

# Synästhesie und Askese

---

## Unterwegs sein – die Aussichtswarte

Wer ist nicht schon einmal zu einer Aussichtswarte gewandert? Nicht die Aussichtswarte selbst stellt dabei das Ausflugsziel dar, sondern der weite Blick ins Land bei klarem Wetter und günstiger Witterung. Erst die Wahrnehmung des Bildes der durchwanderten Landschaft lässt uns sagen: Wir sind am Ziel. Wie eine solche Aussichtswarte ist aber auch die Erkenntnis für viele Philosophen aufgebaut. Wir steigen auf der Leiter der Sinne hinauf, nur um – am Ziel angelangt – diese besser zu vergessen; denn auf den höheren Erkenntnisstufen wird die Sinnlichkeit überflüssig. Diese Analogie zwischen dem Erkenntnisvermögen und einer Aussichtswarte lässt sogar Differenzierungen zu. Für den Empirismus des 17. bis 18. Jahrhunderts, etwa bei John Locke und Étienne Bonnot de Condillac, bilden die Sinneseindrücke den Ausgangspunkt der Erkenntnis, der notwendig ist, um stufenweise immer abstraktere Ideen zu bilden: Die bildliche Aussichtsplattform ist demnach nur empirisch und graduell zu erreichen. Rationalistische Denker, wie René Descartes, misstrauen aber von Beginn an den Sinnen. Diese sind nicht vor Illusionen und Irrtümern gefeit und bieten der wahren Erkenntnis nur eine unsichere Grundlage: Die Leiter der Erkenntnis ist folglich allein syllogistisch aufzustellen. Darüber hinaus behaupten einige Denkpositionen, dass die Aussichtswarte der Erkenntnis gar nicht bestiegen werden könnte, hätte der Mensch nicht bereits in sich das Vermögen der Mobilität und die Empfänglichkeit für Reize, anders gesagt: Das Ich-kann-mich-bewegen-und-schauen. Und nicht zuletzt waren wiederum andere Denker davon überzeugt, dass sich die Plattform der Aussichtswarte am sichersten durch einen Sprung von einem einzigen Beispiel auf das allgemeine Wesen, das heißt durch Intuition oder Wesenschau, erreichen lässt. Dafür bedarf es allerdings einer gewissen Methode, die sich nur durch »einen langen Weg der Schulung« und durch konsequentes Üben, das heißt »selbsttätige Analysen«, aneignen lässt, wie etwa Moritz Geiger in Bezug auf die Phänomenologie behauptete.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Geiger 1976: 285.

Dem bisherigen Einstieg ins Thema diene die Aussichtswarte als Bild für ein hierarchisch aufgebautes Erkenntnisvermögen des Menschen, das im Grunde genommen ein abstraktes theoretisches Konstrukt darstellt. Um bei demselben konkreten Beispiel zu bleiben: Eine hölzerne *Aussichtswar-*

te wird von Beginn an multisensorisch wahrgenommen und zugleich als *solche erkannt*: Bilder, Gerüche, taktile und kinästhetische Empfindungen – von der Warte selbst wie ebenso von der Umgebung – vermischen sich, Begriffe (wie auch »die Aussichtswarte« selbst) und bereits erworbene Erfahrungen mit solchen Objekten werden aktiviert, motorische Koordinationen werden bewusst oder automatisch vollzogen, Erinnerungen und Erwartungen, Emotionen und Absichten können alle in verschiedenem Ausmaß im Spiel sein, wenn wir die Stufen einer Aussichtswarte hinaufsteigen. Dabei erweist sich die Aufeinanderfolge der Sinne bei Condillac, demzufolge das Subjekt zunächst nur über den Geruchssinn verfügt, dem dann nach und nach andere Sinnesmodi hinzugefügt werden, bloß als ein Gedankenexperiment. Die Erfahrung erfolgt im Alltag *immer* multisensorisch, nicht als ein Nacheinander, sondern als ein Neben- und Miteinander der Sinne, als ihr Zusammenspiel und Zusammenwirken – anders gesagt: syn-aisthetisch (von συναίσθησις, »mitempfinden«), synergetisch, ja sozusagen symphonisch. Das kognitive System mag zwar der Einfachheit halber als Leiter repräsentiert werden können, doch wird es konkret eher – um diesmal ein Bild von Fernando Pessoa zu übernehmen – wie ein Orchester erfahren: »Meine Seele ist ein verborgenes Orchester; ich weiß nicht, welche Instrumente, Geigen und Harfen, Pauken und Trommeln es in mir spielen und dröhnen läßt. Ich kenne mich nur als Symphonie.«<sup>2</sup> Bei jedem Schritt hinauf erklingen nicht bloß einzelne Töne, sondern ganze Melodien verschiedener Sinne. Der Hauch des Windes vermischt sich mit der Wärme des Holzes, die Wipfel der umgebenden Bäume mit ihrem Geruch, das strahlende Licht und ein eventuell leichter Schwindel mit den propriozeptiven Anzeichen körperlicher Anstrengung, mit dem Pochen des Herzens und einem beschleunigten Atem. Die von der Aussichtswarte ermöglichte Erfahrung schließt all das ein.

## Von Aussichtswarten und Säulen

Auf eine Aussichtswarte zu steigen ist eine körperliche Übung, die mehr oder weniger physische Kondition verlangt. Die Übung, insbesondere im Sinne der gymnastischen Übung, nannten die Griechen ἄσκησις, Askese. In ihrem geläufigen Sinne bedeutet Askese die Disziplinierung des Körpers und des Geistes und geht mit Abhärtung und Ertüchtigung, mit der bewussten Beseitigung bzw. Ablehnung von sinnlichen Freuden und mit der Enthaltung von der Erfüllung physiologischer Bedürfnisse (etwa durch Abstinenz) einher. In ihren strengsten Formen reicht die asketische Lebensweise bis zum Rückzug aus der Welt zum Zweck der Vervollkommnung und bis zur aktiven Abtötung des Lebenstriebes durch Geißelung und andere körperliche Selbstbestrafungen. Asketische Praktiken wurden in zahlreichen Kulturen gepflegt; unabhängig von ihren spezifischen Merkmalen liegt den meisten ein starker Dualismus zugrunde, der den Leib dem Geist, die Welt Gott und das Diesseits dem Jenseits gegenüberstellt. Die asketischen Übungen beabsichtigen die Befreiung von den Sinnen, von ih-

rer (Un)Lust und Unruhe und allgemein eine »Loslösung vom Leiblichen, um Vergeistigung zu erreichen, Absterben für das sichtbare Diesseits, um sich dem unsichtbaren Jenseits zu einen.«<sup>3</sup> Die Lebensphilosophie der Askese sieht die Aussicht auf Erlösung allein in Verzicht und Entsagung. Was gleichnishaft die Aussichtswarte für die Erkenntnisphilosophie ist, war einst konkret die Säule für christliche Extremasketen, auf die sie sich aus der Welt zurückzogen: So verbrachten die sogenannten »Säulenheiligen« (Styliten) aus Syrien viele Jahre auf Säulen oder Baumstämmen, auf einem äußerst beengten Raum, wo sie dem Wetter und den Blicken anderer ausgesetzt waren; die Askese kannte nur den Aufstieg (in die Einsamkeit, in die Stille, in die Wüste der Sinne), ein Rückweg war ausgeschlossen. Aber auch die Beschreibungen weniger extremer asketischer Praktiken bedienen sich häufig der Metapher des Aufstiegs, im Laufe dessen die Sinneserfahrungen, Körperbedürfnisse und leiblichen Genüsse allmählich zurückgelassen und überwunden werden. Dieses Streben wird dann erst in der »Vollkommenheit des Zieles, die keiner Steigerung mehr fähig ist«, verwirklicht, wenn sozusagen jene Plattform der inneren Vervollkommnung erreicht wird, von der aus sich der ersehnte Blick, nämlich die »jenseitige Gottesschau«<sup>4</sup> eröffnet.

3 Mohr u. a. 1957: 930.

4 A. a. O.: 934.

## Disziplin und Sinnesrausch

Doch der Aufstieg auf eine Aussichtswarte mag für manche wie mich nicht so sehr sportliche Glücksgefühle, sondern eher eine wachsende Beunruhigung auslösen. Auf hohen Aussichtswarten werde ich von Höhenschwindel und Sturzangst ergriffen; das Panorama liegt dann nicht mehr weit und geordnet zu meinen Füßen, sondern Höhe und Tiefe lösen einander ab, »ganz nah« und »weit und fern« werden ununterscheidbar, der im Alltag die Gegenstände abtastende Blick berührt den Boden – und mit ihm mein Leib, der »gleichsam ein natürliches Ich und selbst das Subjekt der Wahrnehmung ist«.<sup>5</sup> Nietzsches Spruch »Und wenn du lange in einen Abgrund blickst, blickt der Abgrund auch in dich hinein« hat zuallererst eine physiologische Dimension.<sup>6</sup> Der bloße Blick lässt mich in die Tiefe stürzen, ich bin da und zugleich im freien Fall, ebenso wie der tiefe, weite Raum zugleich dort draußen und da – in meinem Inneren – ist, wo sich in meinem Magen eine Leere auftut. Der Weiteraum und der Richtungsraum, das Offene und die »leiblich spürbare Richtung«, die aus der Enge des Leibs in die Weite des Raums führt, treten in eine paradoxe Konkurrenz miteinander: Denn die Tiefe wird nicht mehr eindeutig als »Gegend oder Wohin einer Richtung des Richtungsraums« wahrgenommen, sondern »sie schillert hinüber in maßlose, ungegliederte Weite, die den Geängsteten einschnürt«.<sup>7</sup> Die Sturzangst gleicht zwar einem »Kräftespiel, bei dem die Tiefe sowohl zudringlich und bedrängend dem Geängsteten entgegenkommt als auch diesen suggestiv an sich zieht«, doch hat diese Ambivalenz nichts von einer spekulativen Dialektik, sondern wird als ein »chaotisches« Verhältnis zwischen meinem eigenen Ort und der Tiefe wahrgenommen.<sup>8</sup> Die Welt

5 Merleau-Ponty 1966: 243.

6 Nietzsche 1993 [1886]: 98, Aph. 146.

7 Schmitz 1967: 146, 150.

8 A. a. O.: 147 f.

tritt mir zu nah, wie auch ich mir selbst zu fern bin – und ich muss mich am Geländer anklammern, mich besser in der Mitte der Plattform irgendwo anlehnen oder mich noch besser überhaupt hinlegen, um mich *meines* Orts im Raum zu vergewissern. Ein Sinn kommt einem anderen zu Hilfe, um die ausbrechende Panik einzudämmen und das verwirrte Gemüt wieder in gewohnte Bahnen zu lenken, den Rausch der Sinneseindrücke in Nah-und-fern-Verhältnisse zu ordnen und das Karussell der schwindelnden Empfindungen anzuhalten. Allmählich kann ich aus der »Ekstase« (von ἔκστασις, das Außersichgeraten) zur alltäglichen Wahrnehmung zurückkehren. Dieses angeführte Beispiel beschreibt eine eher ungewollt gemachte und beängstigende Erfahrung. In zahlreichen anderen Fällen dagegen, vom Geschwindigkeitsrausch bis hin zum Drogenkonsum, wird ein solcher Sinnestaumel bewusst gesucht.

Askese und Ekstase, Anästhesie und Hyperästhesie entsprechen zwei Grenzfällen der sinnlichen Erfahrung, die den synästhetischen Charakter der alltäglichen Wahrnehmung verzerrt widerspiegeln: Die Askese zensuriert die Sinnlichkeit und wendet sich von ihr ab, um den Zustand einer stoischen ἀπάθεια oder Unempfindlichkeit hervorzurufen. Und in der Ekstase kommt es zwar im Übermaß zu vielerlei Empfindungen, doch wirken die Sinne nicht mehr miteinander, syn-ästhetisch, sondern durcheinander. Die Einigung mit dem Höchsten wird in der Askese durch eine kontemplative Sammlung und den Ausfall der Sinne erreicht, in der Ekstase geschieht die Einigung mit der Welt nur als (Sinnes)Verwirrung. Beide Phänomene schließen allerdings die *Einheit in Vielfalt* der Sinne aus.

Askese und Ekstase stehen für zwei Grundeinstellungen zu den Sinnen, die sich in unterschiedlichen Kulturen, Epochen und Kunststilen verschieden äußern. Bei genauerer Betrachtung erweisen sie sich in der Kunst als bloß abstrakte Grenzfälle: Denn nicht nur in der religiösen Askese kehren die Sinne (etwa als mystische Visionen der inneren Sinne) zurück, sondern auch die Kunst bedarf immer eines materiellen und sinnlichen Trägers. Und umgekehrt muss auch die sinnlich üppigste Kunstform ihr Material einigermaßen ordnen und sich von der Umgebung abgrenzen. Völlig undifferenzierte Einheiten und bloße Differenzen ohne Zusammenhang sind einfach nicht wahrnehmbar. Jede Kunst bewegt sich zwischen Askese und Ekstase, wenn auch der Modernismus durch seinen Intellektualismus eher der Askese zugeneigt war, während die Hyperästhesie als »the sensual logic of late capitalism«<sup>9</sup> die letzten Jahrzehnte eher im Zeichen der Ekstase, sofern nicht sogar manchmal des Ekels, betrachten lässt.<sup>10</sup> Die asketische Kunst, etwa puristisch-minimalistische Tendenzen in den bildenden Künsten oder in der Musik, zielt letztlich auf eine Einsicht jenseits der Sinne und setzt zum Teil den Logozentrismus der westlichen Ästhetik fort, die das Verstehen und die Auslegung des Sinns in den Vordergrund der Kunstrezeption stellt. Ganz im Gegenteil dazu setzt die hyperästhetische Kunst auf Intensität, Betäubung und Exzesse, um jeden Sinn zu negieren und genuine Erfahrungen der Unmittelbarkeit und Anwesenheit zu bewir-

<sup>9</sup> Howes 2005: 281.

<sup>10</sup> Vgl. Diaconu 2012: 65 ff.

ken. Mit der Betonung des multisensorischen Charakters *jeglicher* Kunsterfahrung schlagen wir jedoch ein theoretisches Modell vor, das die Kunst in den Alltag integriert und – statt die Sinnlichkeit zurückzuweisen oder sich ihr unkritisch auszuliefern – die Notwendigkeit erkennt, die Sinne zu kultivieren.

## Holistische Ansätze in den Wissenschaften von den Sinnen

Die Anerkennung der multisensorischen Dimension der Kunsterfahrung wird gegenwärtig in verschiedenen Disziplinen verfolgt, wie etwa in der Architekturtheorie, in der Ästhetik, die der Kunsttheorie die Wahrnehmungslehre zugrunde legte, in der *anthropology of the senses*, im Marketing und sogar in den Neurowissenschaften. Juhani Pallasmaa (2005) und Kenneth Frampton (1993) lehnten sich gegen das Monopol des Visuellen in der modernen, internationalen und ›retinalen‹ Architektur auf und machten auf taktil-motorische Aspekte der Raumerfahrung, auf die Ästhetik der Materialien und auf die Berücksichtigung der Naturelemente in den vernakulären Bautraditionen aufmerksam. Empirische Forschungen zu nicht-westlichen Kulturen brachten verblüffende Entdeckungen, wie etwa dass die Sinnesmodi auch anders bewertet werden können (zum Beispiel dass der Tastsinn auch als Fernsinn fungieren kann), und erweiterten das klassisch-europäische Repertoire der Künste und der ästhetischen Erfahrungen, das in der Regel allein audiovisuelle Formen der Kunstrezeption zulässt. Die anthropologischen Theorien der Sinnlichkeit stützen sich entweder auf neuropsychologischen Daten, um das Primat des Sehens zu argumentieren, oder untersuchen bewusst Phänomene außerhalb der visuellen Kultur, sie fokussieren auf synästhetische (multisensorische) Phänomene oder nehmen die traditionelle psychologische Auslegung wieder auf, die spezifische Merkmale der Sinne festlegt.<sup>11</sup> Die sozial- und kultur-anthropologischen Feldforschungen zu den Sinnen beschränken sich naturgemäß nicht auf die Kunst, sondern verfolgen die Funktionen und den Gebrauch der Sinnlichkeit in allen Lebensbereichen. Ihnen ist es jedenfalls größtenteils zu verdanken, dass das bisher unangefochtene Primat der Visualität in der westlichen Moderne ins Wanken geraten ist.

**11** Vgl. Diaconu 2012: 35 f.

Das Marketing stellte seinerseits den Erfolg der Labels fest, die auf mehrere Sinne setzen und die Kanäle der fünf Sinne (»Bild, Ton, Geruch, Geschmack und Beschaffenheit«) synergetisch nutzen, um die unverwechselbare Identität eines Produkts zu schaffen.<sup>12</sup> Anders gesagt gehört die Zukunft für den Marketingexperten Martin Lindstrøm gerade jenen Brands, die mit einer »Holistic Selling Proposition« operieren und deren sensorisches Branding »weit über das hinaus geht, was wir sehen« und »Gehör, Tastsinn und Geruchssinn einbezieh[t]«. <sup>13</sup> Dank ihrer sinnlichen Attraktivität können solche Marken nicht nur stimulieren, sondern verstärken auch die Wiedererkennbarkeit ihrer Produkte und vor allem bauen sie sich eine Anhängerschaft auf: Sie binden die Kunden langfristig an sich,

**12** Lindstrøm 2011: 18.

**13** A. a. O.: 11.

indem sie ihnen Gefühle der Zugehörigkeit, der Identifikation mit einer Marke und ihrer Philosophie, der Authentizität und sogar der Sinnhaftigkeit verschaffen. Als Vorbild gilt für Lindstrøm ausgerechnet die Religion, allerdings wohlgerne nicht in ihren asketischen Praktiken, sondern was ihre multisensorischen Kultformen und Rituale betrifft. Nebenbei sei hier bemerkt, dass sich einige dieser Thesen zum multisensorischen Design durchaus auf die Erfahrung und Gestaltung von Räumen mit einer stark geprägten Identität (oder *spiritus loci*) übertragen ließen.

Auch die Ästhetik der Natur, des Erscheinens, der Atmosphäre und die *environmental aesthetics* erweiterten das Themenfeld der Ästhetik auf andere Künste (darunter das Design) und auf die ästhetische Naturerfahrung. Für Martin Seel zielt die ästhetische Anschauung »nicht auf Distinktionen«; »keine ästhetische Wahrnehmung ist einzig und allein auf einen Sinn beschränkt«, sondern auch alle anderen Sinne sind immer, zumindest imaginativ, mitbeteiligt.<sup>14</sup> Seel spricht sogar von einer »latenten oder offenen ästhetischen Synästhesie«, die allerdings unterbestimmt bleibt, denn die ästhetische Wahrnehmung lässt sich »grundsätzlich mit jedem Sinn oder unter der Führung eines jeden oder eben mit vielen oder allen Sinnen *zugleich* vollziehen«.<sup>15</sup> So rücken in den Mittelpunkt der Ästhetik Begriffe wie der Prozess des Erscheinens<sup>16</sup>, die Atmosphäre<sup>17</sup> und das Environment<sup>18</sup>. Um beim letzteren Beispiel zu bleiben, ist das Environment im Grunde genommen weder im Singular zu verstehen, als der Behälter, in dem sich das Leben der Menschen abspielt, noch als bloß physische Umgebung, noch als die Außenwelt, die dem Subjekt gegenübersteht; die Environments sind für Arnold Berleant vielmehr physische und ebenso kulturelle Bereiche, die von den Menschen gestaltet und bewohnt werden, die Parks ebenso wie die Natur, die Stadt wie das Land, die Industrielandschaften und Museen ebenso wie die Wüsten und Fjorde.<sup>19</sup> Die Umweltästhetik (*environmental aesthetics*) bemüht sich derzeit offensichtlich nicht weniger als die Umweltethik darum, eine allumfassende Theorie zu entwerfen, die sich gleichermaßen auf die »natürlichen« (oft von Menschen naturbelassenen) und die erbauten Environments erstreckt. Die Wahrnehmung der Umwelt (*environmental perception*) ist allerdings grundsätzlich multisensorisch: »Thus we not only see our living world: we move with it, we act upon and in response to it. We grasp places not just through color, texture, and shape, but with the breath, by smell, with our skin, through our muscular action and skeletal position, in the sounds of wind, water, and traffic.«<sup>20</sup>

14 Seel 2000: 58.

15 A. a. O.: 59.

16 Seel 2000.

17 Böhme 2006.

18 Berleant 2012.

19 Vgl. Berleant 2012: 57.

20 A. a. O.: 53.

## Synästhetisch oder multisensorisch?

In den bisher angeführten Theorien wird der multisensorische Charakter der Erfahrung im Alltag und in der Kunst häufig als »synästhetisch« bezeichnet; nur selten wird hier die Synästhesie in ihrem psychologischen Sinne gebraucht, als Querverbindung zwischen den Sinnen oder als »fu-

sion of the sense modalities«<sup>21</sup>. Nichtsdestoweniger bedarf es einer möglichst klaren Unterscheidung zwischen der Synästhesie *sensu stricto* und der Synästhesie der alltäglichen Wahrnehmung im umfassenden Sinne des Wortes. Unter idiopathischer oder elementarer Synästhesie verstehen Psychologen und Neurowissenschaftler die Kopräsenz oder das gleichzeitige Empfinden im Bereich zweier (seltener mehrerer) Sinne. Das bekannteste Beispiel ist das Farbhören, wenn Laute, ob Töne oder gesprochene Buchstaben, unwillentlich bestimmte Farbeindrücke hervorrufen, wobei diese Assoziationen idiosynkratisch sind, meistens früh im Laufe des Lebens auftreten und ein Leben lang invariabel bleiben. Die Anfänge der modernen wissenschaftlichen Synästhesieforschung sind auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zurückzuführen, als auch der Begriff »Synästhesie« vom Physiologen A. Vulpian 1866 eingeführt wurde. Nach einer Häufung der Studien zu diesem Phänomen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts nahm das Interesse an der Synästhesie in den 1930er Jahren mit dem Aufkommen des Behaviorismus ab. Dieser schränkte die Untersuchungen auf das Gebiet dessen ein, was sich beobachten lässt, während die Synästhesieforschung lange Zeit auf Beschreibungen der Testsubjekte angewiesen war. Durch die Entwicklung neuer Methoden, darunter des Neuroimaging, kehrte auch das Interesse an der Synästhesie zurück. Deutliche Fortschritte bei der Untersuchung der elementaren Synästhesie lassen sich verzeichnen hinsichtlich ihrer Verbreitung und erblichen Übertragung, ihrer psychologischen Merkmale und nicht zuletzt der Feststellung der Häufigkeit verschiedener Typen (69 % der Synästhesien betreffen farbige Grapheme, nur 0,1 % Assoziationen zwischen Geschmacksnoten und Lauten oder zwischen Tasteindrücken und Temperatur<sup>22</sup>). Darüber hinaus besteht derzeit die Tendenz, den kleinen Prozentsatz an Synästhetikern in der Gesamtbevölkerung (zwischen 0,001 % und 0,5 %, meistens Frauen) nicht mehr als Sonderfälle zu betrachten, sondern eine Kontinuität zwischen den idiopathischen Synästhetikern und den Nicht-Synästhetikern, das heißt zwischen der Synästhesie im strengen und im umfassenden Sinne anzunehmen (exemplarisch dafür ist Cytowic 2002). Im Grunde genommen erhoffen sich die Neurowissenschaftler von der Erforschung dieses Phänomens die Erklärung der Integration unterschiedlicher Reize in das Bewusstsein als Einheit.

21 A. a. O.: 53.

22 Vgl. Sagiv 2005: 15.

Die Synästhesieforschung hat sich auch eingehend mit der Kunst befasst. Im Lichte neuer Untersuchungen waren jedoch »echte« synästhetische Künstler eindeutige Ausnahmen, wie etwa Vladimir Nabokov; andere (beispielsweise Baudelaire, Rimbaud, Kandinsky, Skrjabin u. a.) haben zwar bewusst ein *synästhetisches Programm* für die Kunst aufgestellt, ohne allerdings selbst über solche unwillkürlichen Erlebnisse verfügt zu haben. Daher sollten die »synästhetischen« Aspekte in der Kunst differenzierter betrachtet werden, etwa (1.) als Ausdruck einer elementaren Synästhesie (die allerdings keine künstlerische Qualität ipso facto darstellt), (2.) als intermodale Analogie, (3.) als mehr oder weniger bewusste Assoziation, (4.) als Symbol oder Metapher und schließlich (5.) als bewusste Zuord-

23 Haverkamp 2004;  
Diaconu 2012: 58 ff.

24 Plessner 1980: 330.

25 Berleant 2012: 56.

nung oder Korrespondenz verschiedener Sinnesmodi, wie vor allem in den Experimenten zu Color-Light-Music.<sup>23</sup> Diese Abstufung gleicht selbst einer Leiter, die von rein physiologischen Wahrnehmungsmechanismen stufenweise zu absichtlichen Verknüpfungen zwischen Reizen verschiedener Sinnesmodi führt. Das deckt sich zugleich mit dem Übergang der Synästhesie als negativer Einheit der Sinne zur Synästhesie im Sinne der positiven Einheit der Sinne und als aktiv-performativer Gesamtheit verschiedener Sinne, die zusammengehören und zusammenwirken. Diese positive, höhere Synästhesie ist jedenfalls keine biologische Veranlagung mehr, sondern muss vom Subjekt erst *vollzogen* werden, was am besten der Kunst gelingt.<sup>24</sup> Die Kunstproduktion bzw. -rezeption kann auf allen diesen Ebenen stattfinden, wobei bestimmte Kunstformen und -stile über ein höheres multisensorisches Potential als andere verfügen. Die Architektur gehört selbst zu diesen »natürlichen« synästhetischen Künsten, denn sie zählt zweifelsohne zu den »environmental arts«<sup>25</sup>.

### Keine Betrachtung ohne *engagement*

Ein architektonisches Werk besteht als ein Ort, der nicht nur visuell betrachtet wird, sondern durch den und um den herum sich auch der Mensch bewegt und dabei das Echo seiner Schritte vernimmt oder dem Wind lauscht, ein Ort, an dem wir frei atmen können oder der uns vielmehr zu ersticken droht, der uns wärmt oder an dem uns fröstelt, ein Ort, dessen Erhabenheit uns erhebt oder dessen Schwere uns erdrückt – mit einem Wort, ein Ort, der multisensorisch und imaginativ *erlebt* wird. Dabei fällt es bei solchen Beispielen nicht immer leicht, den Grad der Synästhesie nach dem oben angeführten Schema Michael Haverkamps zu ermitteln. So scheinen die Temperatur der Farben oder die Kälte, die ein lautes Echo der Schritte hervorruft, eher unbewusste intermodale Assoziationen zu sein. Aber auch die taktilen Eigenschaften der Baumaterialien, die entweder visuell »abgetastet« oder unmittelbar mit den Händen und Füßen gespürt werden, ebenso wie die Offenheit und Geschlossenheit für die Reize der Außenwelt, die Dämpfung und Filtrierung des Lichts, die Durchlässigkeit für Laute, Vibrationen und Gerüche der Außenwelt, die Option für bestimmte mikroklimatische Atmosphären usw. beeinflussen wesentlich die Art, wie ein Ort erfahren wird. Formen und Farben, Massen und Lücken, Rhythmen der sich wiederholenden Bauelemente (ob Stufen, Säulen oder Fenster), Licht und Schatten und nicht zuletzt ungreifbare, doch deutlich spürbare Geruchslandschaften, in denen sich die Gerüche der Materialien mit jenen der Sozialpraktiken und der Bewohner vermischen, bilden gemeinsam eine multisensorische Komposition. Darüber hinaus vermitteln die Sinneseindrücke Kenntnisse, sie wecken Erinnerungen, rufen Emotionen hervor und bilden nach und nach Identifikationsgefühle mit einem Ort oder aber Unbehagen und unbewusste Ablehnung.

Daraus ergibt sich jedenfalls, dass die ästhetische Rezeption von Archi-



tektur nur um den Preis einer erheblichen Reduktion ihrer Komplexität einer interesselosen Betrachtung gleichgesetzt werden kann. Angesichts des multisensorischen Charakters der Architektur wirkt auch das klassische Primat der Form in den »schönen Künsten« starr, die entscheidend für das Wohlgefallen ist, während die »Materie der Empfindung« (als Reiz oder Rührung) »bloß auf Genuß angelegt ist« und »nichts in der Idee zurücklässt«. <sup>26</sup> Nach Arnold Berleant, einem entschiedenen Gegner der kantischen Theorie des interesselosen Wohlgefallens, ist die *environmental perception* keineswegs auf die visuelle Betrachtung zurückzuführen: »Experiencing environment [...] is not a matter of looking at an external landscape. In fact, it is not a matter of looking at all.« <sup>27</sup> Stattdessen kennzeichnet er die ästhetische Erfahrung als »aesthetic engagement«. Darunter versteht Berleant, dass sie nie quasi »von außen« gemacht werden kann, der Kunstrezipient muss vielmehr in ein Werk, leiblich oder bloß imaginativ, »eintauchen«. Das *aesthetic engagement* wird als »human embeddedness«, als »active participation« bei der Bewertung, als »close involvement« mit dem Werk und »experiential reciprocity« zwischen dem Betrachter und seinem Environment beschrieben. <sup>28</sup> Die »Kontinuität« zwischen Mensch und Raum erreicht im Falle der Architektur sogar die Stufe einer »immersive environmental experience« <sup>29</sup>. Aus einer analytischen Perspektive enthält dieser aktive Wahrnehmungsprozess nicht nur kognitive, affektive und somatische, sondern auch kulturelle Aspekte, denn – ebenso wie sein Gegenteil, das interesselose Wohlgefallen – ist er kulturell verankert. <sup>30</sup>

26 Kant 2006 [1790]: § 52.

27 Berleant 2012: 54.

28 A. a. O.: 88.

29 A. a. O.: 71.

30 A. a. O.: 6.

Ohne sich auf das Wahrgenommene durch die sinnliche Aufnahmebereitschaft, durch Aufmerksamkeit und die aktive Konstitution des Gegenstandes im phänomenologischen Sinne des Wortes einzulassen, kann kein Wahrnehmungsprozess vollzogen werden. Und das bedeutet nicht nur, dass die unsichtbaren Seiten eines Gebäudes in der Vorstellung zu einem *Gesamtbild* ergänzt werden, sondern auch dass Formen, Farben und Laute, haptische, thermische und olfaktorische Eigenschaften der Materialien zusammenwirken, um einen *Gesamteindruck* zu schaffen. Diese Einheit soll nach Berleant in erster Linie die Einheit der Erfahrung und nicht die »formal unity of the building« sein. <sup>31</sup> In der Tat gilt als Subjekt der Wahrnehmung weder das einzelne Sinnesorgan, noch die Imagination, noch das Gehirn, sondern der Leib selbst, der – nochmals mit Pessoa – nur als »Orchester« erlebt wird. Zwar mag die eine oder andere Kunst Solos für bestimmte Sinne, etwa die Malerei für die Augen und die Musik für die Ohren, schaffen, doch auch diese rufen immer emotional gefärbte Erlebnisse anderer Sinne hervor, setzen Bewegungen des Betrachters / Zuhörers voraus, bringen Verstehensprozesse in Gang und haben sogar somatische Wirkungen.

31 A. a. O.: 7.

Die Komplexität der Raumerfahrung geht jedoch weit über jene der Struktur des Werks und der ästhetischen Erfahrung hinaus. Ein gestaltetes Environment »hallt« auch in seiner Umgebung wider und wird seinerseits von ihr geprägt. Denn Räume werden nicht einfach in die Leere gestellt oder

aus einer Leere herausgeschnitten, sondern die (manchmal erst freizulegende) leere Weite ist von vornherein selbst ein Environment – und das heißt wieder eine multisensorisch erlebte Sinneslandschaft (*sensescape*). Architekten gestalten immer multisensorische Environments innerhalb größerer multisensorischer Environments und kein neues Werk vermag sich diesem Gesamtgefüge zu entziehen (außer durch Geschlossenheit und Abkapselung, die wiederum ein spezifisches Verhältnis darstellen). Die Komplexität der Bauten und der Beziehungen zu ihrer Umgebung kann selbstverständlich mit der strukturellen und funktionalen Komplexität des Gebäudes oder mit ihrer materiellen Beschaffenheit variieren, doch auch die geringste Komplexität ist wie in einer fraktalen Welt dennoch eine multisensorische – es liegt an uns, sie zu entdecken, und es liegt an den Kunstschaffenden, unsere Sensibilität zu wecken und zu kultivieren.

### »Askese« als Kultivierung der Sinne

32 Berleant 2012: 6.

Vor allem in der Erfahrung der Architektur tritt die ästhetische Partizipation als das »feeling of being fully connected in physical and perceptual consciousness«<sup>32</sup> an die Stelle des kontemplativen Abstands zwischen dem Zuschauer und seinem Gegenstand. Dabei geht die Selbstvergessenheit des Subjekts in der ästhetischen Erfahrung mit einem intensiven Gefühl der eigenen Anwesenheit *hic et nunc* einher. Die ästhetische Erfahrung gelingt weder als Trennung, noch als (Kon)Fusion, das heißt weder indem sich das Ich bemüht, sich von seiner eigenen leiblichen Präsenz loszulösen und zu abstrahieren, wie in der lebensverneinenden Askese, noch indem das Subjekt und das Objekt »merge in perception«, wie sich Berleant irreführenderweise ausdrückt<sup>33</sup>, anders gesagt: wie in einem (Sinnes)Tausch. Die alltägliche und durchschnittliche Erfahrung der Aussichtswarte etwa ist weder die bloß visuelle Betrachtung eines sich innerhalb einer Landschaft befindenden Gerüsts, noch ein außer Kontrolle geratenes Karussell von Empfindungen verschiedener Sinne, sondern eine Einheit in Vielfalt: Die Einheit der Erfahrung in der Mannigfaltigkeit der Sinne und das Erleben des Verhältnisses zwischen zwei Environments, zwischen der Aussichtswarte und ihrem Umfeld. Weder die Askese im herkömmlichen Sinne des Wortes noch die Euphorie als Verwirrung der Sinne werden dem dynamischen Austausch *zwischen* Subjekt und Objekt und der gegenseitigen Potenzierung ihrer Identität gerecht. Und dennoch sind beide am ästhetischen Engagement beteiligt: Die Askese im ursprünglichen Sinne der Übung, die Euphorie im Sinne einer intensiven Erfahrung, in der das Subjekt als (nicht nur multisensorische) Ganzheit mit einer anderen Ganzheit (*environment*) interagiert.

33 Ebd.

Die »Synästhesie« als multisensorischer Charakter der ästhetischen Erfahrung ist folglich keineswegs der Askese entgegengesetzt, sondern die »Askese« mag selbst zu einer Voraussetzung der ästhetischen Erfahrung werden. Denn nicht nur der Geschmack muss gebildet werden, sondern

auch die Sensibilität selbst: Ohne Differenzierungsvermögen ist keine Kunsterfahrung möglich, weder auf perzeptiver, noch auf affektiver und umso weniger auf kognitiver Ebene. Statt eine »Disziplinierung« der Sinne zu befürchten, die den Zugang zur Kunst zensurieren oder versperren würde, sollten wir uns vielmehr anstrengen, eine Aufmerksamkeit für die feinen Differenzen zu entwickeln. Querverbindungen zwischen den Sinnen können wir offenbar nicht selbst schaffen und somit zu Synästhetikern werden, falls wir nicht bereits als solche auf die Welt gekommen sind. Doch der Reichtum und die Subtilität unserer Begegnungen mit der Kunst und letztlich der ästhetischen Erfahrung des Alltags hängen auch von uns ab, ebenso wie von den Kunstschaffenden, die nicht nur unsere Umgebung, sondern dadurch zugleich unseren Körper modellieren: Die Stuhl Designer gestalten unseren Körper, die Sounddesigner und Musiker bilden unseren Gehörsinn und die Stadtplaner und Architekten sind für die Gestaltung der Sinneslandschaften einer Stadt mitverantwortlich.

Eine asketische (sinnesfeindliche) Abwendung von den Sinnen ist im Alltag nicht nur unmöglich, sondern auch schädlich und letztlich unmoralisch: Denn das würde bedeuten, dass wir die Hässlichkeit mancher Bauten und Stadtviertel tolerieren und keinen Anstoß mehr an schrillen Plakaten, am Verkehrslärm oder an der Versperrung der Aussicht zur Schönheit der natürlichen Umgebung nehmen. Genauso wenig wäre aber die reine Betäubung der Sinne innerhalb von bewusst multisensorisch gestalteten Environments wie Shopping Malls und Discos zu begrüßen, in denen sich das Subjekt den Reizen der Umgebung völlig hingibt. Weder »Anästhesie« und sozusagen *sensory deprivation* im Alltag und am Arbeitsplatz, noch schiere Hyperästhesie in den Freizeitparadiesen können zur bewussten und gezielten Verfeinerung der Sinneswahrnehmung beitragen. Weder Puritanismus, noch Hedonismus, weder das Denken ohne Sinne, noch sinnliche Exzesse ohne Denken können den ganzheitlichen Charakter der ästhetischen Erfahrung, die den Menschen im Ganzen anspricht, jemals erreichen. Keines der erwähnten Extreme erfüllt die Bildungsfunktion der Kunst, beide verformen vielmehr den Charakter.

In einer Zeit, in der die Kunst aufgehört hat, eine Exklave des Alltags zu sein, wird es umso wichtiger, jene Lebensbereiche zu gestalten, denen unsere Augen tagtäglich begegnen, worin wir uns beständig bewegen, in denen wir immerfort atmen und die Tag und Nacht in unser Gehör dringen. Gemeinhin werden die Details als belanglos betrachtet, wie etwa die Glätte des Bodens, die Stufenhöhe, die materielle Beschaffenheit der Sitzplätze im öffentlichen Raum, die Gerüche der Baumaterialien und die (immer multisensorisch wirkenden) Grünflächen. Räume schaffen heißt aber zugleich, die Sensibilität und Lebensqualität der Bewohner zu gestalten, ebenso wie die Bürger selbst die Sinneslandschaften einer Stadt durch ihre Sozialpraktiken mitprägen. Und so erweist sich die Synästhesie schließlich nicht nur als ungewöhnliches Mitempfinden, wie in der elementaren Synästhesie, auch nicht nur als das Zusammenwirken der Sinne in jeder

Erfahrung, sondern darüber hinaus als gleichzeitiges Mit-empfinden von einzelnen Subjekten, die einen gemeinsamen Raum bewohnen und teilen: Die Synästhesie ist damit nicht nur eine Frage der Neurowissenschaften und der Phänomenologie der Wahrnehmung, sondern gleichermaßen eine Frage der Sozialästhetik und der Ethik: Wie werden gemeinsame Räume bewohnt, mitgestaltet und miteinander erlebt?

Mădălina Diaconu studierte und promovierte in Bukarest und Wien und habilitierte sich im Fach Philosophie an der Universität Wien. Gegenwärtig ist sie Privatdozentin für Philosophie an der Universität Wien. Sie leitete ein interdisziplinäres Projekt zum Tast- und Duftdesign in Wien, ist Hauptherausgeberin von *Sensorisches Labor Wien. Urbane Haptik- und Geruchsforschung* (2011) und *Senses and the City. An interdisciplinary approach to urban sensescapes* (2011), sowie auch Autorin von neun Büchern, darunter *Tasten, Riechen, Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne* (2005), *Sinnesraum Stadt. Eine multisensorische Anthropologie* (2012) und *Phänomenologie der Sinne* (2013).

## Literatur

Berleant, Arnold (2012): *Aesthetics beyond the Arts. New and Recent Essays*. Burlington.

Böhme, Gernot (2006): *Architektur und Atmosphäre*. München.

Condillac, Étienne Bonnot de (1983): *Abhandlung über die Empfindungen*. Hamburg.

Cytowic, Richard E. (2002): *Synesthesia. A Union of the Senses*. Cambridge (USA) / London.

Diaconu, Mădălina (2012): *Sinnesraum Stadt. Eine multisensorische Anthropologie*. Berlin / Wien.

Frampton, Kenneth (1993): *Grundlagen der Architektur. Studien zur Kultur des Tektonischen*. München.

Geiger, Moritz (1976): *Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer materialen Wertästhetik*. München.

Haverkamp, Michael (2004): Synästhetische Wahrnehmung und Design. In: Volker Kalisch (Hg.): Synästhesie in der Musik. Musik in der Synästhesie. Essen, S. 110–129.

Howes, David (2005). Hyperesthesia or The Sensual Logic of Late Capitalism. In: David Howes (Ed.): Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader. Oxford / New York, pp. 281–303.

Kant, Immanuel (2006): Kritik der Urteilskraft [1790]. Hamburg.

Lindstrøm, Martin (2011): Brand Sense. Warum wir starke Marken fühlen, riechen, schmecken, hören und sehen können. Frankfurt am Main.

Merleau-Ponty, Maurice (1966): Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin.

Mohr, R. u. a. (1957): Askese. In: Höfer, Josef / Karl Rahner (Hgg.): Lexikon für Theologie und Kirche. Erster Band. Freiburg, S. 927–939.

Nietzsche, Friedrich (1993): Jenseits von Gut und Böse [1886]. In: Kritische Studienausgabe 5. Hg. von Colli, Giorgio / Montinari,azzino. München, S. 9–243.

Pallasmaa, Juhani (2005): The eyes of the skin. Architecture and the senses. Chichester.

Pessoa, Fernando (1990): Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares. Frankfurt am Main.

Plessner, Helmuth (1980): Anthropologie der Sinne. Gesammelte Schriften III. Frankfurt am Main.

Sagiv, Noam (2005): Synesthesia in Perspective. In: Robertson, Lynn C. / Sagiv, Noam (Ed.): Synesthesia. Perspectives from Cognitive Neuroscience. Oxford, pp. 3–10.

Schmitz, Hermann (1967): Der leibliche Raum. System der Philosophie 3.1. Bonn.

Seel, Martin (2000): Ästhetik des Erscheinens. München / Wien.

## Zitiervorschlag

Diaconu, Mădălina: Synästhesie und Askese. In: Wolkenkuckucksheim, Internationale Zeitschrift für Theorie der Architektur. Jg. 18, Heft 31, 2013. [http://cloud-cuckoo.net/fileadmin/hefte\\_de/heft\\_31/artikel\\_diaconu.pdf](http://cloud-cuckoo.net/fileadmin/hefte_de/heft_31/artikel_diaconu.pdf) [25.11.2013]. S. 91–106.