Jürgen Hasse

Synästhesie. Eine Grundform der Wahrnehmung – zum Beispiel von Architektur

Der Ruf des Kuckucks hat dem Vogel seinen Namen gegeben und nicht ein sichtbares Merkmal seines Körpers. Deshalb heißt der Vogel auch in anderen Sprache – abgeleitet von seinem lateinischen Gattungsnamen *cuculus* – zum Beispiel *cucú* im Italienischen, *cuckoo* im Englischen oder *coucou* im Französischen. In einem Kapitel über Synästhesien pointierte Hans Lipps den Namen des Vogels als »Transkription« des Vogelrufes.[1] Die hörbare Präsenz des Kuckucks kehrt in der *Lautlichkeit* seines Namens wieder. Im Unterschied zu den meisten Namen (Tisch, Decke, Wand, Dach) ist der des Kuckucks nicht abstrakt. Er schlägt eine lautliche Brücke von der menschlichen Sprache zur lebendigen Wirklichkeit des Tieres. Die »umbildende Darstellung«[2] der Sprache, von der Schlegel sprach, transformiert den sinnlich vernehmbaren Vogelruf in einen biologischen Terminus. Solche Umbildungen, die »Wahrnehmungen verschiedener Sinnesgebiete«[3] aneinander koppeln, gelten in der Phänomenologie, Erkenntnistheorie und Psychologie als Synästhesien. Die Ähnlichkeit des ›Kuckuck-Rufes‹ mit dem biologischen Namen *Kuckuck* macht eine Not der Sprache deutlich, die in der phonologischen Rede überwunden wird. Beim Kuckuck bleibt die Not in Grenzen, denn der Vogelruf bietet sich als Name an. Nach dem gleichen mimetischen Prinzip sprechen kleine Kinder eine Kuh nicht als schwarz- oder rotbuntes Rind an, sondern als »Muh«, und noch der Name der *Kuh* ist in der Sprache der Erwachsenen Produkt solcher Lautmalerei. Zur Illustration von Synästhesien sind Beispiele am verbreitetsten, in denen ein akustischer Eindruck auf eine Farbe, einen Geruch, einen Geschmack oder ein taktiles Gefühl übertragen wird – oder umgekehrt, ein geschmacklicher Eindruck in einen farblichen, visuellen usw.[4]

Die meisten Synästhesien sind aber keine einfachen, sondern komplexe »Ähnlichkeitsgleichungen«[5]. Sie fassen in einem übertragenden Sinne in Worte, was in charakteristischer Weise ganzheitlich zur Erscheinung kommt, aber in ›sachlichen‹ Worten der Beschreibung, Aufzählung oder definierenden Benennung in seiner eindrucksspezifischen Ganzheit zerfallen müsste. Die Sprachnot hat also nicht eine Barriere zwischen dem *kognitiven* Situationsverstehen auf der einen Seite und einer treffenden sprachlichen Aussage auf der anderen Seite zu überwinden, sondern eine Barriere zwischen dem *leiblich* spürbaren Erleben einer mit Bedeutungen

1 Lipps 1976 [1938]: 109.

2 Vgl. a.a.O.: 110.

3 Werner 1953: 61.

4 Am häufigsten kommen Synästhesien nach Hinderk Emrich als »Ton-Farbe-Synästhesie« vor, vgl. Emrich 1998: 128.

5 Werner 1919: 16.

geladenen Situation zum einen und deren treffender sprachlicher Aussage zum anderen. Es sind gerade Gefühle, die ein Individuum mitweltlich situieren und zur Suche nach einem gefühls-adäquaten Ausdruck in der wörtlichen Rede motivieren. Synästhesien leisten solche Verknüpfungen. Sie drücken stets konkretes und situationsgebundenes sinnlich-leibliches Erleben in der übersetzenden Rede einer (im Vergleich zum phänomenalen Erscheinen von ›etwas‹) abstrakten Sprache aus. Diese Brücken werden nach Cytowic mit Hilfe »starker« (intermodaler) und »schwacher« (metaphorischer) Synästhesien geschlagen.[6] Wenn in der psychologischen Literatur vor allem die im engeren Sinne intermodalen Wahrnehmungs-Synästhesien Beachtung finden, so sollen in diesem Beitrag die »metaphorischen« Synästhesien in den Mittelpunkt rücken. Weiter unten werde ich zeigen, dass der Begriff der metaphorischen Synästhesien einen falschen Akzent setzt, denn Synästhesien sind in ihrer wahrnehmungsspezifischen Besonderheit keine Metaphern. Gleichwohl bilden sie das Rückgrat der Sprache – weit mehr als die Wahrnehmungssynästhesien im engeren Sinne. In der Aussage komplexer Situationen sind sie unverzichtbar.

6 Vgl. Cytowic 2002: 7.

Der folgende Beitrag widmet sich der Bedeutung der wahrnehmungstheoretischen Synästhesien. In den Fokus rückt dabei die Architektur, das heißt die Rolle der Synästhesien im Erleben von Bauten und gebauter Umwelt, aber auch in ihrer planenden bzw. entwerfenden Herstellung. Da jede Diskussion von Synästhesien in der Architektur äußerst voraussetzungsvoll ist, ist zunächst näher zu bestimmen, was hier unter Synästhesien verstanden werden soll. Dieser einleitende Teil des Beitrages wird daher aufgrund seiner notwendig grundsätzlichen Orientierung nicht immer auf Objekte der Architektur bezogen sein. Auf dem Hintergrund eines geschärften Bewusstseins um Bedeutungen und Implikationen der besonderen Form synästhetischen Wahrnehmens werden die sich anschließenden Konkretisierungen umso deutlicher machen, dass es sich bei Synästhesien im weiteren Sinne um eine Grundform der Wahrnehmung handelt, die – lebensweltlich weitgehend unentdeckt – ganzheitlichen Charakter hat.

Synästhesien als »Ähnlichkeitsgleichungen«

Heinz Werner verwendet den Begriff der »Ähnlichkeitsgleichung« in einer psychologischen Analyse der Metapher. Zwar kommt ausdrucksspezifische Ähnlichkeit im Bereich der Synästhesien etwas anders zustande als im Bereich der Metaphern; gleichwohl ist auch die Synästhesie eine Ähnlichkeitsgleichung. Ähnlichkeit wird auf zwei Weisen hergestellt – mit den Ausdrucksmitteln der Sprache und mit nichtsprachlichen (zum Beispiel architektonischen oder anderen ästhetischen) Ausdrucks- und Gestaltungsmitteln. Auf architektonische Ausdrucksmittel wird weiter unten im Detail einzugehen sein. An dieser Stelle soll es zunächst um die Bedeutung der sprachlichen Ausdrucksmittel gehen, die in der Kommunikation über Architektur unverzichtbar sind.

Wenn ein *sinnlicher* Eindruck, der in seiner affektiv ergreifenden Mächtigkeit die Erlebnisdimension *eines* Sinns (zum Beispiel des Gesichtssinns) überstrahlt, gelingt die treffende Aussage eher in einer analogisierenden Rede als in einem ›eindeutigen‹, denotativen Satz. Da das Verhältnis zwischen einem sinnlichen Eindruck und dessen sprachlichem Ausdruck aufgrund der Differenz zwischen leiblichem Fühlen und intelligiblen Denken inkommensurabel ist, haben die Synästhesien einen scheinbar widersprüchlichen Charakter; sie sollen ein *konkretes* leibliches Erleben im Medium begriffssprachlicher Abstraktionen Dritten gegenüber mitteilen. Gemessen an den Ansprüchen denotativen Sprechens ist die im weiteren Sinne ›bildhafte‹ Rede ungenau. Diese Ungenauigkeit – man könnte auch sagen, das konnotative Rauschen – ist darin begründet, dass es bei Synästhesien um die Umschreibung eines ganzheitlichen Erlebnisses geht, nicht um die Bezeichnung von *einzeln* Identifizierbarem. Heinz Werner spricht hier von »Ähnlichkeitsgleichung«. Die synästhetische Aussage liefert eine mittelbare Präzision, die sich erst im leiblichen Verstehen des Kommunizierten freisetzt. So ganzheitlich die Situation eines Eindrucks, die von der Sprachnot zur synästhetischen Rede treibt, so ganzheitlich muss diese letztlich selbst sein. Darin schafft sie Ähnlichkeit – aber notwendigerweise keine Gleichheit im Sinne von Identität.

Die Bedeutung der Synästhesien ist für die sprachliche Verständigung über Situationen nicht von ergänzender oder ästhetisch ausschmückender, sondern von elementar sinnvermittelnder Bedeutung. Wenn Kain zu Gott sagt: »Zu groß ist die Schuld, als dass ich sie tragen könnte« (*Genesis*), so drückt sich im Tragen der Schuld kein tatsächliches Tragen von etwas aus, sondern die emotionale Last eines moralischen Drucks. Und wenn vom »Anschwellen« der Sintflut die Rede ist, so wird ein aus dem eigenleiblichen Erleben vertrautes Gefühl (zum Beispiel Anschwellen des Brustkorbes bei der Einatmung) auf den sichtbaren Prozess bedrohlichen Größerwerdens andrängender Wassermassen übertragen.

Die Alltagssprache ist voll von ›schwachen‹ Synästhesien dieser und ähnlicher Art, die nicht den Charakter intermodaler Wahrnehmungen haben, sondern gefühlsmäßig ganzheitliche Eindrücke in der wörtlichen Rede aussagen. Je ein Beispiel zur Beschreibung architektonischer Gestalten sowie zu einer städtischen Situation wird die sprachlich *elementare* Bedeutung der synästhetischen Rede für die Mitteilung und das Verstehen komplexer städtischer Zusammenhänge illustrieren.

»Klingende Profile« und »gläserne Schiffe«

Über die Baukunst von Alfred Messel[7] schrieb August Endell 1909:

> »Seine Profile klangen, sein Relief hatte einen eindringlichen Sinn, seine Massen sprachen. Es war gar nichts Unerhörtes in diesen Bauten,

7 Alfred Messel (1853–1909) war Architekt im preußischen Staatsdienst, Professor an der TU in Charlottenburg und Mitglied der preußischen Akademie der Künste. Er baute u. a. das Kaufhaus *Wertheim* in der Berliner Oranienstraße, das Landesmuseum in Darmstadt und erarbeitete einen Entwurf für die Neubauten auf der Berliner Museums-Insel, vgl. Wasmuth 1929: 604.

keine selbständige Form; aber die erborgten Formen waren nicht mehr stumm. Sie waren so frei und genau gebildet, so sorgfältig vom Gefühl abgewogen, daß sie eben nicht mehr Phrase, sondern Klang geworden waren.«[8]

8 Endell 1995 [1909]: 69.

Lebendig klingende Formen vermisste Endell in der Baukunst seiner Gegenwart. Es war ihm »direkt unbegreiflich, daß im neunzehnten Jahrhundert nicht erreichbar sein solle, was im achtzehnten kleine Handwerker in den entlegensten Orten gekonnt hatten«.[9] Endell bedient sich in seiner Kritik nicht nur *einer* synästhetischen Aussage, um sein ästhetisches Unbehagen gegenüber dem Bauen am Beginn des 20. Jahrhunderts zum Ausdruck zu bringen; er bildet ein ganzes synästhetisches Ausdrucksnetz: *klingende* Profile, *sprechende* Massen, *lebendige* (und nicht *stumme*) Formen und schließlich: ein vom Gefühl *abgewogenes* Bauen. All diese Ähnlichkeitsgleichungen reklamieren eine Erlebnisqualität der Lebendigkeit, die er im Bauen seiner Zeit vermisste. Umgekehrt machen die wenigen Sätze aber auch deutlich, dass das von ihm erwünschte (alte) Bauen selbst einer gefühlsmäßigen Lebendigkeit des Entwerfens bedürfte, eben eines »sorgfältig vom Gefühl abgewogen[en]« Bauens. In dieser knappen Beschreibung klingt keine synästhetische Intermodalität an, denn Endell bemängelt ja nicht, dass ein spezifischer (singulärer) sinnlicher Eindruck nur unangemessen in einen anderen (seinerseits singulären) sinnlichen Ausdruck übertragen worden ist. Vielmehr kritisiert er eine fehlende leiblich-gefühlsmäßige Einstimmung in die Aufgabe des Bauens. Das Beispiel zeigt, in welcher Weise die von Richard Cytowic als ›schwach‹ bezeichneten Synästhesien gerade darin stark sind, dass sie ein Verstehen komplexer Situationen vermitteln können.

9 A. a. O.: 67.

Auch weitere Beispiele werden zeigen, dass Synästhesien eine Wurzel im leiblichen Erleben haben und sich am spürbaren Mitsein in Situationen entzünden. Da Architektur und städtische Raumszenen aber nicht mit den Mitteln der wörtlichen Rede ›sprechen‹, aber dennoch etwas bezeichnen und zum Ausdruck bringen, sind es insbesondere die Baugestalten und ihre Erscheinungsweisen, die an Gefühle appellieren, also auf synästhetische Weise im Raum der Stadt virulent sind. Auch der folgende Textauszug von August Endell über das städtische Treiben in abendlicher Dämmerung geht in der Beschreibung »leibhaftiger Herumwirklichkeiten«[10] weit über intermodale Synthesen segmentierter Eindrücke hinaus und entfaltet seine Stärke in der mimetischen Poetisierung.

10 Vgl. Dürckheim 2005 [1932]: 23.

> »Die Perspektive scheint ganz zu verschwinden, es gibt kein Vorn und Hinten mehr, das Ganze gleicht einem wandelnden nächtigen Berge, über dem gespenstig die roten, trüben Lichter der Laternen aufleuchten. Und so werden aus all den Gefährten wundersame lebendige Wesen: die riesigen gelben Kasten der Postkutschen, die wandelnden, donnernden Gebäude der Automobilomnibusse und die gläsernen Schiffe der Trambahnen, die mit ihrem glänzend grünen Leib daherzugleiten

scheinen, überraschend in den Kurven sich drehend, und beim Biegen in den großen Scheiben blitzende Lichter aufwerfend.«[11]

11 Endell 1995 [1908]: 198 f.

Die verfremdenden Eindrücke des dämmernden Abendlichts versetzen Endell in eine Stimmung, die ihm das sonst so Vertraute unter dem Einfluss der Macht einer irreal überwältigenden Atmosphäre des Unwirklichen gleichsam entwindet. Die stimmungsmäßige Ergriffenheit von der atmosphärischen Komplexität der Dämmerung hat eine plötzliche Sprachnot evoziert, die er nicht in der denotativen Rede, sondern im dichten ›Synästhesieren‹ überwindet. Die formulierten Aussagen sind so komplex wie der ihr zugrundeliegende Eindruck der abendlichen Stadt, nur in einer anderen – aber doch ähnlichen – Weise.

Die Beispiele zeigen aber auch, dass die Grenze zwischen prosaischer und poetischer Sprache im Metier der Synästhesien verwischt. Sabine Gross hält deshalb die Differenz zwischen poetischer Sprache und Alltagssprache für einen Mythos[12], und in der Tat wird die These dadurch gestärkt, dass in der Alltagssprache die synästhetische Rede *intuitiv* anspringt, wenn die prosaische Sprache in ihrer Nüchternheit zu wenig Überschüsse für die Imagination und Angebote für die »leibliche Kommunikation« produziert (siehe auch das Kapitel über synästhetische Charaktere bei Hermann Schmitz).

12 Vgl. Gross 2002: 80.

Zur Geringschätzung synästhetischen Wahrnehmens

Das Phänomen der Synästhesien ist so alt ist wie die menschliche Erkenntnis; dagegen kommt der *Begriff* der Synästhesie erst im 19. Jahrhundert als medizinisch-psychologischer Terminus auf. Als Synästhesien galten insbesondere intermodale Verknüpfungen von Gehör und Gesichtssinn (sogenanntes »Farbenhören«). Es wurden *einzel*-sinnliche Reize fokussiert und nicht die ganzheitliche Wahrnehmung von Situationen.[13] Daher fanden auch körperliche *Empfindungen* Aufmerksamkeit in der Forschung und nur am Rande leibliche *Eindrücke*. Synästhetische Wahrnehmungen galten lange (und zum Teil heute noch) als Abweichung von der Normalität des Wahrnehmens und wurden (außerhalb der Lebenswelt) in einem pathologisierenden Verständnis als »Verwirrung« der Sinne gedeutet.

13 In diesem Sinne versteht die Psychologie Synästhesie als »Mitempfinden, d. h. gleichzeitiges Empfinden von zwei verschiedenen Eindrücken bei Reizung eines Sinnesorgans. Hören von Tönen bei Farbeindruck, Sehen von Farben bei Tönen, Verbindung von Sehen und Geschmack«, Dorsch 1970: 406.

So liegt auch Heinrich Maiers Psychologie des emotionalen Denkens ein atomistisches Denken der Wahrnehmung zugrunde. Nach seiner Auffassung pflegen sich »einzelne Gefühlselemente schneller und leichter [...] zu verändern [...] als die gesamte Gefühlslage.«[14] Deutlicher kann die weitgehende Nichtbeachtung der ganzheitlichen Wahrnehmung kaum ausfallen. Was oben mit dem Begriff der ›schwachen‹ Synästhesien angesprochen wurde, geht bei Heinrich Maier »restlos in der Phantasievorstellung« auf.[15] Als Repräsentant des kritischen Realismus hält er sich an die Dinge und das, was sie in ihrem physischen Charakter suggerieren (zum Beispiel die

14 Maier 1908: 386.

15 A. a. O.: 383.

von einem Ding auf die einzelnen Sinne gehenden Reize). Ganzheitliche Erscheinungen oder die Komplexität von Situationen waren ihm so trügerisch wie in unserer Zeit dem Konstruktivismus.

Selbst bei dem phänomenologisch orientierten Entwicklungspsychologen Heinz Werner fand die Synästhesie im Vermögen der Wahrnehmung nur einen hierarchisch unteren Platz. Ihr erkenntnistheoretisch minderer Rang war zugleich Ausdruck eines kulturell geprägten Verständnisses der menschlichen Entwicklung. Weil die Synästhesien nur als Protokompetenzen einer kulturell verfeinerungsbedürftigen sachlichen Wahrnehmung gedacht waren, gehörten sie ebenso in die Welt der Primitiven wie in die kleiner Kinder. Der (nach der Bildungstradition westlicher Kultur zivilisierte) Erwachsene hatte sich in dieser Vorstellung von ganzheitlichen Formen der Wahrnehmung gelöst.[16] Deshalb komme auch das »Farbenhören« bei Kindern weit häufiger vor als bei Erwachsenen.[17] Die in den Synästhesien im weiteren Sinne zum Ausdruck gelangende »Komplexität der Anschauung«[18] wurde nicht als konstruktives Vermögen einer synthetisierenden Wahrnehmung aufgefasst, sondern als eine »Urschicht«[19] der Wahrnehmung, die durch Entwicklung überwunden werden musste. So schied auch Heinz Werner die Synästhesien vom ›normalen‹ Wahrnehmen ab, um sie unterhalb der Wahrnehmungskompetenz des »sachlichen Menschentyps«[20] zu platzieren. Synästhesie galt zwar als beachtenswertes Wahrnehmungsphänomen, aber es lag abseits menschlicher Normalität. Mit ihm tat sich ein Feld der Täuschung auf, denn unter geeigneten Umständen sei »jeder Kulturmensch synästhetischen *Beeinflussungen* (Hervorhebung, J. H.) zugänglich«.[21]

Noch in der Entwicklungspsychologie von Rolf Oerter klingt diese aus erkenntnistheoretischer Minderwertigkeit und sensualistischer Exotik gespeiste Ambivalenz der Synästhesien an. Ihre Schwäche liege in einer weitgehenden Ungeschiedenheit von Kognition und Affekt. Die kindliche Wahrnehmung sei nicht imstande, die »affektiven Anteile auszufiltern […]. Die kindliche Wahrnehmung ist wegen der mangelnden Scheidung der beiden Anteile [kognitive und affektive, J. H.] viel stärker autistisch, d.h. durch die subjektive Bedürfnislage bestimmt.«[22] Unmittelbar spiegelt sich darin die Macht einer westlichen (durch die griechische Philosophie geprägten) Intellektualkultur wider, unter deren Druck die Gefühle zu Störfeldern, bestenfalls zu Marginalien der Erkenntnis herabgestuft wurden. Synästhetisches Wahrnehmen von Ganzheiten wird als eine rohe Erkenntnisform gedeutet, die erst noch kultiviert werden muss. Offensichtlich schleichen sich in dieses Verständnis kulturelle Normen menschlicher Ontogenese ein. Noch heute steht in der neurophysiologischen Synästhesien-Forschung nicht die Ganzheiten erfassende ›schwache‹ Synästhesie im Mittelpunkt, sondern ihre (vermeintlich) ›starke‹ Variante der (physiologischen) Intermodalität. Wenngleich diese auch nicht mehr als pathologisch gilt[23], so betrachtet Hinderk Emrich sie doch als »eine abnormale Erregung« bzw. »eine abnormale Steigerung limbischer Erregungen«.[24]

16 Vgl. Werner 1953: 62.

17 Vgl. a. a. O.: 64.

18 A. a. O.: 65.

19 A. a. O.: 66.

20 Ebd.

21 A. a. O.: 68.

22 Oerter 1973: 387.

23 Vgl. Emrich 1998: 130.

24 A. a. O.: 133.

Für eine in ähnlicher Weise naturwissenschaftliche Deutung steht Arnold Wohler, wenn er Synästhesien als Indikator dafür ansieht, »dass ein sensorischer Reiz aufgrund spezifischer struktureller Konditionen des kognitiven Systems ein jeweils sinnesspezifischer Reiz ist, der zudem in seinen Qualitäten erst durch ein kognitives System repräsentiert ist.«[25] Weil Synästhesien auf dieser Folie eines Reiz-Reaktions-Schemas (im Regress auf Cytowic) nie »komplexe Dinge sehen können«, seien die Wahrnehmungen einfach: »Kleckse, Linie, Spiralen und gitterartige Formen, glatte oder rauhe Oberflächenstrukturen; angenehme oder unangenehme Geschmäcke, wie salzig, süß oder metallisch.«[26]

25 Wohler 2010: 127.

26 A.a.O.: 134.

Es ist bemerkenswert, dass sich die Traditionslinien in der Bewertung der Synästhesien auf anachronistische Weise überschneiden. Letztlich setzt sich (insbesondere auf dem Hintergrund der neuzeitlichen computergestützten Hirnforschung) ein physiologistisches Bild des Menschen durch. Schon in den 1920er Jahren gelangte Annelies Argelander mit ihrer Forschung über synästhesiebedingte »Wahrnehmungsanalogien«[27] an einen Bifurkationspunkt. Ihr Weg sollte aber ›nur‹ in die Mikrologie der (vermeintlich) ›starken‹ Synästhesien führen. Bis heute bildet die Vorstellung der Wahrnehmung von einzelsinnlichen Reizen zulasten einer ganzheitlichen Wahrnehmung den Hauptstrang wissenschaftlicher Aufmerksamkeit. So hängt das Denken der Synästhesien (außerhalb der Phänomenologie) in erster Linie an der Logik einer letztlich hirnphysiologischen Datenverarbeitung sinnlicher Reize. In diesem Blickwinkel gelten die Synästhesien als ein archaisches Wahrnehmungselement. Die sogenannten »Doppel- und Sekundärempfindungen«[28] liegen nur in dessen Schatten. Auch Heinz Paetzold weist darauf hin, dass in den vielen philosophischen und psychologischen Strömungen, in denen dem Phänomen nachgegangen wird, direkte Synästhesien im Unterschied zu den Übertragungen im weiteren Sinne eine unverhältnismäßig große Rolle spielen.[29]

27 Argelander 1927: 131.

28 Vgl. von der Lühe 1998: 768.

29 Paetzold 2010: 849.

Synästhesien in der Phänomenologie

In der Phänomenologie rücken – entgegen dem wissenschaftlichen Denken in den alten wie den ›neuen‹ Naturwissenschaften – nicht die ›starken‹, sondern die ›schwachen‹ Synästhesien in ihrem spezifischen Vermögen zur Erfassung ganzheitlich zur Erscheinung kommender Situationen in den Vordergrund. Im Folgenden sollen wichtige Umrisse einer Philosophie der Synästhesien skizziert werden, die erst im Kontrast zum physiologistischen Denken einen Ausgangspunkt für ein tieferes Verstehen der Bedeutung der Synästhesien für das Erleben und systemische ›Funktionieren‹ von Architektur in der Gesellschaft bilden.

Zum Regelfall der Wahrnehmung wird synästhetisches Wahrnehmen erst im 18. Jahrhundert bei Gottfried Herder, der von einer *ganzheitlichen Sinnlichkeit* des Menschen ausgeht.[30] In dem, was später mit dem Begriff

30 Vgl. von der Lühe 1998: 769.

der Synästhesie beschrieben werden soll, sah Herder ein elementares Vermögen der Wahrnehmung: »Wir sind voll solcher Verknüpfungen der verschiedensten Sinne«[31], und kritisch merkt er an: »alle Zergliederung der Sensation […] sind Abstraktionen.«[32] Die Synthese einzelner sinnlicher Eindrücke zu einem übergreifenden Ganzen sah er als Aufgabe eines »*sensorium commune*«. Ähnliche Positionen werden später unter anderem von Ernst Cassirer (Synästhesien als »genereller Charakter des Wahrnehmungsbewußtseins«[33]), Felix Krueger (»Akkord«[34] als ganzheitlicher Charakter der Wahrnehmung), Helmut Plessner (»Einheit der Sinne«[35]), Georg Picht (Wahrnehmung als »Vibration der gesamten Sphäre unserer Sinnlichkeit«[36]) und insbesondere Hermann Schmitz (Wahrnehmung »synästhetischer Charaktere« als leibliche Kommunikation) bezogen. Dass es gerade Phänomenologen waren, die in den ›schwachen‹ Synästhesien Konstituenten der Wahrnehmung des Menschen im Allgemeinen und darin erkenntnistheoretische Brücken zur Erfassung situativer Zusammenhänge sahen, ist Ausdruck disziplintheoretischer Identität, die nicht zuletzt als »Denkstimmung«[37] den Rahmen für ein paradigmatisches Denken absteckt. Die Fokussierungen und Ausblendungen der überwiegend naturwissenschaftlichen (bzw. naturwissenschaftlich inspirierten) Synästhesienforschung haben zu dem oben skizzierten reduktionistischen Denken geführt. Im Unterschied dazu widmen die verschiedenen phänomenologischen Schulen ihre Aufmerksamkeit nicht Prozessen der Abspaltung von Eindrücken, sondern deren Zusammenfassung. Auf diesem Hintergrund machte Maurice Merleau-Ponty auf eine kulturelle Dimension der lange tradierten Übergehung der Gefühle und ihrer Bedeutung in der Wahrnehmung aufmerksam: »und wenn wir uns dessen selten bewußt sind [bezogen auf die grundlegende Funktion synästhetischer Wahrnehmungen, J. H.], so weil das Wissen der Wissenschaft unsere Erfahrung verschoben hat und wir zu sehen, zu hören und überhaupt zu empfinden verlernt haben, vielmehr aus der Organisation unserer Körpers und der Welt, so wie die Physik sie auffaßt, deduzieren, was wir sehen, hören und empfinden müssen.«[38]

Was im traditionellen Studium der Synästhesien selbstverständlich war – ihr partikularistisch-intermodaler Charakter – wird im Rahmen phänomenologischen Denkens geradezu herumgedreht. Nun ist nicht die Transformation eines sinnlichen Reizes in eine andere Sinnesmodalität von Bedeutung, sondern die Transformation eines ganzheitlichen Eindrucks in einen bedeutungsähnlichen Ausdruck. Nach Plessner lebt die Sprache »von der gliedernden Präzision der innewerdenden Anschauung«.[39] Dabei wird auch die abstrahierende Funktion der Sprache ins Bewusstsein befördert, denn nur die sinnlich erlebten Synästhesien sind konkret – im Unterschied zu ihrer sprachlichen Aussage.

Schließlich muss hervorgehoben werden, dass nicht jede Synästhesie ihren Ausdruck in der Sprache findet. Gerade die Beispiele synästhetischen Bauens werden zeigen, dass und in welcher Weise es Sache des Bauens ist, qua

31 Cassirer 2002 [1929]: 37

32 Ebd.

33 Vgl. Paetzold 2010: 861.

34 Krueger 1930: 26.

35 Vgl. Paetzold 2010: 856.

36 Picht 1986: 417.

37 Ludwik Fleck beschreibt Erkenntnis »als eine Funktion von drei Elementen […]: Sie ist eine Relation zwischen dem individuellen Subjekt, dem bestimmten Objekt und der gegebenen Denkgemeinschaft (Denkkollektiv), in der das Subjekt handelt; sie gelingt nur, wenn ein bestimmter, in der gegebenen Gemeinschaft entstandener Denkstil angewendet wird«, vgl. Fleck [1960] 2011: 468.

38 Merleau-Ponty 1966: 268.

39 Paetzold 2010: 855.

Architektur gerade diesseits der An- und Aussprache Macht zu entfalten. Diese gründet im ganzheitlichen Charakter eines situativ Erscheinenden. Wäre alles einzeln, ließe es sich in der Regel leicht identifizieren und in seiner Wirkung auf das Individuum analysieren. Erst was in seiner »chaotischen Mannigfaltig«[40] beeindruckt, kann subversive Macht entfalten. Georg Picht machte darauf aufmerksam, dass die Einzelheiten nur von der Totalität des sich der Wahrnehmung Zeigenden erfasst werden können.[41] Auch sind die Dinge nicht in einem Außen und die Wahrnehmung in einem Innen; in der synästhetischen Wahrnehmung fällt die Grenze zwischen Objekt und Subjekt[42], und so ist auch die Abspaltung der Affekte von der Wahrnehmung undurchführbar, und im Prinzip wäre »es sachgemäß [...] zu sagen: die Affekte nehmen wahr.«[43] Nach Georg Picht fassen die Sinne einzelne Informationen immer nur im Kontext der Welt auf und nicht in einem Akt der Zusammensetzung einzeln gedachter Elemente. Die »Totalität des Spiels von Wechselwirkungen der Sinnessphäre«[44] wird nicht nur von einer simultanen Kommunikation der Sinne getragen, sondern auch durch eine Einheit von Verstand und Gefühl. Was uns in einem Kontext erscheint, spricht uns schon deshalb als etwas ganzheitlich Verklammertes und nicht als relationale Ordnung von vielem Einzelnen an, weil es vom Rahmen einer Situation zusammengehalten wird. Der Husserl-Schüler Hans Lipps betonte als Merkmal dieses ganzheitlichen Erscheinens und Wahrnehmens die Syntheseleistung der Synästhesien: »Darin daß ich einen Eindruck wiederzugeben versuche, indem ich sage, wonach etwas aussieht, bzw. daß ich ihn gleichnishaft umschreibe durch ein ›so wie ...‹, ›als ob ...‹ betont sich gerade, wie das rechte Wort dafür notwendig fehlt [...].«[45] Im Prinzip meinte auch schon Johannes Volkelt nichts anderes, als er von einer »Anknüpfung« eines »Stimmungsgehaltes« an einen Wahrnehmungsgegenstand[46] sprach.

40 Zum Begriff des chaotisch Mannigfaltigen vgl. Schmitz 2005a [1964]: § 33.

41 Vgl. Picht 1986: 411.

42 Vgl. a.a.O.: 412.

43 A.a.O.: 415.

44 von der Lühe 1998: 771.

45 Lipps 1977 [1941]: 91.

46 Ebd.

Synästhetische Charaktere bei Hermann Schmitz

Hermann Schmitz erkennt die Besonderheit dessen, was ich weiter oben mit Cytowic als die ›schwachen‹ Synästhesien angesprochen hatte. Im Unterschied zu Cytowic sieht er in den ›starken‹ Synästhesien deshalb auch eher »nebensächliche Epiphänomene synästhetischer Charaktere«[47]. Nicht die intermodalen Synästhesie-Empfindungen gelten ihm als grundlegend für die menschliche Wahrnehmung, sondern die weitaus komplexeren, auf Situationen bezogenen *synästhetischen Charaktere*, die im Prozess leiblicher Wahrnehmung für »Gefühlstöne«[48] stehen. Nicht die Ähnlichkeit von Reiz und Empfindung stößt auf sein hauptsächliches Interesse, sondern die Ähnlichkeit von Eindruckssuggestion und dessen leiblicher Regung, mit anderen Worten: die »Affinität zwischen Leiblichkeit und Wahrnehmung«[49]. Damit wendet er sich gegen die Simplifizierungen eines »separatistischen Sensualismus«[50], der auf der Logik aufbaut, die Eigenschaft einer Sache gehöre einer Welt der Objekte an und werde über die *Einfühlung* zu einem Stoff der Empfindungen.

47 Schmitz 1978: 57.

48 A.a.O.: 60.

49 A.a.O.: 59.

50 A.a.O.: 9.

Schmitz spricht deshalb auch nicht von »Einfühlung«, sondern von »leiblicher Kommunikation«. Deren Bedeutung geht über den Begriff der »Einfühlung«, wie er um 1900 in großen Werken zur Theorie der Ästhetik zum Beispiel von Johannes Volkelt[51], Theodor Lipps[52] und Worringer[53] entwickelt war, weit hinaus. »Leibliche Kommunikation« impliziert schon die synästhetische Wahrnehmung, die in ihrer Ganzheitlichkeit stets situationsbezogen und als kommunizierendes Zusammenspiel vieler Sinne zu verstehen ist.[54] Der Begriff macht auf die Vielgestaltigkeit der Wechselwirkung aufmerksam, die sich zwischen Subjekt und Objekt vollzieht. Leibliche Kommunikation ist aber nicht als Dialog zwischen zwei wahrnehmenden Subjekten zu verstehen, sondern als wahrnehmungsimmanente und integrale Simultanität der Sinne. Wahrnehmung vollzieht sich als leibliche Kommunikation somit nicht nur zwischen Menschen (und zur leiblichen Wahrnehmung fähigen Säugetieren), sondern auch zwischen Menschen und Dingen. In beiden Fällen kommt es nicht auf das ›Kommunizieren‹ (im engeren Sinn) zwischen Dialogpartnern im lebensweltlichen Sinne an, sondern auf ein Kommunizieren im Sinne einer *leiblich*-dialogischen *Dynamik* zwischen Weite und Enge wie Schwellung und Spannung.[55] So kann es ja auch nur deshalb zu einer leiblichen Kommunikation mit einer zur ›Kommunikation‹ im engeren Sinne gar nicht fähigen Baugestalt kommen, weil vom Gegenstand der Wahrnehmung (etwa der Fassade eines Bauwerkes) ein spezifischer Eindruck ausgeht, der sich in das eigenleibliche Spüren einer anwesenden Person überträgt. Es liegt am ganzheitlichen Charakter der Wahrnehmung, dass solche Eindrücke situativ gebunden sind und nicht isoliert an ›nackten‹ Bauformen und -stoffen festzumachen sind. Eine spitze Gestalt spricht dann als die Spitze dieses Steines in *dieser* Fassade an (siehe Abschnitt *Baustoffe und ihre Materialität*), das Runde nicht als das Runde im Allgemeinen, sondern als das Runde dieses Torbogens usw. Die leiblichen Resonanzen (des Spitzen, Schweren, Dumpfen, Leichten usw.) bilden das Kommunikationsmilieu, in dessen Spiegel sich die Wahrnehmung moduliert.[56]

So geht etwa vom *Geraden* in die Höhe aufstrebender Säulen in der Architektur ein Eindruck der Stille aus.[57] Hohe Säulenarkaden im Bau weltlicher und kirchlicher Räume illustrieren das auf dem je situationsspezifischen Bedeutungshintergrund, in dem die Stille in eine Atmosphäre des heiligen oder politisch erhabenen Raums eingeht. Im Gemälde der »Toteninsel« von Alfred Böcklin kehrt dieser synästhetische Charakter der (Toten-) Stille in der Darstellung der senkrecht in den dunklen Himmel aufstrebenden Zypressen wieder. Die so ausgedrückte Stille wird noch ergänzt durch die (nur in der letzten Bildfassung von 1888) *gebeugte* Haltung des Mönchs, welche die Tragik der Trauer (abermals mit synästhetischen Ausdrucksmitteln) zuspitzt.[58]

Die Dinge und Halbdinge erscheinen also in einer gestaltspezifischen Weise, die eine diesem Erscheinen bedeutungsähnliche leibliche Regung bewirkt. Eindrucksvermittler sind im Allgemeinen Gestaltverläufe, die sich

51 Vgl. Volkelt 1905–1914.

52 Vgl. Lipps 1903.

53 Vgl. Worringer 1907.

54 Die Sonderung einer ›synästhetischen‹ Wahrnehmung im Unterschied zur visuellen, akustischen, olfaktorischen, taktilen und geschmacklichen Wahrnehmung erweist sich in ihrer systematischen Notwendigkeit überhaupt erst als Folge der kulturellen Festlegung auf fünf Sinne, die in anderen (historischen) Kulturen zum Beispiel im asiatischen oder afrikanischen Kulturraum ganz anders erfolgt ist.

55 Siehe auch Schmitz 1994: Kap. 1.12.2.

56 Vgl. Schmitz 1978: 2. Kap.

57 Wölfflin in Schmitz 1977: 629.

58 Siehe auch Hasse 2011: 40 ff.

in Bewegungssuggestionen übertragen (der spitze Stein, der im leiblich spürenden Wahrnehmen ein Gestochen-werden von der zur Erscheinung kommenden Spitze suggeriert) oder synästhetische Charaktere[59], in denen sich diese »Weise(n) der Darbietung durch sinnliches Material«[60] bereits in eine spürbare »Ähnlichkeitsgleichung« (Werner) übertragen hat. So macht die »Bewegungssuggestion«, die in Gestaltverläufen objektiv[61] wird (z.B. das Gefühl der Öffnung des Hauses in die landschaftliche Umgebung durch nach innen sich weitende schräge Fensterleibungen usw.) das »Wahrgenommene und das spürbare leibliche *Befinden* vergleichbar«.[62] Die gestalt- und bewegungssuggestiven Weisen der Darbietung des sinnlichen Materials bilden die Brücken zu den synästhetischen Charakteren, indem sie die leibliche Dynamik und damit auf den vitalen Antrieb ansprechen – so die *epikritische* Form, die sich ins *spitze Grelle* und *Schrille* verdichtet oder die *protopathische* Form, die im Sinne von *warm, rund* und *offen* eher diffus bleibt.[63]

Ästhetische Objekte der Architektur entfalten ihre Wirkung über die »Züge, die das fertige ästhetische Gebilde [...] ausmachen und als solches wirken lassen.«[64] Solche »Züge« kommen in Gestaltverläufen zum Ausdruck und werden im »Ineinandergreifen von Gestaltverläufen und synästhetischen Charakteren«[65] eindrücklich. Beide sind ›Baustoffe‹ der Atmosphären, münden aber nicht zwangsläufig in Atmosphären. Züge in diesem Sinne kommen auch an Blicken vor; so als befremdliche Kühle, von der man sich »eigentümlich berührt«[66] sieht. Angelika Jäkel macht auf das Blicken der Bauten aufmerksam, die sie als Gesten anspricht.[67]

Synästhetische Charaktere unterscheiden sich nicht zuletzt dadurch von den intermodalen Synästhesien, dass sie sinnlicher Reize gar nicht bedürfen. So geht das durch Müdigkeit sich ausbreitende Gefühl der Schwere[68] ebenso wenig auf einen sinnlichen Reiz der ›Außenwelt‹ zurück wie die sich so eindrucksmächtig entfaltende Stille. Als Beispiele für synästhetische Charaktere, die ohne Synästhesien auskommen, nennt Schmitz: »das Scharfe, Grelle, Sanfte, Spitze, Helle, Harte, Weiche, Warme, Kalte, Schwere, Massige, Zarte, Dichte, Glatte, Raue der Farben, Klänge, Gerüche, des Schalls und der Stille, des hüpfenden und des schleppenden Ganges, der Freude, des Eifers, der Schwermut, der Frische und Müdigkeit«[69].

Gernot Böhme beschreibt synästhetische Charaktere als Atmosphären[70], zum Beispiel der »Kälte, Wärme, Dunkel und Helle, Enge und Weite«, die mit den Bedeutungen in Verbindung stehen, die den zur Erscheinung kommenden Dingen und Situationen anhängen.[71] Ich gehe indes davon aus, dass nicht jeder synästhetische Charakter in eine Atmosphäre mündet. So geht der synästhetische Charakter des Spitzen (vermittelt durch die tatsächlich spitze Gestalt eines Steines) ja nur unter bestimmten Bedingungen der situativen Darbietung des sinnlichen Materials auch in eine Atmosphäre über. Der bloße Stein genügt nicht als Medium zur Konstitution einer Atmosphäre. Erst das situative Milieu, zu dem »Dingfamilien«[72]

59 Vgl. Schmitz 1978: 69.

60 Vgl. Schmitz 1977: 560.

61 Ebd.

62 A.a.O.: 54.

63 Schmitz 1998: 36.

64 Schmitz 1977: 635.

65 Ebd.

66 Schmitz 1998: 39.

67 Vgl. Jäkel 2012.

68 Vgl. Böhme 1995: 93.

69 Schmitz 2009: 40.

70 Böhme 2001: 95 (siehe auch den Aufsatz von Böhme im hier vorliegenden Heft).

71 A.a.O.: 99.

72 Siehe auch Hasse 2012: 25 f.

und oft auch Menschen in ihrer gemeinsamen Situationen gehören, lässt die von einem Ding ausgehenden Gestaltverläufe und Bewegungssuggestionen entstehen, die eine Atmosphäre stiften.

73 Vgl. Schmitz 1978: 12 f.

74 Vgl. a.a.O.: 53.

Wie der synästhetische Charakter des Spitzen im Prozess leiblicher Kommunikation dem zugespitzten Stein angesehen wird, werden auch andere (Halb-)Dinge in ihrer Gestalt in einer Weise wahrgenommen, die den ästhetischen ›Zumutungen‹ eines Erscheinenden ähnlich ist. So kann die taktile Glätte eines Steins an seiner sichtbaren Glätte optisch erkannt werden.[73] Zwar kann solche Glätte (zum Beispiel die eines polierten Granits, wie er in der noblen Hochhausbebauung etwa des Frankfurter Messeturmes verwendet wird, siehe unten) auch ertastet werden. Dann stünde sie beispielhaft für die synästhetische Wahrnehmung der Intermodalität.[74] Schmitz sieht die synästhetische Wahrnehmung der Glätte aber auch unabhängig von imaginierter Taktilität. Indes fragt sich, ob es letztlich nicht doch prototaktile Assoziationen sind, die auf das Glatte der Oberfläche eines geschlossenen und polierten Materials schließen lassen.

Auch soziale Gebrauchsformen der Dinge wie des Gebauten werden an synästhetischen Charakteren wahrgenommen. Dann sind es aber weniger die Gestaltverläufe und Bewegungssuggestionen des Materials, die sich synästhetisch darstellen; vielmehr ist es die subkulturell spezifische Anordnung von Dingen, die sie für eine soziokulturelle Situation der Einräumung disponiert. So drücken sich kleinbürgerliche Enge wie großbürgerliche Offenheit in synästhetischen Atmosphären aus, die sich durch Dinge im habituellen Gebrauch an sozialen Orten vermitteln.

Synästhesien und Metaphern

75 Vgl. Paetzold 2010: 849.

76 Gross 2002: 58.

Heinz Paetzold hatte auf Abgrenzungsprobleme zwischen Synästhesien und Metaphern hingewiesen.[75] Diese sind aber nicht nur der Sache geschuldet, sondern auch Produkt eines tendenziell synonymisierenden Wortgebrauchs. So beschreibt zum Beispiel Sabine Gross Synästhesien in der Literatur als »eine spezifische Unterkategorie von Metaphern«[76]. Das Vorkommen synästhetischer Charaktere in der Architektur bietet einen Anlass zur Differenzierung zwischen Synästhesien und Metaphern.

Die Metapher als Ähnlichkeitsgleichung

Synästhesien und Metaphern sind darin vergleichbar, dass sie eine Bedeutung in den Bereich einer anderen Bedeutung übertragen. So lassen sich Synästhesien und Metaphern als *Ähnlichkeitsgleichungen* beschreiben, wenngleich Heinz Werner diesen Begriff auch lediglich in seiner Analyse der Metaphern verwendet hatte.

Harald Weinrich sieht in der Metapher ganz allgemein ein kürzeres Gleichnis.[77] Es ist hier nicht genug Platz, um im Detail auf die historisch wechselhafte Bedeutung der Metapher einzugehen. In der Barockliteratur zum Beispiel war sie als »bevorzugte Form des Scharfsinns«[78] hoch, im frühen 20. Jahrhundert dagegen als »Indiz unklaren Denkens«[79] gering geschätzt. Ihre Zurechnung zu den »Lügenerscheinungen« und Sprachverführungen[80] eröffnet indes eine Deutung, die noch am ehesten auf den Gebrauch der Metapher in ihrer Urform verweist, in der sie einem strategischen Zweck unterworfen ist. Der verführerische Charakter der Metapher darf aber nicht in einem moralischen Sinne als anrüchige Form der Äußerung aufgefasst werden. Vielmehr ist ihr ›lügenhafter‹ und ›verführerischer‹ Zug Ausdruck einer spielerischen Rhetorik, die einen ernsten Kern hat. So versteht Hermann Schmitz die Metapher auch als eine spielerische Identifikation, die sich oft paradoxer sprachlicher Wendungen bedient. »Zur Metapher überhaupt gehört ein Kontext, der eine spielerische Identifizierung lebhaft nahelegt«.[81] Da der spielerische Gebrauch der Metapher keinem Selbstzweck folgt, zielt sie auf die Schaffung einer Situation, das heißt auf einen Kontext, auf den sie bezogen ist. Deshalb gehört zur Metapher auch »die Aussicht, durch die spielerische Identifizierung eine Situation […] zu stiften«[82], bzw. verändernd auf sie einzuwirken.

77 Weinrich 1980: 1180.

78 A. a. O.: 1183.

79 A. a. O.: 1180.

80 A. a. O.: 1181.

81 Schmitz 1977: 557.

82 Ebd.

Die Bedeutung des spielerischen Charakters sowie die Art der Situation, auf welche die Metapher gerichtet ist, hängen also von deren kommunikativer Funktion ab. Den Schlüssel zu deren allgemeinem Verständnis liefert Heinz Werner mit seinem entwicklungspsychologischen Werk über die ethnologischen Ursprünge der Metapher: »Die Metapher verdankt […] ihre Entstehung dem Bestreben, eine sprachliche Mitteilung irgendwelcher Art zu verhüllen.«[83] Der Grund dieser Verhüllung entfaltet sich »aus dem Geiste des tabu.«[84] Damit ist im Prinzip das Wichtigste zur Bedeutung der Metapher als kommunikatives Dispositiv gesagt, und ihre Abgrenzung von der Synästhesie wird handhabbar. Die Metapher ist nicht irgendeine »schmuckvolle«[85], sondern eine verschleiernde Rede. Daher dürfte auch ihre Charakterisierung als Lügenerscheinung und Sprachverführungen (siehe oben) herrühren, denn die Effekte des Metapherngebrauchs sollen eine dissuasive, *verschleiernde* bzw. verführende Wirkung entfalten. »Der Stoff zum Aufbau der Metapher (stammt) aus der Weltanschauung des Pneumatismus«[86], das heißt im weiteren Sinne aus der *atmosphärischen* Virulenz einer Situation.

83 Werner 1919: 183.

84 A. a. O.: 190.

85 Bei Herder galt die Metapher – abseits ihrer eigentlichen Bedeutung – als »Schmuck der Rede«, vgl. Weinrich 1980: 1182.

86 Werner 1919: 74. Als Pneuma galt im Pneumatismus das »unschaubar Wirkliche«, a. a. O.: 38.

Die Metapher ist in ihrer »Urform ein intellektueller Selbstschutz des Individuums«[87] und damit »Ausdruck einer inneren, durch Furcht motivierten Hemmung«[88]. Diese Hemmung wird dann vom Tabu reguliert. Um die tabubedingte Furcht zu entkräften, umgeht die Metapher das Tabuisierte, täuscht aus strategischer Not und sagt auf diese Weise *mittelbar*, was (aus den unterschiedlichsten kulturellen Gründen) ein Tabu ist. Insbesondere bei den Kannibalen musste das Worttabu schon deshalb differenziert sein, weil nur die metaphorisch verschlüsselte Rede der Flucht potentieller

87 A. a. O.: 196.

88 A. a. O.: 192.

Menschenopfer zuvorkommen konnte.[89] Aber auch den Zorn der Götter oder einen bösen Zauber sollte die Verrätselung der Metapher entschärfen. Diese maskierende Rede bildet bis heute einen Kern der Metapher, wenn es auch in der Gegenwart nicht die Götter sind, welche die Aussprache des Gemeinten auf Umwege der Verschlüsselung führen, sondern zum Beispiel Gebote politischer Korrektheit. So fordert die mit Worttabus gleichsam verminte Alltagssprache zur regen Metaphorisierung heraus. Die Ähnlichkeitsgleichung der Metapher liegt also in einer sprachlichen Umschiffung eines Aussagebedürftigen, die nur verstehen kann, wer in sensibler Wachsamkeit im Geiste seiner Zeit steht.

89 Vgl. a. a. O.: 92.

Der synästhetische Charakter als Ähnlichkeitsgleichung

Die Verhältnisse liegen bei den synästhetischen Charakteren genau anders herum. Sie dienen nicht der Verdeckung, sondern der möglichst präzisen Aussage von etwas, das sich aus ›Sprachnot‹ der unmittelbaren und eindeutigen Aussage entzieht. Die Aussage eines synästhetischen Charakters hat ihren Grund nicht darin, etwas *nicht* zu sagen. Sie ist vielmehr eine Ausdrucksform (nicht nur sprachlicher, sondern auch gestischer, musikalischer, architektonischer und anderer Art), die möglichst unmittelbar etwas zur Geltung bringen soll. Mit Tabus haben diese Äußerungen nichts zu tun. Sie sind Mittler »leiblicher Ergriffenheit von atmosphärischen Gefühlen«[90] und in der Sprachnot begründet, eine sinnlich wie leiblich wahrgenommene Bedeutung in Worte zu fassen und nicht nur – wie bei den Synästhesien im engeren Sinne – eine einzelsinnliche Wahrnehmung in den Aussagebereich eines anderen Sinnes zu übertragen.

90 Schmitz 1977: 634.

Im Medium der Architektur sind es nicht die Worte, sondern Formen und Stoffe, die auf dem Wege der Gestaltverläufe und synästhetischen Charaktere »Züge« eines ästhetischen Gebildes zum Ausdruck bringen.[91] Sie dienen – als pneumatische Erscheinungsdimension des Gebauten – der leiblichen Ansprache durch eine atmosphärisch spürbar gemachte Gestalt. Es ist gerade Sache der Architektur, nicht allein funktionale Häuser zu bauen, sondern Häuser, die sich über ihren evidenten Nutzen hinaus als gestische Medien bewähren, also in einem synästhetischen Sinne auf etwas eher anzuspielen als es auszusprechen. Bauten entfalten ihre Wirkung nicht über Argumente, sondern suggestive Züge, die in gewisser Weise subversiv auf das leibliche Befinden gehen und das Mitsein der Menschen im Milieu eines Bauwerkes stimmen. Umgekehrt ist es Sache synästhetisierender Rede – zum Beispiel in der Kommunikation über Architektur – solches Raumempfinden aus dem Bereich leiblichen Spürens mit Hilfe einer Ähnlichkeitsgleichung in den Bereich der Sprache zu übertragen. Solche Aussagen haben *keinen* metaphorischen Charakter, denn sie wollen nicht verschleiern, sondern erklären und erhellen.

91 Vgl. a. a. O.: 635.

Synästhetische Charaktere im architektonischen Entwerfen

Wenn synästhetische Charaktere Grundformen der Wahrnehmung sind, so folgt daraus, dass sie nicht nur in der wörtlichen Rede und in ästhetischen Zügen an Bauten vorkommen, sondern als Form kreativen Denkens schon im Prozess des Entwerfens.

Abb. 1 Kirche *Notre-Dame-du-Haut* (1951–1955) von Le Corbusier

So soll Le Corbusier die Gestaltidee für den Entwurf der Kirche Notre-Dame-du-Haut (zwischen 1951 und 1955 in Ronchamp [Frankreich] realisiert, siehe Abb. 1) der Schale einer Garnele »abgesehen« haben, die er bei einem Spaziergang am Strand von Long Island gefunden hatte.[92] Mit einer Synästhesie im engeren Sinne hat diese Formanalogie nichts zu tun, denn Le Corbusier übertrug die biologische Gestalt eines Tieres auf die Gestalt einer Kirche, also nicht einen sinnlichen Eindruck in den Bereich eines anderen Sinnes. Die Anregung seines ästhetischen Schaffens verdankte sich einer mimetischen Transformation, wonach er die Form der Schale eines toten Krustentieres in die Logik einer Baugestalt übertragen hatte.

Ein zweites Beispiel findet sich im architektonischen Schaffen von Erich Mendelsohn. Die Idee für die Gestaltung des harmonisch geschwungenen und in der Straßenfront gerundeten Treppenturmes (siehe Abb. 2) für das Kaufhaus Schocken in Stuttgart (1926–1928) soll ihm nicht in der Entwurfsarbeit im Atelier, sondern während eines Bach-Konzertes eingefallen sein.[93] So hatte ihm ein musikalisches Erlebnis eine ästhetische Formel vermittelt, die er auf die Erfindung einer architektonischen Form anwenden konnte. Auch diese Ähnlichkeitsgleichung ist weit von einer Synästhesie im einfachen Sinne entfernt, denn es waren ja nicht die akustischen ›Reize‹ des Bach-Konzertes, die er in eine visuelle Gestalt transformiert hatte. Vielmehr trug ihn der Rhythmus der Musik in eine emotionale Stimmung und damit ein leibliches Gefühl, das er wiederum auf mimetischem Wege in die Idee eines gläsernen und transparenten Treppenhauses übersetzt hatte.

92 Vgl. Cohen 2006: 65.

93 Cobbers 2007: 39.

Abb. 2 Kaufhaus *Schocken* in Stuttgart (1928) von Erich Mendelsohn

Beide Beispiele weisen auf eine Grundstruktur ästhetischen Schaffens hin. Nur unter der Voraussetzung synästhetischen Denkens im Metier des Pathischen (und weniger des Gnostischen) können letztlich jene synästhetischen Ausdrucksgestalten mimetisch entworfen werden, die sich *atmosphärisch* mit einem Bau verbinden, dessen *be*-deutenden Charakter ausmachen und somit die Funktion eines Bauwerkes über seinen evidenten Gebrauchswert hinaus erweitern. Das Beispiel des Entwurfs für einen Justizpalast von Boullée wird das aus der Perspektive des fertigen Entwurfs illustrieren.

Gebaute Gesten – Synästhetische Charaktere am Bau

Auch wenn Bauten weder der Logik einer ästhetischen Intention noch einem architektonischen Programm der Repräsentation folgen, werden sie nicht erst im Moment aufmerksamer Hinwendung eindrücklich, sondern schon im beiläufigen Erleben. Ein viereckiges Gebäude sieht nicht nur anders aus als ein rundes. Aufgrund seiner Gestalt nehmen wir es emotional auch in anderer Weise wahr. Das Beispiel einer Säulenordnung kann das unterstreichen. Wenn Hans Gerhard Evers vom »Geist des Steins« spricht, so meint er damit einen sich der Wahrnehmung synästhetisch mitteilenden Ausdruck:

> »Wer das Glück hat, einmal die schönsten der griechischen Säulen nicht nur in Abbildungen zu sehen und nachzurechnen, sondern neben ihnen, zwischen ihnen zu stehen und zu sitzen, dem muß es gehen wie es mir immer gegangen ist: daß alle Fragen der Statik gleichgültig und wesenlos werden. Es ist ein ganz andres Fluidum, was die griechische Säule ausstrahlt, etwas Körperhaftes, etwas Steinhaftes, was einen von innen her ergreift, gewaltsamer und menschlicher als Statik.«[94]

94 Evers 1939: 95.

Was die Ordnung der Dinge hier zu spüren gibt, geht unmittelbar in eine synästhetische Atmosphäre über, die Gernot Böhme zum Beispiel vom Typ einer gesellschaftlichen Atmosphäre unterscheidet.

Auch im Eindruck des ›Schönen‹ und des ›Hässlichen‹ drücken sich nicht objektive Eigenschaften von Dingen aus, sondern je charakteristische Typen leiblichen Empfindens, die sich an einem Gefühl ästhetischer Zu- oder Abneigung stimmen. Schmitz wählt zur Veranschaulichung des Hässlichen in der Architektur unter anderem das Beispiel der monotonen Reihenbebauung, wie man sie aus den Vierteln kennt, die schnell und kostengünstig, insbesondere in den 1960er und 1970er Jahren in beinahe allen deutschen Großstädten, errichtet worden sind.[95] Es ist nicht die Materialität der einzelnen Häuser, die den Eindruck städtebaulicher Hässlichkeit vermittelt, sondern der Gestaltausdruck des Ganzen, der sich der Wahrnehmung aufdrängt. Hermann Schmitz sieht das charakteristisch Hässliche in:

95 Indes zeichnet sich ein großer Teil der Architektur der 1950er Jahre durch eine Wiederaufnahme von Stiltraditionen der 1920er und 30er Jahre aus. Nicht zuletzt aus ökonomischen, wohnungsbaupolitischen Gründen, außerhalb des Wohnungsbaus aber auch als Folge eines sich durchsetzenden internationalen Stils, brach diese ›alte‹ Traditionslinie schon nach kurzer Zeit wieder ab.

> »der reihenden, sich mitunter fast endlos dehnenden Wiederholung […], die für solche Straßenzeilen in Großstädten typisch ist. Auf diese Weise kommt nämlich Weite im Großen mit Enge, kleinlichen Formen, kraftloser Stumpfheit in den Einzelformen zusammen. […] *Häßlich* ist, was durch Gestaltverläufe und synästhetische Charaktere engend zurückschaudern läßt und insofern abschreckt, als es so mit einer gewissen Kraßheit privative Engung des Leibes induziert.«[96]

96 Schmitz 1977: 666.

Weil sich auch das am Konkreten, Einmaligen und Besonderen bildende ästhetische Urteil stets an allgemeinen Vorstellungen orientiert, steht das Beispiel nicht für einen Typ der Siedlung schlechthin, sondern nur für be-

stimmte, in beschriebener Weise durch synästhetische Charaktere des Monotonen sich aufdrängende Siedlungsweisen.

Die Situation des Gebäudes

Der ganzheitliche Eindruck eines Siedlungsgebildes kann schon durch kleine aber charaktergebende Variationen von Einzelnem *in Gänze* umgestimmt werden. So hat ein räumlich und physiognomisch zusammenhängendes Siedlungsgebilde in gewisser Weise ein Gesicht, das über das Ganze des Gebauten in ähnlicher Weise Auskunft gibt, wie so oft auch das menschliche Gesicht über seine Person. Deshalb sagt Georg Simmel: »Die menschliche Erscheinung ist der Schauplatz, auf dem seelisch-physiologische Impulse mit der physikalischen Schwere ringen, und die Art, diesen Kampf zu führen und in jedem Augenblick neu zu entscheiden, ist für den Stil bestimmend, in dem der Einzelne und die Typen sich darstellen.«[97] Wie im lebendigen Gesicht die »innere Einheit«[98] des Lebensprozesses zur Geltung kommt, so zeigen sich auch im ›Gesicht‹ eines baulichen Gebildes des grundlegende Züge seines Charakters – im architektonischen Gesicht eines gläsernen Palmenhauses zum Beispiel charakteristische Züge der Leichtigkeit und Fragilität, und in dem um 1780 von Boullée entworfenen Justizpalast (siehe Abb. 3)[99] Züge der Mächtigkeit und moralischen Schwere staatlicher Autorität.

97 Simmel 1957: 155.

98 A.a.O.: 153.

99 Kunsthalle Bielefeld 1971: 60.

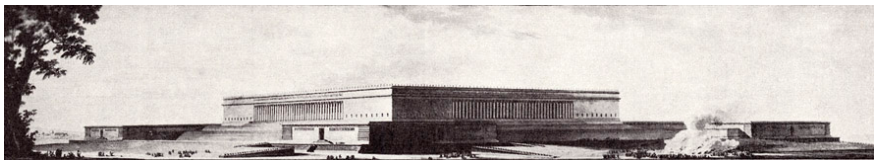

Abb. 3 Entwurf für einen Justizpalast mit unterirdischem Gefängnis von Boullée.

Justizpalast von Boullée (um 1780)

Über die Architektur seines Justizpalastes, der wie viele seiner Entwürfe nicht realisiert worden ist, sagte Boullée:

> »Um diesem Entwurf die Poesie der Architektur zu verleihen, hielt ich es für richtig, den Eingang zum Gefängnis unter den Justizpalast zu verlegen. Indem ich dies erhabene Gebäude auf die finsteren Höhlen des Verbrechens gestellt zeigte, konnte ich nicht nur durch den entstehenden Gegensatz die Vornehmheit der Architektur herausarbeiten, sondern auch in einem eindrucksvollen Bild darstellen, wie das Laster vom Gewicht der Justiz erdrückt wird.«[100]

100 Ebd.

Boullées Beschreibung hängt in ihrer Essenz gleichsam am Faden synästhetischer Charaktere. Schon die Rede von einem »eindrucksvollen« Bild hat synästhetischen Charakter, klingt im Ein-*Druck* doch im engeren Sinne nichts Visuelles an, sondern etwas, das sich assoziativ als leib-

licher Eindruck zur Geltung bringt. Die von Boullée angestrebte Ästhetik des Erhabenen wollte die des Schönen darin an Eindrucksmächtigkeit überschreiten, als im Erhabenen eine Spannung lebendig wird, in der sich Gefühle der Anziehung und der (in diesem Falle ehrfürchtigen) Distanz zu einer gespaltenen Einheit verbinden. Der zeichnerische Entwurf seines Justizpalastes sowie die ihm beigegebenen Beschreibungen lassen diese angestrebte Mächtigkeit des Erhabenen unmittelbar nachvollziehbar werden. Im Kern vermittelt sie sich durch die Verdichtung zweier synästhetischer Eindrücke. Zum einen spricht die auf dem Gefängnistrakt lastende Schwere des Justizpalastes unmittelbar die leibliche Wahrnehmung an. Wenn wir als Folge einer kulturell verbreiteten szientistisch geprägten Vorstellung menschlicher Wahrnehmung auch zu glauben gelernt haben, alle Bedeutung vermittele sich über Symbole, so entlarvt das Beispiel diese (linguistische) Sichtweise der Dinge als verfälschend und vereinfachend. Das ins architektonische Bild der Entwurfszeichnung gesetzte Gewicht der Justiz appelliert auf dem Wege leiblicher Kommunikation an das nachvollziehende *Gefühl* des »Erdrücktwerdens«. Mit ihm verbindet sich dann die Symbolik des »Erdrücktwerdens« durch die moralische Instanz der Justiz. Auch diese verdankt sich der Größe und Baumasse des geplanten Palastes. Die beinahe unermessliche Ausdehnung des gigantischen Bauwerkes suggeriert sich als lastendes steinernes Volumen, das nicht nur das Gefängnis räumlich überdeckt, sondern vor allem das Laster vom *moralischen* Gewicht der Justiz (und damit symbolisch vom Rechtsgefühls der Gesellschaft) niederdrückt. »Boullée arbeitet bewusst mit der Übersteigerung der Dimension ins Gigantische.«[101]

101 Brichetti 2006: 91.

Der Fall zeigt, in welcher Weise symbolische Bedeutungen in leiblichen Gefühlen gründen und umgekehrt. Das Beispiel eines in hohem Maße kulturell codierten und formal regulierten Ortes (Justizpalast und Gefängnis) macht auf die Historizität der sich mit ihm verbindenden Gefühle und Bedeutungen aufmerksam. Sie bilden den Rahmen, innerhalb dessen sich die Gestaltverläufe und Bewegungssuggestionen des Gebauten synästhetisch mit einem Eindruck verbinden. Insbesondere wird die Institution des Strafvollzuges auf dem historisch je aktuellen Hintergrund einer herrschenden Moral des Verbrechens verständlich. So ist auch Boullées Annotierung zu den architektonischen Gesten von Justizpalast und Gefängnis untrennbar mit gesellschaftlichen Bedeutungen seiner Zeit verzahnt. Wenn er das Gefängnis als *finstere* Höhle des Verbrechens anspricht, so ist hier eine Finsternis im doppelten Sinne gemeint. Mit der optischen (relativen) Finsternis des Tiefgeschosses unter dem Justizpalast wird der Ort der Einkerkerung der Delinquenten, mehr aber noch der Ort der Abscheidung der des Verbrechens schuldig gewordenen Subjekte zur *Höhle*. Damit erfolgt die Isolierung der Straffälligen aus dem sozialen Raum der Gesellschaft. Zugleich verbindet sich die am Bau synästhetisch inszenierte Situation der Finsternis des tief unter dem Gericht liegenden Gefängnisses mit der Bedeutung einer *moralischen* ›Finsternis‹ des Verbrechens. Der Zusammenhang von leiblicher und symbolischer Bedeutung könnte kaum

Abb. 4 *Falling Water* (1936) von Frank Lloyd Wright

deutlicher hervortreten. Dank dieser architektonisch inszenierten synästhetischen Charaktere gelingt es Boullée, eine hoch komplexe gesellschaftliche Situation in ihren Bedeutungen zu kommunizieren, ohne ein Wort zu sagen.

Fallingwater von Frank Lloyd Wright (1935–1939)

Frank Lloyd Wrights Wohnhaus *Fallingwater* (Pennsylvania) ist eines der weltweit bekanntesten Wohnhäuser, die von renommierten Architekten geplant worden sind (siehe Abb. 4). Schon der Entwurf des Hauses wird von synästhetischen Wahrnehmungen am Ort des zu errichtenden Hauses disponiert; so soll die landschaftliche Situation des Grundstücks Wright wesentlich dazu gestimmt haben, seinen Entwurf an die Situation der Natur anzupassen. »Vermutlich ist nichts mit dem Einklang und dem Ausdruck großer Ruhe und Gelassenheit zu vergleichen, wie sie dort aus der Kombination von Wald, Fluss und Fels und den Elementen der Struktur entstehen.«[102] Und so hat er die architektonische Umsetzung des Hauses an der Ästhetik der Landschaft orientiert und das Bauwerk als Raum des Wohnens ästhetisch in die Vitalqualität der Umgebung eingebettet. Mit einer Reihe gestalterischer Mittel werden synästhetische Brücken zum Naturerleben des Ortes gebaut: Die Textur der Baustoffe folgt mit den Natursteinen der Materialität und Lokalität des felsigen Hanges. Die mächtig wirkenden Betonstrukturen des Hauses nehmen zum einen die horizontale Gliederung der Felsen in der Höhe des Wasserfalls auf und fügen das Haus in einer visualisierten Gestaltanalogie in das Relief ein. Zum anderen drückt sich in der Schwere der in die Weite des Hauses gehenden Ebenen die Mächtigkeit der Natur aus, die hier in Gestalt des Wasserfalls sichtbar wird und lautlich zur Erscheinung kommt. Aber auch in seiner massiven Lagerung gegen die Kräfte der an diesem Ort dynamisch-kraftvollen Natur vermittelt sich der Eindruck einer Mächtigkeit (der Natur). In der Perspektive des Hausinneren spiegelt sich die Gestaltsprache der Natur in der Raumordnung des Hauses wider – in Gestalt mäandrierender Wege in offen ineinander übergehenden Räumen, in den weiten Fensterbändern, welche die umgebende Wald- und Felsenlandschaft kulissenhaft in den Raum des Wohnens integrieren und nicht zuletzt in der Vermittlung eines bergenden Gefühls durch die höhlenartige und Schutz suggerierende Bauweise des Hauses in seiner Lage am Hang.[103]

102 Pfeiffer 2004: 53.

103 Siehe auch Hoffmann 1978.

Abb. 5 Korbbogen; Windmühle/ Galerieholländer (1859), Ostfriesland

Das Beispiel macht auch deutlich, dass synästhetische Wahrnehmungen situiert sind, hier ihre ›Anfälligkeit‹ gegenüber kulturhistorisch (und darin national) geprägten Naturideologien und Sozialutopien. Mit anderen Worten: In die Art und Weise der Wahrnehmung eines potentiellen Bauplatzes an einem bewaldeten Hang (gleichsam ›über‹ einem Wasserfall) mischen sich stets die Natur- und Menschenbilder einer rahmenden historischen Situation ein. Die Voraussetzungen für das synästhetische Erleben des Ortes vollziehen sich – darüber hinaus im Rahmen einer auf Zwecke gerich-

teten Aufmerksamkeit für eine imaginierte Nutzung – hier den Bau eines privilegierten ›Herrensitzes‹.

Die Bauformen

Der von einem Gebäude ausgehende Gesamteindruck verdankt sich neben einer Vielzahl gestalterischer Merkmale auch konkreter Bauformen. Theodor Lipps behandelt unter dem Kapitel *Formen der Raumkünste* auch das sinnliche Erleben solcher Formen, die hier am Beispiel des Bogens kurz annotiert werden sollen. Die besondere Form des *Korbbogens* (s. Abb. 5) deute auf Spannung und Festigkeit[104] hin. An der Masse und ihrer natürlichen »Tendenz zur Erde oder zur Breite des Bodens hin«[105], mit anderen Worten an ihrer natürlichen »Erdenschwere«[106], drücke sich die Schwere der Form aus. Das Erkennen der Form schwingt sich gleichsam in die den Dingen anhaftende Bewegungs-*Suggestion* ein. Die fast gerade Weite des Korbbogens suggeriert aus dem lebensweltlichen Wissen um die Fragilität solcher Konstruktionen und die zur Erde hin drückende Masse des überspannenden Gesteinsmaterials folglich auch Kraft durch Spannung und Festigkeit.[107] Diese ästhetisch in der Form gleichsam »anstehende« Kraft weitet den Bogen horizontal, hebt ihn vertikal und hält ihn so in der Schwebe.[108] Die Masse ist in ihrer Schwere »an der Existenzfähigkeit des architektonischen Ganzen überhaupt mitbeteiligt«.[109]

Auch die sich selbst tragende Rundbogen-Kuppel ist ein in ihrer Schwere verharrendes Gebilde. »Das sichere in sich Verharren derselben ist dann das Verharren in der Spannung zwischen ihrer eigene Schwere und ihrem Sichweiten und -heben.«[110] Lipps ging davon aus, dass sich im Eindruck die dem Baukörper eigenen Kräfte widerspiegeln. Damit hob er auf einen wesentlich von synästhetischen Charakteren getragenen Wahrnehmungsprozess leiblicher Kommunikation ab, in dem physiognomische Merkmale eines Gegenstandes in einem ganzheitlichen Gestalterleben erfasst werden: »Dieser ›Eindruck‹ ist ja nichts als das innere Erleben der Entstehungsbedingungen, das heißt der Kräfte und Tätigkeiten, welche der Form ihr Dasein geben.«[111]

Im Vergleich mit dem Korbbogen ist der kreisförmige Bogen »solcher Spannung bar, demgemäß leicht, innerlich frei, relativ spiegelnd über dem Raum, der unter ihm ist, hingehend oder hinschwebend.«[112] Dagegen ist der Spitzbogen (siehe Abb. 6) durch ein ruhiges Dasein im Gleichgewicht gekennzeichnet. Während der Korbbogen zur Erde hin gerichtet ist, strebt der Spitzbogen in die Höhe. Es fehlt ihm die Schwere, da die Masse in die Pfeiler zurückgedrängt und von ihrer vertikalen Bewegung aufgenommen wird.[113] Nicht zuletzt deshalb erscheint der romanische Sakralbau ungleich schwerer als die gotische Kathedrale, die dank ihrer Spitzbögen eher fragil wirkt. In ihr sind die leiblichen Dispositionen der Raumwahrnehmung von Grund auf anders. »Die scharfe, spitze, epikritische Tendenz« ist in den

104 Vgl. Lipps 1920: 474.

105 A. a. O.: 475.

106 Ebd.

107 A. a. O.: 474.

108 Ebd.

109 A. a. O.:: 477.

110 A. a. O.: 478.

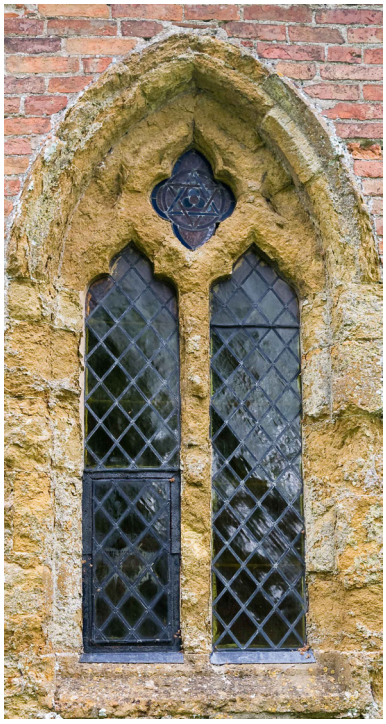

Abb. 6 Spitzbogen; Swinhope, Market Rasen, Lincolnshire (UK)

111 A. a. O.: 475.

112 A. a. O.: 476.

113 Vgl. A. a. O.: 481.

Bauformen der Gotik sehr präsent. Die daraus resultierende Spannung durchzieht die »gotischen Joche(n) vom Boden bis zum Scheitel des Gewölbes«.[114]

114 Schmitz 2005b [1966]: 193.

Die Baustoffe und ihre Materialität

Die Formung der Baustoffe suggeriert eine Materialität, die weniger in tatsächlichen Stoffeigenschaften begründet sein muss, als vielmehr in Erlebnisweisen des Gestalteten. Am Beispiel des Barock illustriert Hermann Schmitz die »synästhetischen Charaktere der quasi-tastbaren Konsistenz der Masse« mit einem Zitat von Wölfflin: »Es ist, als wäre der harte spröde Stoff der Renaissance saftig und weich geworden.«[115] Die Gestaltung der Baustoffe hat auf der Ebene ihrer (abstrakt-symbolischen wie leiblich empfundenen) Bedeutung nicht zuletzt eine politische Dimension. An anderer Stelle habe ich gezeigt, wie der »Diamantquader« als Medium der Inszenierung repräsentativer Bauten in zentraler Lage zur Zeit der Renaissance in diesem zweifach *be*-deutenden Sinne verwendet wurde (siehe Abb. 7). Die spitzen Ecken der in eine pyramidenartige Form geschnittenen Steine stimmten über ihre bewegungssuggestive Gestalt das Gesicht der gesamten Fassade. Der in seiner Geometrie in den öffentlichen Raum ragende Stein droht gleichsam in seiner beeindruckend fassadenfüllenden Verbauung mit der Macht schneidender Schärfe. Die auf den Passanten zustrebende Form des (tatsächlich harten) Steins weist ab, ›sticht‹ in einem synästhetischen Sinne und suggeriert das atmosphärische Gefühl Autorität gebietender Macht. Der Diamantquader war ein bewegungssuggestives Medium der Beeindruckung. Deshalb wurde er von Architekten für die Inszenierung eines pathischen Raums machtpolitischer Atmosphären intentional eingesetzt.[116] Seine symbolisch *be*-deutende wie emotional stimmende Macht entfaltet der Baustoff auf dem Wege leiblicher Kommunikation. In diesem Beispiel steht die Wirkungsweise der Form vor der des Stoffes. Das heißt aber auch, dass nicht nur die Form, sondern auch der Stoff, die Materialität der Form auf den Prozess der Wahrnehmung von Dingen einen zum Teil erheblichen Einfluss hat, wirkt ein Material doch in seiner Stofflichkeit selbst in einem weiteren Sinne ästhetisch – so zum Beispiel durch Glattheit und Rauigkeit, Glanz und Mattigkeit, Geschlossenheit und Offenheit usw. Das Material ist nicht nur Träger oder Medium einer Form, es steht selbst unter der Logik der Ästhetik seines stofflichen Erscheinens.[117]

115 Wölfflin zit. bei Schmitz 2005 [1966]: 193.

116 Vgl. Hasse 2012: 106 f.

Abb. 7 *Palazzo die Diamanti*, Ferrara (Region Emilia Romagna); entworfen von Biagio Rossetti auf Anregung des Bauherrn Ercole I (1492–1567)

Die Frage nach der Bedeutung, die einem Stoff in der ihn erlebenden Begegnung angesehenen werden kann, lässt sich aber nie allein aus seinem aktuellen phänomenalem Erscheinen beantworten, denn auch die Leiblichkeit des Erlebens wird von Bedeutungen getragen, die ihren Grund in historisch-gesellschaftlichen Zuschreibungen von Identität haben; »Granit, Beton und Plexiglas haben im Alltag eine nahezu abenteuerliche Geschichte der Umwertungen hinter sich.«[118]

117 Siehe auch Wagner 2001.

118 A.a.O.: 12.

Evers zeigt, dass der Stein in der Vermittlung von Atmosphären der Macht gleichsam archaische Wurzeln hat.[119] Er kann dafür zahlreiche Belege, wie unter anderem die steinerne Überwölbung der Apsis im Bau romanischer Kirchen anführen. In dieser Bauweise verbindet sich die Form des Halbrunden mit der Materialität des Steinernen zu einem atmosphärischen Raum der (herausgehobenen!) Würde und Macht. Die Architektur der Apsis beeindruckt ästhetisch durch Masse[120] (weshalb auch die Kuppel der Apsis nicht aus Holz wie beim Kirchenschiff ausgelegt ist), sondern aus Stein. »Dieses Massewesen der Apsis aus der Erdbedeutung der Architektur [...] kommt den sitzenden Priestern und ihrem Bischof [...] zugut, es geht auf sie über die magische Gewalt, mit welcher der Stein den Menschen zu begaben vermag.«[121] Es ist aber nicht nur die (sichtbare und spürbare) Masse des Steinernen, die diesen Raum zu einem »anderen Raum« im heterotopologischen Sinne[122] macht, sondern auch seine (bewegungssuggestive) Baugestalt. »Der glatte, konkav-halbrunde Chorschluß läßt den aus dem Kirchenschiff vordringenden Blick sich wie in einer Höhlung fangen, wo sich gemäß dem Regenschirmprinzip [...] Schwellung gegen Spannung setzt und der Blick als Folge der Rundform unbestimmt gleitet.«[123] Das Beispiel der Apsis illustriert den Atmosphären konstituierende Effekt synästhetischer Charaktere, der sich hier einer dispositiven Bündelwirkung verdankt.

119 Vgl. Evers 1939: 63 ff.

120 Evers spricht hier von »Massenaufwand an Stein« und vom »dichten Massencharakter« der Apsis, a.a.O.: 91.

121 A.a.O.: 92.

122 Vgl. Foucault 2005 [1966].

123 Schmitz 2005b: 182.

Stein ist aber nicht gleich Stein, und so zeugt gerade der Stein als einer der wichtigsten Baustoffe der Architektur davon, dass nicht erst das, was Architekten mit ihm machen, das Gesicht des Hauses gestaltet. Schon die Ästhetik seiner Stofflichkeit schreibt sich dank seiner kulturellen Zuschreibung von Identität in dieses Gesicht ein. Die Ästhetik des Stoffes bildet neben ihrer Form eine Dimension baulichen Erscheinens, sinnlichen Erlebens und kulturellen Verstehens. Auf alle drei Erfahrungsweisen wirken synästhetische Charaktere ein.

Abb. 8 Polierter Granit an der Fassade des Frankfurter Messeturms (1988–1991)

Im Fassadenbau von Hochhäusern spielt der Stein eine rein verkleidende Funktion, so dass seine Verwendung keiner statischen, sondern vornehmlich einer ästhetischen Rationalität folgt. Sowohl der Frankfurter Messeturm wie auch der Japantower sind mit rotem Granit verkleidet. Dennoch kommt der Stein aufgrund seiner je spezifischen Oberflächenbehandlung auf eine je eigene Weise zur Erscheinung. Die Fassade des Messeturmes drückt aufgrund der polierten Oberfläche im harten Glanz des Steines Eleganz und Nobilität aus (siehe Abb. 8); aber nicht deshalb liegt in der Fassade eine Geste der Distanzierung gegenüber der Stadt des Herum, sondern weil die gleichsam versiegelte und leicht reflektierende Oberfläche in ihrem synästhetischen Ausdruck abweist. So kommt die Symbolik vor allem deshalb so beeindruckend zur Wirkung, weil sie durch eine leibliche Erlebnisweise unterstützt wird. Im Unterschied zum Messeturm ist die Fassade des Japantower mit sandgestrahltem rotem Granit verkleidet (siehe Abb. 9). Der Stein wirkt in seiner sinnlichen Wahrnehmung offen, wenn seine physikalischen Eigenschaften auch weitgehend mit dem des Messeturmes

Abb. 9 Sandgestrahlter Granit an der Fassade des Frankfurter *Japantowers* (1993–1996)

identisch sind. Der raue Stein suggeriert eine (relative) Tiefe, die sich mit der Symbolik der Offenheit und Behaglichkeit verbindet.

Was sich an Beispielen der Architektur im Sinne einer Mikrologie der Wahrnehmung illustrieren lässt, hat seine größte kulturelle Bedeutung auf einem allgemeinen Niveau der Wahrnehmung. Deren ganzheitliches Verständnis zieht eine Revision rationalistischer bzw. intellektualistischer Menschenbilder nach sich. Was Subjekte denken, kommt nie allein als schon Gedachtes in ihre Welt. Die Synästhesien machen als Grundform der Wahrnehmung darauf aufmerksam, dass Eindrücke als Basiselemente der Wahrnehmung zum einen in ihrer ›Verarbeitung‹ nie auf einen Sinn beschränkt bleiben und zum anderen eine emotionale und leibliche Dimension haben, die durchströmt, was wir glauben, allein aus guten Gründen, also rational abgewogen, zu tun.

Jürgen Hasse studierte und promovierte in Oldenburg; dort habilitierte er sich auch. Seit 1993 ist er Professor am Institut für Humangeographie an der Universität Frankfurt am Main. Seine Forschungsgebiete snd: Mensch-Natur-Verhältnisse, Räumliche Vergesellschaftung, phänomenologische Stadtforschung. Zahlreiche Buchveröffentlichungen; zuletzt ist erschienen *Atmosphären der Stadt* (2012.)

Literatur

Argelander, Annelies (1927): Das Farbenhören und der synästhetische Faktor der Wahrnehmung. Jena.

Böhme, Gernot (1995): Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt am Main.

Böhme, Gernot (2001): Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. München.

Brichetti, Katharina (2006): Das Gedächtnis der Stadt. Von Boullée bis Rossi. Detmold.

Cassirer, Ernst (2002): Gesammelte Werke. Philosophie der symbolischen Formen. Band 3: Phänomenologie der Erkenntnis [1929]. Darmstadt.

Cobbers, Arnt (2007): Mendelsohn. Der analytische Visionär. Köln.

Cohen, Jean-Louis (2006): Le Corbusier. Die Lyrik der Architektur im Maschinenzeitalter. Köln.

Cytowic, Richard E. (2002): Wahrnehmungs-Synästhesie.
In: Adler, Hans / Zeuch, Ulrike (Hgg.): Synästhesie.
Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne. Göttingen, S. 7-24.

Dorsch, Friedrich (1970): Psychologisches Wörterbuch. Hamburg / Bern.

Emrich, Hinderk Meiners (1998): Synästhesie, Emotion und Illusion.
In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.): Der Sinn der Sinne. Göttingen, S. 126–139.

Endell, August 1995: (Zu) Alfred Messels Gedächtnis [1909]. In: Helge, David (Hg.): Vom Sehen. Texte 1896 bis 1925. Basel u. a., S. 67–208.

Evers, Hans Gerhard (1939): Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur. München.

Fleck, Ludwik (2011): Krise in der Wissenschaft. Zu einer freien und menschlicheren Wissenschaft [1960]. In: Werner, Sylwia / Zittel, Klaus: Denkstile und Tatsachen. Gesammelte Schriften und Zeugnisse. Berlin, S. 466–474.

Foucault, Michel (2005=: Die Heterotopien [1966]. In: Ders.: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge mit einem Nachwort von Daniel Defert. Frankfurt am Main, S. 7–22.

Gross, Sabine (2002): Literatur und Synästhesie. Überlegungen zu Verhältnis von Wahrnehmung, Sprache und Poetizität. In: Adler, Hans / Zeuch, Ulrike (Hgg.): Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne. Würzburg 2002, S. 57–92.

Hasse, Jürgen (2011): Zur Atmosphäre einer imaginären Landschaft. Die »Toteninsel« von Arnold Böcklin. In: Kuckuck. Notizen zur Alltagskultur. Jg. 11, Heft 2, S. 40–45.

Hasse, Jürgen (2012): Atmosphären der Stadt. Aufgespürte Räume. Berlin.

Hoffmann, Donald (1978): Frank Loyd Wright's Fallingwater. The House and its History. New York. In: Wright, Stephen. http://www.wright-house.com/frank-lloyd-wright/fallingwater.html#notes [04.02.2013].

Jäkel, Angelika (2012): Gestik des Raumes. Zur leiblichen Kommunikation zwischen Benutzer und Raum in der Architektur. Tübingen.

Krueger, Felix (1930): Das Wesen der Gefühle. Entwurf einer systematischen Theorie. Leipzig.

Kunsthalle Bielefeld (1971): Revolutionsarchitektur. Boulée Ledoux Lequeu. Bielefeld.

Lipps, Hans (1976): Werke. Band 2: Untersuchungen zu einer hermeneutischen Logik [1938]. Frankfurt am Main.

Lipps, Hans (1977): Werke. Band 3: Die Menschliche Natur [1941]. Frankfurt am Main.

Lipps, Theodor (1903): Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. 2 Bände. Leipzig / Hamburg.

Lipps, Theodor (1920): Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. 2 Bände. Band 2: Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst. Leipzig.

Maier, Heinrich (1908): Psychologie des emotionalen Denkens. Tübingen.

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

Oerter, Rolf (1973): Moderne Entwicklungspsychologie. Donauwörth.

Paetzold, Heinz (2010): Synästhesie. In: Barck, Karlheinz u. a. (Hgg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 5. Stuttgart / Weimar, S. 840–868.

Pfeiffer, Bruce Brooks (2004): Frank Lloyd Wright. Bauen für die Demokratie. Köln.

Picht, Georg (1986): Kunst und Mythos. Vorlesungen und Schriften. Studienausgabe. Hg. von Eisenbart, Constanze in Zusammenarbeit mit Enno Rudolph. Stuttgart.

Schmitz, Hermann (1977): System der Philosophie. Band 3: Der Raum. Teil 4: Das Göttliche und der Raum. Bonn.

Schmitz, Hermann (1978): System der Philosophie. Band 3: Der Raum. Teil 5: Die Wahrnehmung. Bonn.

Schmitz, Hermann (1994): Neue Grundlagen der Erkenntnistheorie. Bonn.

Schmitz, Hermann (1998): Der Leib, der Raum und die Gefühle. Ostfildern 1998.

Schmitz, Hermann (2005a): System der Philosophie. Band 1: Die Gegenwart [1964]. Bonn.

Schmitz, Hermann (2005b): System der Philosophie. Band 2. Teil 2: Der Leib im Spiegel der Kunst. [1966]. Bonn.

Schmitz, Hermann (2009): Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie. Freiburg / München.

Simmel, Georg (1957): Die ästhetische Bedeutung des Gesichts. In: Landmann, Michael (Hg.): Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft. Stuttgart, S. 153–159.

Volkelt, Johannes (1905): System der Ästhetik. Werk in drei Bänden. Band 3: Grundlegung der Ästhetik. München.

Volkelt, Johannes (1905–1914): System der Ästhetik. Werk in drei Bänden. München.

von Dürckheim, Graf Karlfried (2005): Untersuchungen zum gelebten Raum [1932]. In: Hasse, Jürgen (Hg.): Natur – Raum – Gesellschaft. Band 4. Frankfurt am Main.

von der Lühe, Astrid (1998): Synästhesie. In: Ritter, Joachim u. a. (Hgg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 10. Basel, S. 768–773.

Wagner, Monika (2001): Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München.

Wasmuth, Günther (1929): Wasmuths Lexikon der Baukunst. Band 3. Berlin.

Weinrich, Harald (1980): Metapher. In: Ritter, Joachim u. a. (Hgg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 5. Basel, S. 1179–1186.

Werner, Heinz (1919): Die Ursprünge der Metapher. Leipzig.

Werner, Heinz (1953): Einführung in die Entwicklungspsychologie. München.

Wohler, Arnold (2010): Synästhesie als ein strukturbildendes Moment in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung von Malerei und Musik. Berlin.

Worringer, Wilhelm (1907): Abstraktion und Einfühlung. München.

Abbildungen

Abb. 1 FLC/VG Bild-Kunst, 2013

Abb. 2 Stadtarchiv Stuttgart (F 2039/234 N 1588)

Abb. 3 Kunsthalle Bielefeld (Hg.): Revolutionsarchitektur. Boulée Ledoux Lequeu. Bielefeld 1971, S. 60.

Abb. 4 The Western Pennsylvania Conservancy

Abb. 5 Jürgen Hasse

Abb. 6 Jürgen Hasse

Abb. 7 Jessica Witan

Abb. 8 Jessica Witan.

Abb. 9 Jessica Witan.

Zitiervorschlag

Hasse, Jürgen: Synästhesie. Eine Grundform der Wahrnehmung – zum Beispiel von Architektur. In: Wolkenkuckucksheim, Internationale Zeitschrift für Theorie der Architektur. Jg. 18, Heft 31, 2013. http://cloud-cuckoo.net/fileadmin/hefte_de/heft_31/artikel_hasse.pdf [25.11.2013]. S. 37–65.