

11 Zum Begriff der Atmosphäre

Gleichwohl das ›Atmosphärische‹ durch seine Verbindung mit *räumlichen* respektive *bildästhetischen* Phänomenen einige Parallelen mit Hoffmanns Poetik vermuten lässt, mag es zunächst verwundern, weshalb mit der ›Atmosphäre‹ eine semantisch durchaus problematische respektive ›unscharfe‹ Begrifflichkeit (vgl. Blum 2010: 13) im Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit Verwendung findet. Zur Einordnung sind daher einige Aspekte anzuführen:

Wie bereits in Kapitel 1.1 und IV verhandelt, umfasst das Virtuelle in seiner ›maschinellen‹ Deutung dezidiert räumliche Charakteristika, wie sich etwa im ›virtuellen Raum‹ einer optischen Spiegelung (vgl. Esposito 1998: 287; Fischer 2005: 3) und nicht zuletzt in der Virtual Reality offenbart, die, wie Ivan Sutherland in seinem Grundlagentext (vgl. Kiefer 1991: 177) von 1966 postuliert, »natürlich [...] ein Raum« (Sutherland 2007: 32) sei, mithin »ein Spiegel, durch den wir in ein mathematisches Wunderland gelangen können« (ebd.: 29). Es liegt daher nahe, mit der Atmosphäre ein genuin raumästhetisches Dispositiv zur Beforschung des Virtuellen in Stellung zu bringen. Gleichwohl fokussieren sich die bisher vorgestellten räumlichen Aspekte dezidiert auf die ›maschinelle‹ Domäne des Virtuellen – während, wie in Abb. 1 auf Seite 18 ausgeführt, das Atmosphärische gerade als vom Maschinellen divergente Stoßrichtung des Virtuellen gedeutet werden soll. Wie verhält sich also die Räumlichkeit, wenn an dieser Stelle die ›atmosphärische‹, mithin die ›scholastische‹ Domäne des Virtuellen untersucht wird?

Wie bereits mehrfach in der vorliegenden Arbeit herausgearbeitet, ›entfalten‹ (vgl. Iser 1994: 228; vgl. dazu auch AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634) sich Texte bei der Lektüre zu räumlichen Konfigurationen. Der ›tote Ort‹ (vgl. Cer-

teau 2015: 345–346) des Textes wird durch den symbiotischen Verbund von textuellem Substrat und Leser:in zu einem Raum synthetisiert, der daher nicht nur aus einer poetischen, sondern auch aus einer ästhetischen Perspektive zu untersuchen ist. Nachdem sich der Raum an einem »Ort, mit dem man etwas macht« (ebd.: 345) konsolidiert, kommt der Interaktion zwischen Rezipient:in und Ort eine herausragende Bedeutung für die Atmosphäre zu. Deutlich wird dieser Befund etwa mit Blick auf den »Gärungsprozess an der Kontaktzone zwischen Subjekt und Raum« (Blum 2010: 13), der »mit dem *unschärfe* Begriff des Atmosphärischen« (ebd.) gefasst werden kann. Dass sich diese »Atmosphäre« nicht nur für die Charakterisierung physikalischer Räume (»Architekturen«) heranziehen lässt, sondern auch für literarische Räume (»semantic landscape[s]« (Lévy 1998: 47)) Gültigkeit besitzt, lässt sich, als kurze Vorschau auf die nachfolgenden Ausführungen, einmal mehr mit Novalis' Metapher der »Crystallisation« und Sublimation begründen: So sei die »Atmosphäre des Dichters« (Novalis 1901a: 33) in der »Auflösung« (ebd.) der »gewöhnliche[n] Gegenwart« (ebd.) in »eine geistige Gegenwart« (ebd.) zu verorten – eine Vorstellung, die, wie anschließend gezeigt wird, auch als Interaktion zwischen Subjekt und Text zu lesen ist. Der »Gärungsprozess an der Kontaktzone« (Blum 2010: 13) ist also der von Foucault (2008: 121–122) für die Poetik der Romantik markierte »Raum der Imagination«, der sich »zwischen Buch und Lampe« in der Interaktion mit der »Oberfläche gedruckter Zeichen« konstituiert. Mithin ist also als grundlegende These festzuhalten, dass sich das Medium des Textes und *beide Domänen* des Virtuellen mit ihrer Affinität zur Räumlichkeit eine zentrale Gemeinsamkeit teilen. Die bereits angesprochene Problematik des Atmosphärenbegriffs ist gerade an diesem schwer zu fassenden »Interface« (vgl. dazu Virilio 2015: 261) zwischen Subjekt und Raum/Ort anzusiedeln, das bei jedem Interaktionsvorgang eine neue Aktualisierung hervorbringt und so zu der typisch romantischen »Pluralität möglicher Bedeutungen« (Antor 2016: 621) führt – daher habe man »den Eindruck, daß mit *Atmosphäre* etwas Unbestimmtes, schwer Sagbares bezeichnet werden soll«, wie Böhme (2006b: 21) provokant anmerkt. Gleichwohl hilft diese Begrifflichkeit, um »alle Qualitäten eines Ortes, die sich präziser Benennung entziehen« (Pieper 1984: 27) zu konzeptualisieren, wie im Kontext des *Genius loci* hervorzuheben ist, der wiederum in einer Fluchtlinie mit dem Atmosphärischen zu lesen ist. Diese Fähigkeit zur Konzeptualisierung des Heterogenen und Inkommensurablen – einmal mehr ist nicht nur an das romantische Motiv der Unbeschreibbarkeit zu erinnern (vgl. dazu etwa AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 631), sondern auch Hoffmanns Poetik der Zusammenführung des Hetero-

genen anzuführen – prädestiniert den Begriff insofern, als dass er nicht nur für physikalische (und damit ›maschinelle‹) Räume, sondern generell für die Ästhetik zwischen Subjekt und Ort Verwendung findet.³⁰² Besonders hervorzuheben ist an dieser Stelle die bildende Kunst, in der die Atmosphäre einerseits als Dispositiv eines Bildmotivs (vgl. dazu etwa Wallace 1977: 140), andererseits als übergreifende ›Stimmung‹ eines Kunstwerks zur Anwendung kommt (vgl. Mühleis 2007: 126) und so wiederum Schnittmengen mit der Benjaminischen Aura besitzt (vgl. Benjamin 1974: 477; Böhme 2006b: 25–26).



Insbesondere in Anbetracht von Hoffmanns bildlicher Poetik, mit der er das Funktionsprinzip seiner Texte herausarbeitet, scheint der Rückgriff auf die Atmosphäre als bildästhetisches Dispositiv, das dezidiert das symbiotische Verhältnis zwischen Rezipient:in und Kunstwerk adressiert, zielführend. Wie in diesem Kapitel gezeigt werden soll, eignet sich ›das Atmosphärische‹ gerade *durch* seine breite, mitunter ›unscharfe‹ Semantik, um nicht nur Hoffmanns Poetik der Unbestimmtheitsstellen – vgl. dazu etwa den *Eigensinn* der Camera obscura (Kapitel 8.5) – zu fassen, sondern insbesondere diese Motive durch den Verbund von Leser:in und Text als *raumschaffende* Praktik zu interpretieren, die wiederum als *Aktualisierung* eines *virtuellen Objekts* gedeutet werden kann. In dieser Fluchtlinie findet sich daher auch eine Lösung für die im vorhergehenden Kapitel aufgezeigte Problematik, dass die ›ästhetische Idee‹, wie mit Verweis auf Kant und Platon aufgezeigt, nicht ›in die Materie‹ (Flusser 1997: 10) zu setzen ist, sondern vielmehr ›die Einbildungskraft in Freyheit‹ (Kant 1797: 328) versetzen soll, mithin also ein freies ›Spiel‹ der Phantasie im Kontingenten zu verbleiben hat, indem die Aktualisierung des virtuellen Objekts wiederum im subjektiv geschaffenen imaginären Raum stattfindet.³⁰³

Hoffmanns ›Vorgängigkeit des Visuellen‹ (Kremer 2003: 177) ist demnach also eine raumaufspannende Suggestion bzw., mit Iser (1994: 228–229) gesprochen, eine ›komponierte Appellstruktur‹, deren mediale Transformationen nicht nur ein konstitutives Merkmal romantischer Poetik darstellt, sondern

302 Vgl. etwa die Atmosphäre des performativen Raums bei Fischer-Lichte (2017: 200), die Atmosphäre der Akustik bei Böhme (2006a: 76–80) oder die ›Gefühle als Atmosphären‹ bei Schmitz (2016: 30).

303 Vgl. zum Zusammenhang des Kontingenten mit dem Virtuellen einmal mehr Esposito Aufsatz *Fiktion und Virtualität* (vgl. Esposito 1998: 269–270).

auch jene transformative Charakteristik realisiert, die den *Eigensinn* des Virtuellen auszeichnet (vgl. dazu Ryan 2015: 33). Bereits in seiner *Beethoven-Rezension*, also seinem Frühwerk, betont Hoffmann – beim *Lesen* von Partituren – das der »Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst [nicht] plastisch zu behandeln« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 631) sei, sondern das »Unaussprechliche[]« (ebd.) *transzendiert* werden müsse. Wie im nachfolgenden Kapitel gezeigt wird, ist diese transformative Charakteristik als *Medientransformation* angelegt, daher sind die »Schattenbilder« (DKV, SB2: 13) der bedruckten Seiten als »virtuelle Objekte« zu deuten, deren Potentialität – einmal mehr ist an die in Kapitel 1.1 ausgeführte Semantik des Virtuellen als Kraft (vgl. Leibniz 1846a: 18; 1879: 53) respektive als »eingepflanztes Veränderungsgesetz« (vgl. Leibniz 1847: 50) zu erinnern – sich durch eine »kompetente« Lektüre »entfaltet«.