden unter den Füßen zu verlieren fühlt. Assoziationen, ausgelöst von visuellen Erinnerungen, treten bei Betrachtung des Hintergrundes auf. Fluchtlinien im Bild werden durch den Raumsinn spürbar. Die Brüche zwischen den Bildabschnitten spielen mit unserer dreidimensionalen Wahrnehmung und springen wie eine optische Täuschung vor und zurück, was unseren Gleichgewichtssinn ergreift. Der Sehsinn sucht am statischen Baum Halt, um das Gleichgewicht wieder zu erlangen und löst auf Grund der Oberflächenbeschaffenheit des Gewächses thermisch- haptische Reize in der Handfläche aus. Alle Ereignisse werden von der olfaktorischen Wahrnehmung begleitet, welche durch den optischen Reiz aufsteigenden Dunsts, modriges feuchtes Wasser aufnimmt. Zuallerletzt wird auch die trigeminale Wahrnehmung miteinbezogen, die durch das streichende Gefühl der weichen Seide wiedergegeben ist.

Dies ist ein vertrackter Fall cross-modaler Wahrnehmung der Betrachterin:

- Geruchssinn
- Geschmackssinn
- Gleichgewichtssinn
- Hörsinn
- Raumsinn
- Sehsinn
- Tastsinn; aktiv und passiv
- Temperatursinn
- Trigeminale Wahrnehmung
- Viszerale Wahrnehmung

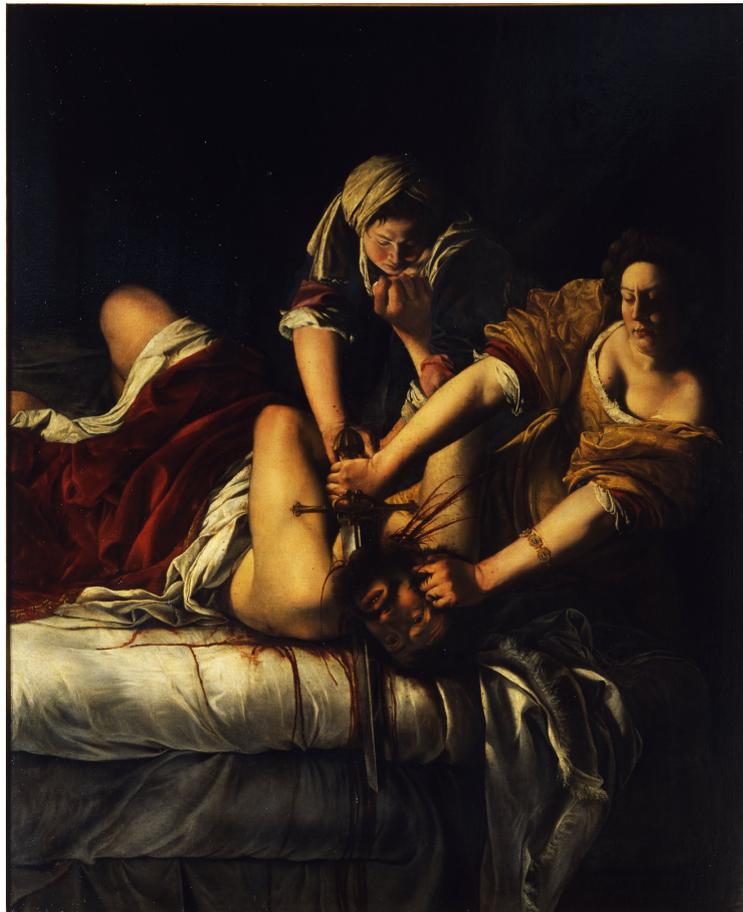


Energisches blaues Gewirr gleicht geographischen Einzeichnungen von Meeresströmungen, welche den Blick auffangen und im selben Moment mit sich reißen. Die Bewegungen der verschiedenen blauen Nuancen kommen nicht zu Ruhe. Sie fühlen sich wild und lebendig an und zur selben Zeit strahlen die energischen Linien eine unerklärbare Ruhe aus. Sie führen durch das Bild und lenken die Aufmerksamkeit auf die rosigen Flächen und Strukturen. Dabei springt eine pastöse Zunge aus dem Bildraum. Selbst auf der Reproduktion fühlt man ihre Präsenz im Raum. Das Rosa erinnert an Kaugummi und riecht klebrig süß nach Zucker. Lenkt man die Aufmerksamkeit nur auf die Fläche in Rosé, beginnt sie zu atmen. Deren Oberfläche ähnelt an einigen Stellen unserem größten Organ — der Haut. Das stechende Rot gleicht einer offenen Wunde inmitten des organischen Gewirrs. Ein wenig darunter bricht die fleischige Fassade auf und verändert ihr Aussehen. Der Riss gleicht einer Kluft von einer Felswand am Meer, deren Kanten an der ein oder anderen Stelle sich ungewöhnlich scharf anfühlt. Bei längerem Hinsehen fängt man an, Formen und Gestalten zu sehen. So erscheint mir beim Betrachten der wilden blauen Fläche im linken unteren Viertel eine mythologische Figur- die

Meerjungfrau. In der Mitte der oberen Bildhälfte springt mir ein Gesicht entgegen. Die Erscheinungen kommen und gehen, leben kurz auf und verschwinden. Wodurch man das Gefühl bekommt, einen lebenden Organismus vor sich zu haben. Die verschiedenen Oberflächenstrukturen aktivieren über ihre optischen Reize allerlei taktiles Empfinden. Die Rosaflächen fühlen sich rau, kantig und zäh an. Während die blauen Farbfelder flüssig und schwer sind.

Die Bewegung des Grafischen im Bild regt den Bewegungssinn zur gleichen Zeit an als auch den Sehsinn. Sie haben die synästhetischen Charaktereigenschaften des Wilden und Lebendigen. Sie sind taktil, visuell als auch viszeral. Pastöse Flächen werden über den Sehsinn mit Erinnerungen in Verbindung gebracht. Dabei schließen sich Geruchsinn, Tastsinn und Raumsinn zu einer gemeinsamen Sinneswahrnehmung zusammen. Besonders präsent sind die Sinne beim Wahrnehmen der pastosen rosa Farbfläche. Die auf Grund ihrer Spürbarkeit im Raum visuell auf sich aufmerksam macht und durch ihre Farbigekeit die olfaktorische Wahrnehmung aktiviert. Auch sind synästhetische Charaktere wie das Süße und Klebrige vertreten. Risse in der Oberfläche, die optische Tiefe evozieren, sind über das Haptische der Oberflächensensibilität spürbar. „Pareidolien“, ein Phänomen, dass das Erkennen von Gesichtern und vertrauter Wesen in Dingen und Mustern beschreibt; regen jegliche Sinne an, Sehsinn, Tastsinn, Bewegungssinn, Raumsinn. Während die Oberflächenstruktur vor allem die Sensibilitäten und visuellen Sinneswahrnehmungen okkupiert.

Judith und Holofernes- Artemisia Gentileschi



„Judith und Holofernes“ von Gentileschi ist eines der Gemälde, das stark von seiner allegorischen Bedeutung geprägt ist, welche unsere Wahrnehmung dieses Bildes lenkt.

Das Bild fängt den Moment der Enthauptung des Holofernes durch Judith ein. Das Motiv der Darstellung stammt aus dem Alten Testament, genauer aus dem Buch Judit, Kapitel 13, Vers 6-8.⁴⁵ In der Erzählung rettet Judith durch die Enthauptung des Holofernes das israelische Volk vor der Bedrohung durch äußere Feinde, wodurch Judith zu Allegorie von Mut, Entschlossenheit und Tapferkeit als auch das Sinnbild der weiblichen Schönheit wurde. Des weiteren wird sie im Mittelalter als Verkörperung Marias, der Überwinderin des Bösen, angesehen.⁴⁶ Im frühen 17 Jahrhundert verkörpert Judiths Sieg über Holofernes den Wunsch

⁴⁵ „Judith und Holofernes (Artemisia Gentileschi)“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 21. März 2019, 16:38 UTC. [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Judith_und_Holofernes_\(Artemisia_Gentileschi\)&oldid=186799031](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Judith_und_Holofernes_(Artemisia_Gentileschi)&oldid=186799031). Abgerufen: 2. Juni 2019.

⁴⁶ „Judith und Holofernes (Sujet)“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 13. April 2019, 19:15 UTC.

der römisch- katholischen Kirche, über die Protestanten zu triumphieren. Neben der biblischen und religiösen Bedeutung des Bildes, werden im Laufe der Kunstgeschichte dem Gemälde auch autobiographische Züge zugeschrieben. Konzentriert man sich bei der Betrachtung des Werkes nicht auf dessen allegorische und religiöse Bedeutung, so kann man auch in dieser Malerei synästhetische Qualitäten entdecken. In der folgenden Beschreibung lasse ich geschichtliche Interpretationen und Bedeutungen außer Acht.

Wie bereits zuvor erwähnt, stellt das Bild in schonungsloser Realität einen Moment der Enthauptung dar. Judith befindet sich auf der rechten Hälfte des Bildes. Mit durchgestrecktem linkem Arm drückt sie den Kopf von Holofernes, der sich im Zentrum der Darstellung befindet, von sich weg und nach unten, während sie mit dem Schwert in ihrer rechten Hand sein Haupt abtrennt. Im oberen Zentrum des Gemäldes stemmt Abra, die Magd Judiths, sich mit ihrem ganzen Gewicht gegen Holofernes und drückt ihn so gegen das Bett. Den Druck, der durch ihr Gewicht entsteht, kann man förmlich spüren. Der rechte Arm Hologernes streckt sich der Magd entgegen und zeugt von einem letzten Versuch sich zu wehren. Betrachtet man seine gigantische Hand länger, so glaubt man zu fühlen, wie die Kraft aus seiner starken Faust langsam zu schwinden beginnt und seine Muskeln in den Armen ihre Spannung verlieren. Sein Kopf befindet sich in Augenhöhe des Betrachters und scheint aus dem Bild herauszuragen. Der Mund ist leicht geöffnet und entspannt als wäre sein letzter Atemzug ihm bereits entwichen. Der Blick in seinen Augen erfüllt mich mit Traurigkeit und einer Schwere, die sich im Raum ausbreitet. Wehrlos verschwindet der Blick des Holofernes in der Ferne, er wird von der runzeligen Stirn und leicht angehoben Augenbrauen der Verwunderung noch betont. Die Klinge, welche bereits die Hälfte seines Halses durchtrennt hat, fühlt sich kalt und starr an. Bei dem Anblick der scharfen Lichtreflexionen spürt man das glatte scharfe Metall an den Fingerspitzen. Dort, wo das Schwert die Hauptschlagader durchtrennt, spritzt das Blut mit enormem Druck unkontrolliert Judith entgegen, so wie eine Quelle einer Felsspalte entspringt. Dabei scheint man es zwischen zu hören, wie heißen Dampf, der sich durch eine kleine Öffnung presst. Das restliche Blut tränkt die weißen Bettlaken und rinnt zäh wie Honig langsam nach unten. Das wiederum regt die taktilen Reize der Hautoberfläche an löst das Gefühl aus, dass mir selber warmes Blut das Bein hinunterrinnt. Die Hand Judiths, die Holofernes Kopf an Bart und Haar packt, ist entschlossen. Beim Anblick der Haare, welche zwischen den Fingern ihres eisernen Griffes hervorquellen, verspürt man einen enormen Druck in den Handflächen und es

[https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Judith_und_Holofernes_\(Sujet\)&oldid=187538523](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Judith_und_Holofernes_(Sujet)&oldid=187538523).
Abgerufen: 2. Juni 2019.

packt einen das Verlangen, selber einzugreifen. Mit der gleichen Intensität hält Judith auch das Schwert in ihrer Rechten. Ihre Arme wirken trotz der kräftig durchgestreckten Armen weich und sanft, was auf das Licht zurückzuführen ist. Der Lichteinfall ist sanft und hart zugleich. Starkes hartes Schlaglicht von links rückt die Personen der Handlung mit dunklen, samtigen Schatten in den Vordergrund. Während der Hintergrund in völliger Dunkelheit versinkt.

Über die Oberflächensensibilität spüren wir den Druck, der durch optische Reize in uns ausgelöst wird, während Seh- und Muskelsinn beim Wahrnehmen der schwindenden Muskelkraft und Spannung von Holofernes Armen eine Rolle spielt. Für die Spürbarkeit des Bildraumes ist unter anderem der Kopf, der aus der Bildebene herauszuragen scheint als auch das gekonnt eingesetzte Licht und Schatten verantwortlich. Beim Anblick der Klinge setzen thermische und haptische Reizempfindungen ein. Das Scharfe ist hier nicht nur als physikalisch taktiler Reiz vertreten, sondern auch ein synästhetischer Charakter des Lichts, der sowohl optisch, taktil als auch gustatorisch ist. Optisches, auditives und haptisches Geschehen findet beim Anblick des gemalten Blutes, das sich in alle Richtungen verteilt, statt. Das Druckempfinden des Tastsinns und die damit kommende Oberflächensensibilität in den Handflächen äußert sich durch den packenden Griff von Judiths linker Hand. Das Zusammenspiel von Schatten und Licht bildet einen dramatischen Bildraum. Dieser ist von Charakteren des Weichen und Sanften, als auch des Dunklen und Samtigen erfüllt, welche man den weichen Übergängen der Schatten zuschreiben kann.

Abtei im Eichenwald- Caspar David Friedrich



Das Gemälde „Abtei im Eichenwald“ von Caspar David Friedrich vereint Landschaft und Religion zu einer Allegorie von Vergänglichkeit, Tod, Jenseitsvorstellungen und Erlösungshoffnungen, wie man in jedem kunsthistorischen Kommentar erfährt.⁴⁷

Ruinen eines alten gotischen Klosters stellen die Vergänglichkeit der menschlichen Zeit dar. Umgeben von alten Eichenbäumen, die Zeitzeugen des Verfalls der Abtei sind, und so als Sinnbild der Zeit in der Natur verstanden oder oft als Symbole einer untergegangenen heidnisch-germanischen Götterwelt interpretiert werden. Der zunehmende Mond, der auf ersten Blick unscheinbar am Abendhimmel ruht, kann als Verkörperung von Wiedergeburt eines göttlichen Raumes gesehen werden, eine weitere Ebene der Ewigkeit, der selbst nach dem Untergang der Natur fortbestehen wird und weiter in seinen Zyklen untergeht und wieder aufersteht. Das Lichtmotiv, dass von der Dunkelheit ins Licht führt, kann als Anspielung an den Tod und den Übergang ins ewige Leben gesehen werden.⁴⁸

⁴⁷„Caspar David Friedrich“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 8. Mai 2019, 08:15 UTC. https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Caspar_David_Friedrich&oldid=188351609. Abgerufen: 2. Juni 2019.

⁴⁸„Abtei im Eichwald“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 31. Mai 2019, 09:35 UTC. https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Abtei_im_Eichwald&oldid=189117987. Abgerufen: 3. Juni 2019.

In solchen Interpretationen werden die synästhetischen Qualitäten ausgelöscht. Ich werde sie vergessen, um die synästhetischen Reize des Gemäldes aufspüren zu können.

Große stämmige Eichen, mit kahlen abgeschlagenen Ästen kämpfen sich in den Vordergrund und ziehen alle Blicke auf sich. Ihre Zweige strecken sich wie Arme dem Himmel entgegen und bahnen sich ihren Weg aus dem dichten Nebel. Sie wirken knorrig und erschrecken. Man spürt beim Betrachten einen Schauer. Wandert man mit dem Blick die Stämme entlang nach unten, so beginnen sie sich im düsteren Nebel aufzulösen. Dadurch scheinen sie in der weichen dreckigen Nebellandschaft zu schweben, was sie noch bedrohlicher wirken lässt. In der Mitte des Gemäldes erhebt sich eine Ruine aus der trüben Winterlandschaft, mit Resten eines gotischen Chors. Das Glas des Lanzettfensters ist zerfallen. Dennoch erfüllt der Anblick des verfallenen Fensters die Betrachterin mit Ehrfurcht und lässt die Größe des ursprünglichen Raumes ahnen. Ein kühler Lufthauch umhüllt bei Betrachtung der Ruine den Körper und Duft von Weihrauch steigt in die Nase. Am Fuß des zertrümmerten Klosters schreiten Mönche mit einem Sarg, an einem ausgehobenen Grab vorbei, in Richtung des offenen Ruinenportals. Die Tiefe hinter dem Tor ist ungewiss und nur zu erahnen. Das Gefühl von Ungewissheit breitet sich aufgrund des nicht sichtbaren Raumes hinter der Pforte in der außerbildlichen Umgebung aus. Der trostlose Friedhof der Abtei, den man aufgrund der großen Anzahl der verstreuten Kreuze im Schnee erkennt, bestärkt die Wahrnehmung des Unbehagen. Die Ruinen erzeugen ein Gefühl von Verlassenheit und Traurigkeit, das beim Betrachten langsam unter die Haut kriecht und sich im ganzen Körper verbreitet. Im Hintergrund türmt sich eine schmutzige Nebelwand auf und verschlingt die letzten Strahlen der kühl untergehenden Sonne. Der sanfte Verlauf zwischen dem dunklen Dunst und dem stumpfen Licht der Dämmerung, die über den Trümmern leuchten, fühlt sich greifbar und weich an. Während am Abelhimmel der zunehmende Mond weit weg vom ganzen Geschehen seinem Lauf folgt.

Die viszerale Körperwahrnehmung und der Oberflächensinn werden von den knorrigem Silhouetten der Eichen ausgelöst. Durch die weichen Farbübergänge der Nebellandschaft verstärkt sich das viszerale Gefühl des Unwohlseins und schließt sowohl Spürsinn als auch den Oberflächensinn in das Wahrnehmungserlebnis mit ein. Die Tiefenwahrnehmung spielt beim Betrachten des Tores eine Rolle und löst durch den nicht erkennbaren Raum dahinter unwohle Gefühle im Körperinneren aus. Ebenfalls präsent ist der Geruchssinn, der durch Erinnerungen an Düfte aus Gotteshäusern ausgelöst wird. Die Sonne hat im Gemälde von Friedrich einen kühlen Charakter, genau wie der ganze Bildraum auch kalt und düster, aber dennoch weich ist.

Die Weichheit kommt von den sanften Farbverläufen, die vom Dunklen ins Helle führen. Der Charakter des Stumpfen, welches das Licht im Bild beschreibt, ist durch gedämpfte Farben präsent. Dabei sind jene Charaktere sowohl taktil, haptisch und optisch wahrnehmbar.

Hier wird die Mischung synästhetischer Charaktere gleichsam durch die Schwerkraft der Schwermut niedergedrückt. Die verlieren in dieser Verschmelzung ganz ihre Selbständigkeit.

Brettel vorm Kopf- Maria Lassnig



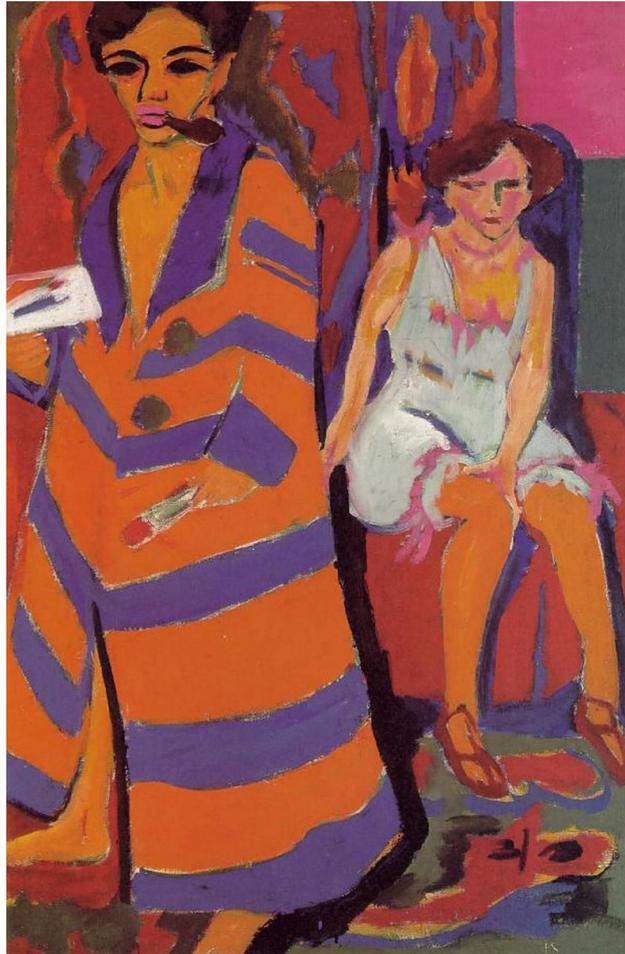
Eine fragmentierte menschliche Gestalt mit leicht geöffnetem Mund und einer lichtgrünen rechteckigen Fläche vor der Stirn befindet sich im Zentrum der Malerei. Obwohl der Mund auf ersten Blick leicht geöffnet wirkt, ist es unklar, ob er nicht doch geschlossen oder doch weit aufgerissen ist. Der Bildraum wird von verschiedenfarbigen grün-blauen Flächen, welche ihren Fluchtpunkt hinter der Gestalt haben, gebildet. Er ist erfüllt von Kummer, Sehnsucht, Trauer und Alleinsein, aber auch Wärme, Ruhe und Zufriedenheit ist gegenwärtig. Der außerbildliche Raum verschmilzt mit dem der Malerei zu einem Raum, wodurch man das Gefühl bekommt, Teil des Bildes zu sein. Die Räumlichkeit erinnert an eine Schachtel, wodurch Platzangst und Engegefühle erzeugt werden. Die Wände fühlen sich lebendig an, atmen und beben, während die Unebenheiten ihrer Oberfläche an den Fingerspitzen zu spüren sind. Die Lichtverhältnisse im Bild erinnern an die Traurigkeit, die die forcierte Wärme von Neonröhren ausstrahlen. Das grüne Viereck, welches sich auf der denkbaren Stirn befindet, scheint zu schweben. Gleichzeitig glaubt man, Augenhöhlen in den leicht blauen Schattierungen zu erkennen, in denen man eine Leere spürt. Zugleich hat man das Gefühl, angestarrt und von jemand Fremden über den Rücken gestreift zu werden. Kühles, starres Violett färbt die Gesichtsfragmente, welche sich schwer, dumpf und leer anfühlen. Die Hände greifen nach einem lenkradähnlichen Gestell, beim Betrachten lösen sie ein Gefühl aus, dass man bekommt, wenn man die Hände für eine zu lange Zeit verkrampft angespannt hat und dann endlich lockerlässt. Ein dauernder

Wechsel zwischen Anspannung und Entspannung ist hier vorherrschend. Im größten Teil des Bildes findet man kühle Grüntöne die sich am Handrücken kalt anfühlen, während die linke Seite des Bodens, der an eine Wiese erinnert, in warmen, kräftigen ja fast glühenden Grüntönen aufblüht. Das wuchernde Kraut hebt sich vom Untergrund hervor und man glaubt, das Aroma von Erbsen auf der Zunge zu schmecken. Zugleich ist das Gewächs spürbar weich, wie ein Wattebausch. Das sprießende Grün verwandelt sich zu einem stumpfen unattraktiven Strohgelb, welches im Großteil des Raumes wiederzufinden ist. Es erinnert daran, wie alles Grün vom Frühling im Sommer zu Strohgelb wird und dann langsam abstirbt. Gleichzeitig erfüllt die kühle Brise eines Sees am Abend den Raum und gibt die Möglichkeit kurz aufzuatmen. Es fühlt sich an wie ein kurzer Moment der Freiheit, den man spürt, wenn man sich an etwas oder jemanden stützt, um hoch zu springen. Im nächsten Moment wird man dann wieder von der Realität eingeholt und versinkt in Frustgefühlen. Dieses Gefühl spiegelt sich in den kleinen unförmigen und nervösen Kügelchen rechts unten wider. Die Ansammlung der Kügelchen erinnert farblich an einen Haufen von Plastikverschlüssen von PET- Flaschen, welche sich hart, kratzig und rau anfühlen. Das ganze Bild fühlt sich an wie ein Fieberschlaf, in dem man pausenlos von neuen irritierenden Eindrücken geweckt wird und niemals wirklich zu Ruhe kommen kann.

Das Bild ist eine Mischung aus Gefühlschaos und Sinnesrausch. Die Tiefensensibilität ist dafür verantwortlich, dass die Stellung der Körperfragmente im Raum wahrgenommen werden, indem wir uns in die gestückelte Figur hineinversetzen. Durch den Lagesinn können wir die Position der Gestalt im Raum bestimmen. Während die Überschneidung von Sensibilität und Raumwahrnehmung für das Empfinden von beispielweise Engegefühlen und Platzangst mitverantwortlich ist. Der Kraftsinn wird im Gefühl von Anspannungen und Entspannung in der Muskulatur in den Armen aktiv. Optisch-gustatorische Wahrnehmung findet man dort, wo das Gewächs durch Farbassoziation beginnt nach Erbsen zu schmecken. Alle Empfindungen werden von taktilen und thermischen Empfindungen begleitet. Wände, welche aufgrund des Farbauftrags sich lebendig und uneben anfühlen, während andere Formen weich wie Watte in den Händen spürbar werden. Dazu kommen kühle Brisen, die sich auf der Hautoberfläche bemerkbar machen. Chaotisch interagieren verschiedenste synästhetische Charaktere miteinander. Das Kühle, Starre, Hart, Kratzig, Raue und Stumpfe reagiert auf Glühendes, Warmes und Sprießendes. Die synästhetischen Charaktere stehen dauernd in Austausch, ergänzen, bekämpfen, beruhigen sich, um sich dann wieder konfus im Bildraum zu verteilen.

Die Dichte der verschiedensten Sinneswahrnehmungen, verpackt in eine ungewöhnliche Bildsprache, ist ein Grund weshalb ich lange gebraucht habe, mich auf Maria Lassnigs Malereien einzulassen. Ich erinnere mich an meine erste Begegnung mit ihren Arbeiten, ich war emotional hin- und hergerissen. Die Farbigkeit ihrer Malereien hat in mir negative Gefühle und Aggressionen ausgelöst, sodass ich die Ausstellung verlassen musste. Als wäre es gestern gewesen, sehe ich mich draußen frustriert vorm Eingang sitzen, während ich versuche, zu verstehen, was passiert war. Damals war es eine Abneigung zu Pastelltönen, welche die negativen Gefühle hervorriefen. Während mich genau diese Farbigkeit, mit der Lassnig, Atmosphären und ungewöhnliche Gefühlsräume schafft, die man mit allen Sinnen wahrnehmen kann, heute fasziniert. Vielleicht ist das der Grund, warum ich nach der Überwindung meines Widerstandes in meiner Beschreibung meiner psychologischen Reaktion so viel Raum gelassen habe.

Maler und Modell- Ernst Ludwig Kirchner



Im stechenden Farbgewirr sind zwei Personen zu finden. Die männliche Person im Vordergrund hält Pinsel und Palette, woraus zu schließen ist, dass er der Maler im Bild ist. Sein Mantel erinnert von der Form her an eine Glocke. Die harten Kontraste zwischen den Farben des kalten Violetts und dem feurigen Orange fühlen sich wechselnd hart und kalt oder warm und sanft an. Die scharfen Schatten, welche die Hauptfigur umgeben, lassen den Maler dominant wirken. Durch seine auffällige Robe und den harten Schatten, hat es den Anschein, dass der Maler aus dem Bild dem Betrachter entgegenkommt, während sein leerer Blick den Betrachtern ins Bild zieht. Die Dunkelheit des Schattens verschluckt alles um sich herum wie ein schwarzes Loch, zugleich hat man das Gefühl, seine Kompaktheit mit den Händen fühlen zu können. Dieselbe Farbe wie die des Schattens wiederholt sich in den Augen des Malers. Der Anblick seiner Augen ruft Unwohlsein hervor. Die einfarbige Fläche der Augen, in denen man keinen Blick erkennen kann und in denen keine Iris zu sehen ist, erinnert an Augen von Lebewesen fremder Planeten, so wie man sie aus Comics und Science-Fiktion Filmen kennt, oder ist es einer der

Masken, der „Naturvölker“, die damals in die Ateliers der Maler eindrangen? Sie wirken lieblos, kalt und abwesend. Durch ihre dunkle Fläche kann man schwer erkennen, was in dem Maler vorgeht; die Fenster zur Seele, wie es oft heißt, sind verschlossen. Die dreckigen grünen Konturstriche markieren die Form des Gesichts. Unheilvoll leuchtend rahmen sie das Gesicht des Malers ein, fühlen sich scharf und schmutzig an. Während die vollen Lippen im Vergleich zum restlichen Gesicht halbwegs sanft wirken. Seine Augenbrauen sind weich und neutral. Weiter hinten im Bildraum sitzt ein Mädchen, das laut Titel das Modell des Malers darstellt. Es wirkt unsicher und eingeschüchtert. Ein Bein hat es nach innen gedreht, die linke Hand zwischen die Knie geklemmt und ihren Kopf leicht eingezogen. Das Unterkleid, das sie an hat, fühlt sich luftig und leicht an. Der lockere Duktus, mit dem das hellblaue Kleid gemalt ist, lässt es wie ein Federkleid wirken. Auch die rosaroten Ausschmückungen des Gewandes an Beinen und am Ausschnitt fühlen sich wie Federn an. Man kann dessen schwerelose Weichheit an den Fingerspitzen fühlen. Ihr Blick, der dem Maler zugewendet ist, scheint, unterstrichen durch die Röte im Gesicht, zwischen Scham und Wut zu changieren. Ihre Schatten sind im Gegensatz zu den des Malers sanfter, zweitweise gar nicht vorhanden, wodurch sie in Momenten im Raum zu schweben scheint. Das ganze Bild ist in einem ständigen Temperaturwechsel unterworfen, in einem Moment wird es von Hitze dominiert, während es im anderen Moment abkühlt, ausgelöst durch das radikale Aufeinandertreffen kühler und warmer Farbtöne derselben Grundfarbe, wie beispielweise die hitzigen rosa Farbflächen im Bildhintergrund und dem kühlen Rosa am Gewand des Modells.

Das ganze Bild wird hauptsächlich von thermischen, optischen und taktilen Reizen dominiert. Die thermisch- optische Wahrnehmung wird von den verschiedenen Farbflächen ausgelöst, die sich im gesamten Bildraum befinden. Der Tastsinn wird aktiviert durch das Gefühl des Weichen im Kleid des Modells, des Scharfen im Schatten des Malers und des Harten, Kalten und Warmen, Sanften in dessen Mantel. Auch ist die viszerale Wahrnehmung aktiv, die sich durch unwohle Gefühle in der Magengrube bemerkbar macht. Synästhetische Charaktere des Weichen und Harten, Sanften und Scharfen, Schmutzigen und Lieblosen werden in diesem Bild in Austausch und Widerstreit verschmolzen.

Ich kenne den historischen Hintergrund des Bildes nicht, ich weiß nur, dass die Bilder der Brücke-Maler in den der Maler mit seinem Modell dargestellt ist, inzwischen in Verdacht geraten sind. Vielleicht hat das meine Auslegung der Wut in den Augen des Mädchens gelenkt.

Berglandschaft- Hannah Höch



Verschiedenste Pflanzen kämpfen sich zwischen kantigen Felspalten hervor, während andere Gewächse langsam aus ihren Verstecken herausgekrochen kommen. Sie wirken überdimensional und unheimlich, wie lebendig gewordene Urgewächse. Ihr Lebensraum ist die kahle Steinlandschaft, die aus Steinplatten, Felsbrocken und einer Felswand besteht. Hinter der Felswand erhebt sich eine Himmellandschaft. Erfüllt von weichem gelblichem Licht auf der linken Seite, das sanft, in die mit klarer Kante dargestellten Wolken verläuft. Mittig erhebt sich eine luftiger grauer Farbnebel, der an Rauch erinnert. Daneben scheint in dumpfem Orange eine Sonne zu scheinen. Das weiche Gelb bekommt keine Möglichkeit sich zu verbreiten, während das rauchige Grau sich schleichend am Himmel ausweitet. Die überdimensional groß wirkenden Gewächse geben einem das Gefühl, sich in der Froschperspektive zu befinden. Die orange-rote Blume, welche sich im linken unteren Viertel des Gemäldes befindet scheint mit der grünen Knospe neben ihr zu kommunizieren. Der Knospe mit ihrem verschmitzten Grinsen, scheint die Zunge hinaus zu strecken, wodurch man unverständliche Sprechgeräusche zu hören glaubt. Während die „Körperhaltung“ des Gewächses mit der orange-roten Blüte an eine Gottesanbeterin erinnert, welche sich würdevoll über die nuschelnde Knospe zu ihren Füßen

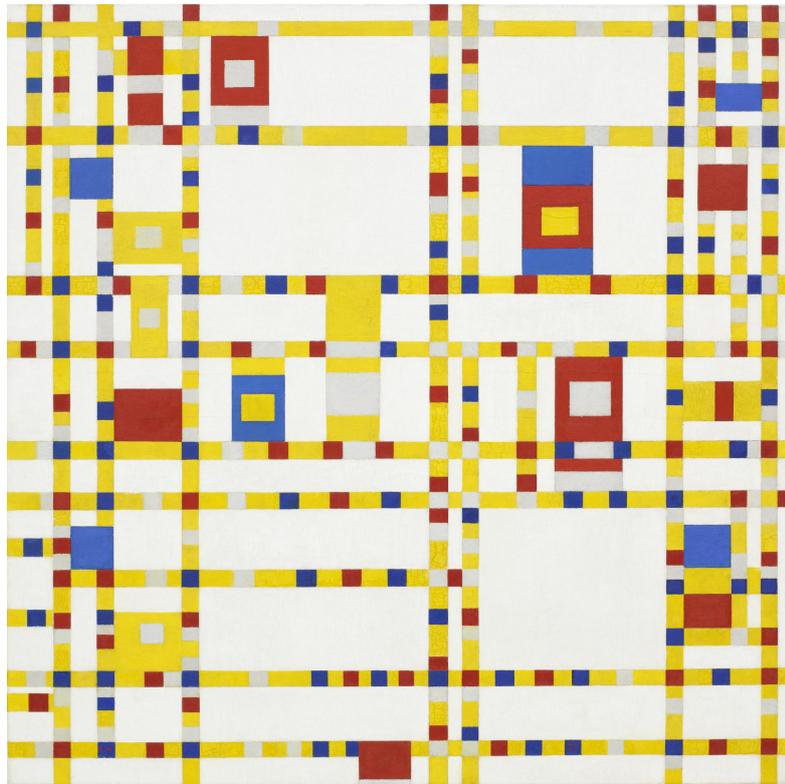
neigt. Die Wurzeln der Knospe, mit denen sie sich aus der Felsspalte hinausdrückt, schauen aus wie Arme. Dieser Anblick löst den Muskelsinn aus. Es entsteht das Gefühl, dass man sich selbst aus der Felsspalte drückt. Die große grüne Pflanze, in der rechten Hälfte des Bildes, wirkt auf Grund ihrer Größe massiv und furchteinflößend. Zugleich fühlen sich die Schatten, die sie umschmiegen, weich, sanft und friedvoll an. Die glatten kalten Flächen ihrer Blätter sind haptisch und thermisch spürbar und der Stängel erinnert an glänzenden Stahl. Das Gewächs in Rot-Braun neben der Grünpflanze wächst auf der Steinoberfläche. Dessen Blüte erinnert an eine Mischung von abgeblühtem Löwenzahn und einer Ringelblume. Hier wölben sich die Blütenblätter nach unten, fühlen sich spitz und scharf an und evozieren somit Sägeblätter. Während der Stempel der Blume wie ein Kuchen drapiert, in sonnig warmes Gelb, verführerisch locker inmitten der Blütenblätter sitzt.

Mehrere Lichtquellen leuchten den Bildraum aus und tragen so zu einer ungewöhnlichen Atmosphäre bei und lassen die Gewächse erhaben wirken. Eine Lichtquelle kommt von der rechten Seite, während die nächste ihren Ausgangspunkt links oben hat. Eine weitere befindet sich im Bildmittelpunkt und erhellt die massive Felswand von unten. Die Felsplatten im Vordergrund wirken wie glatte Scheiben, dessen scharfen Kanten man förmlich fühlen kann. Genauso spürbar sind die harten Kanten der Schatten der Pflanzen. Rechts unten schleicht ein farnähnliches Gewächs aus einer kleinen Öffnung in Richtung der glatten Felsoberfläche. Das Pflänzchen erinnert an einen Tausendfüßler, wodurch man das Rascheln der Blätter zu hören glaubt. Neben den spitzen und fast schmerzhaft scharfen Kanten der Gesteine tauchen auch sanfte und weichere Felsen auf. Wie beispielweise der rost-braune Fels hinter der sich orange-roten Blüte, der sich unscheinbar in die Landschaft von Felsplatten fügt, oder der bräunliche Stein in der rechten unteren Ecke, der unbemerkt im weichen Schatten am Bildrand untergeht.

Eine Vielzahl von Sinneswahrnehmungen werden von dieser Berglandschaft angeregt. Unser Lagesinn wird durch die Froschperspektive, in die wir positioniert werden, aktiv. Begleitet wird er vom Bewegungssinn, der von den bewegten Gewächsen ausgelöst wird. Unsere haptische Wahrnehmung macht aufgrund der glatten, kantigen, spitzen und scharfen Oberflächen von Pflanzen und Felsen auf sich aufmerksam. Das optisch- auditive ist in den raschelnden und nuschelnden Geräuschen vertreten. Thermische Reize werden durch Farb- und Oberflächenassoziationen ausgelöst. Während der Muskelsinn beim Betrachten von der einem Arm ähnlichen Wurzel aktiv wird. Synästhetische Charaktere lösen unheimliche Atmosphäre

der Landschaft aus. Feurige, glühende, weiche Charaktere so wie erhabene, friedvolle und warme verbinden sich mit harten, glatten und scharfen Charakteren zu einer Stimmvielfalt dessen Spannung, je länger man das Werk betrachtet, weiterhin wächst.

Broadway Boogie-Woogie - Piet Mondrian



Auf den ersten Blick wirken die strukturierten Farbflächen des Bildes unspektakulär. Es scheint schwer ihnen synästhetische Qualitäten zuzusprechen. Verweilt man etwas länger davor, beginnen die kleinen Quadrate zu vibrieren, zu zittern und zu leben. Sie erinnern an Blattameisen, welche durch die Tunnel ihres Baues marschieren. Die blauen, roten und hellgrauen kleinen Flächen beginnen, auf der Haut zu kitzeln. Die strahlend gelben Linien, welche immer wieder durch die anders farbigen Quadrate und Rechtecke unterbrochen werden, erinnern an Straßen und deren Lärm. Während die größeren Farbflächen in Rot, Gelb und Blau den Eindruck von Gebäuden, von oben gesehen evozieren. Neben Ameisen könnte man in den kleinen Vierecken auch Fahrzeuge auf einer dicht befahrenen Straße sehen. Das Gemälde erinnert an Straßenkarten wie in New York gegliedert und geplant. Doch das Bild beginnt zu atmen. Alles fühlt sich lebendig an. Strahlendes Gelb verbreitet Wärme. Ein prickelndes Gefühl von auftreffenden Sonnenstrahlen breitet sich aus. Das dumpfe Rot schmiegt sich dem sanften Blau der restlichen Komposition harmonisch an. Zu allerletzt machen sich die weißen Rechtecke bemerkbar, welche sich im Bild verteilen, sie wirken wie Ruhepole, die unserem Lagesinn ansprechen.

Trotz der eingeschränkten Farbauswahl kann man viele synästhetische Charaktere finden. Charaktere des Dumpfen, Sanften, Strahlenden und Lebendigen kann man in den Farben, welche sich in ihrer Wirkung beeinflussen entdecken. Das Dumpfe im Rot lässt mit dem Sanften im Blau gemeinsam dem Gelb den Vortritt. Das führt dazu, dass der strahlende und leuchtende Charakter des Gelbs intensiviert wird, wodurch es zusammen mit dem Blau und Rot zu einem lebendigen Austausch kommt. Diese Lebendigkeit wird sowohl im passiven als auch aktiven Tastsinn spürbar. Dazu gesellen sich auch optisch-thermische Reize, die das Wärmeempfinden unserer Hautfläche aktivieren. Der Bewegungssinn löst fühlbare Vibration aus. Neben dem Tastsinn wird die auditive Wahrnehmung, der Lärm der Straße, wahrgenommen. Während der Lagesinn, ausgelöst durch die weißen Flächen, dazu beiträgt, die restlichen Farbfelder zu lokalisieren.

Kein Zweifel, die synästhetische Wahrnehmung wird durch den Titel des Werkes stark beeinflusst. Der Titel „Broadway Boogie-Woogie“ kann Assoziationen an das Musikgenre des Boogie-Woogies auslösen. Vor den Augen des Betrachters beginnt das Werk zu tanzen.

Fazit

In dieser Arbeit stelle ich eine Galerie unterschiedlicher Gemälde vor, die ich auf ihre synästhetische Qualität überprüfe. Das Spektrum der Bilder reicht von erzählenden Bildern (Abtei im Eichenwald, Judith und Holofernes), „body awareness paintings“ (Brettl vorm Kopf), abstrakten Malereien (Broadway Boogie-Woogie, UAARS) bis zu atmosphärischen Bildern (Berglandschaft, Fort Vimieux). Während die erzählenden Bilder den Bewegungssinn und damit den Zeitfaktor evozieren, kommt der Zeitfaktor nicht gegenständlicher Bilder durch den Nachvollzug der Faktur in Linien und Farben zur Geltung. Das Konzept der synästhetischen Charaktere, das Herman Schmitz entworfen hat, schärfte meine Wahrnehmung für Differenzen und Assoziationen verschiedener Sinne. So konnte es dazu kommen, dass die Bilder für mich zur Bühne synästhetischer Wahrnehmung wurden. Trotzdem begreife ich meine Beschreibungen nicht als rein subjektiv. Synästhetische Beschreibungen sind keine reine Projektion. Die Gemälde selbst bieten synästhetische Charaktere an. Insofern mache ich die Gemälde nicht zu den Projektionsflächen meiner subjektiven Empfindung, sondern begründe die Synästhesie mit objektiven Strukturen des Gegenstandes selbst. Als Malerin weiß ich, dass und wie meine Malerei von synästhetischen Assoziationen begleitet wird. „Evident ist“, behauptet zumindest mein Betreuer, „was einleuchtet, weil es ausstrahlt.“ Ich gehe also von der synästhetischen Strahlkraft meiner Objekte aus.

Meine eigenen künstlerischen Arbeiten kann ich nicht synästhetisch beschreiben, wie ich es in den hier angeführten Fallstudien getan habe. Dafür bin ich zu tief in den Entstehungsprozess der Arbeiten verwickelt.

Literaturverzeichnis

- Abraham*, Werner: Synästhesie als Metapher. In: *Folia- Linguistica: Acta-Societas-Linguistica-Europacae*. Austria 21/1987. S. 157- 170.
- Bachmann*, Klaus: Synästhesie. In: *Geo Wissen: Sinne und Wahrnehmung*, September 1997. S. 40.
- Baudson*, Tanja Gabriele: Synästhesie, Metapher und Kreativität. In: Martin Dresler. *Kognitive Leistung, Intelligenz und mentale Fähigkeiten im Spiegel der Neurowissenschaft*. Spektrum Akademischer Verlag. Heidelberg. 2011. S. 126- 148.
- Cytowic*, Richard E.: Synesthesia: Phenomenology and Neuropsychology, A Review of Current Knowledge. *PSYCHE*. Juli 1995.
- Guski*, Rainer: *Wahrnehmen, Ein Lehrbuch*. Kohlhammer. Stuttgart, Berlin, Köln. 1996. S. 7.
- Harrison*, John: Bekenntnisse eines Physikalisten oder Was ist Synästhesie?. In: *Schaltstelle Gehirn: Denken, Erkennen, Handeln*. Spektrum Akademischer Verlag Heidelberg und Zeitverlag Bucerius GmbH & Co. KG. 2009. S. 29- 46.
- Martino*, Gail; Marks, Lawrence E.: Synesthesia: Strong and Weak, In: *Current Directions in Psychological Science*, Volume 10, Number 2. April 2001. S. 61- 65.
- Paetzold*, Heinz: Synästhesie. In: J.B. Metzler. *Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. 2010. Bd. 5. S. 841.
- Trebeß*, Achim: *Metzler Lexikon Ästhetik Kunst, Medien, Design und Alltag*. J.B. Metzler. 2006.
- Schindelbeck*, Johann: Über die Erscheinungsweisen des im Bilde dargestellten Raumes, In: *Archive für die gesamte Psychologie*. Band: 47. 1924. S. 420.
- Schmitz*, Herman: Synästhetische Charaktere, in: ders., *Die Wahrnehmung. System der Philosophie III/5*. Bonn 1978. S. 53.
- Serres*, Michel: *Die fünf Sinne, Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*. Suhrkamp Taschenbuch. Frankfurt am Main. 1993. S. 88.
- Wölfflin*, Heinrich: *Kunsthistorische Grundbegriffe*. Hugo Buckmann Verlag. München. 1917. S. 2.

Internetquellen

„Abtei im Eichwald“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie.

Bearbeitungsstand: 31. Mai 2019, 09:35 UTC.

https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Abtei_im_Eichwald&oldid=189117987

Abgerufen: 3. Juni 2019.

„Auditive Wahrnehmung“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie.

Bearbeitungsstand: 27. September 2018, 11:35 UTC.

https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Auditive_Wahrnehmung&oldid=181271672

Abgerufen: 5. Juni 2019.

Caspar David Friedrich“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie.

Bearbeitungsstand: 8. Mai 2019, 08:15 UTC.

https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Caspar_David_Friedrich&oldid=188351609

Abgerufen: 2. Juni 2019.

„Judith und Holofernes (Artemisia Gentileschi)“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie.

Bearbeitungsstand: 21. März 2019, 16:38 UTC.

[https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Judith_und_Holofernes_\(Artemisia_Gentileschi\)&oldid=186799031](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Judith_und_Holofernes_(Artemisia_Gentileschi)&oldid=186799031)

Abgerufen: 2. Juni 2019.

„Judith und Holofernes (Sujet)“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie.

Bearbeitungsstand: 13. April 2019, 19:15 UTC.

[https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Judith_und_Holofernes_\(Sujet\)&oldid=187538523](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Judith_und_Holofernes_(Sujet)&oldid=187538523)

Abgerufen: 2. Juni 2019.

„Oberflächensensibilität“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie.

Bearbeitungsstand: 16. März 2019, 21:51 UTC.

<https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Oberfl%C3%A4chensensibilit%C3%A4t&oldid=186656659>

Abgerufen: 5. Juni 2019.

„Tiefensensibilität“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie.

Bearbeitungsstand: 10. November 2018, 21:43 UTC.

<https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Tiefensensibilit%C3%A4t&oldid=182640087>

Abgerufen: 5. Juni 2019.

„Trigeminale Wahrnehmung“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie.

Bearbeitungsstand: 19. Mai 2019, 08:54 UTC.

https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Trigeminale_Wahrnehmung&oldid=188724530

Abgerufen: 5. Juni 2019.

„Visuelle Wahrnehmung“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie.

Bearbeitungsstand: 30. Oktober 2018, 08:07 UTC.

https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Visuelle_Wahrnehmung&oldid=182281671

Abgerufen: 3. Juni 2019.

„Wahrnehmung“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie.

Bearbeitungsstand: 4. Juni 2019, 22:07 UTC.

<https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wahrnehmung&oldid=189260446>

Abgerufen: 5. Juni 2019.

Abbildungsverzeichnis

Artemisia Gentileschi

Judith und Holofernes

Öl auf Leinwand

199 x 162,5 cm

1614- 1620

Standort: Uffizien, Florenz, Italien

Web.URL < https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Artemisia_Gentileschi_-_Giuditta_decapita_Oloferne_-_Google_Art_Project.jpg&oldid=294649586 >, 02.06.2019

Caspar David Friedrich

Abtei im Eichenwald

Öl auf Leinwand

171 x 110,4 cm

1809

Standort: Alte Nationalgalerie, Berlin, Deutschland

Web. URL < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/32/Caspar_David_Friedrich_-_Abtei_im_Eichwald_-_Google_Art_Project.jpg >, 02.06.2019

Donna Huanca

URRAS

Öl und Acryl auf digital Print auf Leinwand

280 x 500 cm

2017

Standort: Unbekannt

Web. URL < <http://www.yuzmshanghai.org/donna-huanca-cell-echo/> >, 15.04.2019

Ernst Ludwig Kirchner

Maler und Model

Öl auf Leinwand

150,4 x 100 cm

1910/1926

Standort: Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Deutschland

Web. URL < https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:1910_Kirchner_Selbstbildnis_mit_Modell_anagoria.JPG >, 13.06.2019

Hannah Höch

Berglandschaft

Öl auf Leinwand

Größe

1941

Standort: Kunstverein Apolda Avantgarde e.V., Apolda/ Thüringen, Deutschland

Web. URL < <http://kunsthausapolda.de/wp-content/uploads/2017/08/HH2.png> >, 14.06.2019

Maria Lassnig

Brettl vorm Kopf

Öl auf Leinwand

100,5 x 115,5 cm

1967

Standort: Unbekannt

Web. URL < <https://kurier.at/kultur/weltrekord-fuer-lassnig-bilder-zwei-mal-geknackt/99.428.640> >, 14.06.2019

Mark Rothko

No.7 (Dark Brown, Grey, Orange)

Öl auf Leinwand

175,6 x 162,6 cm

1963

Standort: Kunstmuseum Bern, Bern, Schweiz

Web. URL < <https://derstandard.at/2000099351501/Maler-Mark-Rothko-im-KHM-Stille-in-Momenten-tiefster-Emotion> >, 11.04.2019

Nicole Eismann

Riding Down River on the USS J-Bone of an Ass

Öl auf Leinwand

325,12 x 264,16 cm

2017

Standort: Unbekannt

Web. URL < <https://artviewer.org/nicole-eisenman-at-secession/> >, 11.04.2019

Piet Mondrian

Broadway Boogie-Woogie

Öl auf Leinwand

127 × 127 cm

1942/ 1943

Standort: Museum of Modern Art, New York, USA

Web. URL < https://en.wikipedia.org/wiki/Broadway_Boogie_Woogie#/media/File:Piet_Mondrian,_1942_-_Broadway_Boogie_Woogie.jpg >, 13.06.2019

William Turner

Fort Vimieux

Öl auf Leinwand

71,1 x 106,7 cm

1831

Standort: Privatsammlung

Web. URL < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Turner_-_Fort_Vimieux.jpg >, 11.04.2019