

Atmosphären-Ästhetik und interkulturelle Studien

Zhuofei Wang

1. Fragestellung

Seit dem 18. Jahrhundert ist die Ästhetik vor allem als ein Arbeitsgebiet europäischer Philosophen bekannt. Dabei wurde der ästhetische Entwurf maßgeblich von Kants auf transzendentalphilosophischer Grundlage beruhendem Ansatz des ästhetischen Urteils beeinflusst, der den Fokus auf die Erfahrung des Schönen eines urteilenden Subjektes legte. Seit dem 19. Jahrhundert breitete sich das europäische Modell der Ästhetik, das das Schöne als Zentralphänomen thematisierte, auf andere Kulturkreise aus, und damit übte sein Begründungsansatz dort einen tiefgreifenden Einfluss aus. In China, Japan und Indien beispielsweise wurde das Ästhetische primär als Schönheit (mei, bi, saundarya) interpretiert. Dementsprechend wurde die Ästhetik als Lehre der Schönheit (meixue, bigaku, saundarya-sastra) bezeichnet. Diese Übertragung führte dazu, dass die ursprüngliche Bedeutung der Ästhetik, nämlich aisthesis, die die sinnliche Wahrnehmung bezeichnet, im Verständnis dieses Konzepts nicht enthalten war (vgl. Elberfeld 2000, 11f.). So entstand in mehreren außereuropäischen Kulturkreisen »eine klare Trennung zwischen den Bedeutungen ›Lehre vom Schönen‹ und ›Sinnlichkeit‹, die im deutschen Wort *Ästhetik* ja nach der Definition betont oder ausgeblendet werden können« (ebd., 12). Die Rezeption der Ästhetik als Schönheitslehre führte dazu, dass jene ästhetischen Phänomene, die über die Grenze des Schönen hinausgehen, größtenteils vernachlässigt oder ausgeschlossen wurden. Diese Phänomene können jedoch in engem Zusammenhang mit den eigenen Traditionen stehen und heutzutage in den jeweiligen Kulturkreisen nach wie vor eine prominente Stellung einnehmen.

Um einen zeitgemäßen Ansatz für eine interkulturelle Ästhetik finden zu können, muss zunächst einmal die Grundfrage behandelt werden: Kann der Begriff *Schönheit* die zentralen ästhetischen Phänomene jedes Kulturkreises zutreffend zum Ausdruck bringen? Wenn nein, dann bestünde die Gefahr, das Ästhetische in das Schöne zu übersetzen, darin, dass eigentliche ästhetische Felder eher verdeckt oder ignoriert werden. Insofern stellt sich eine weitere Frage, mit der sich Ästhetiker*innen konfrontiert sehen: Wie können neue Themenfelder und Fragestellungen der Ästhetik, die als Zweig der Philosophie ursprünglich aus

Europa eingeführt wurde, gemäß der jeweiligen Traditionen weiterentwickelt werden? Auf der Grundlage dieser Überlegungen wäre es sinnvoll und notwendig, den ursprünglich aus der europäischen Denktradition stammenden ästhetischen Ansatz zu transformieren, um die außereuropäischen Traditionen mit einbeziehen zu können.

Im Folgenden werde ich darauf eingehen, was das ästhetische Konzept der Atmosphäre zur Entwicklung einer zeitgemäßen, interkulturell orientierten Ästhetik beitragen würde.

2. Das ästhetische Konzept *Atmosphäre*

In den letzten Jahrzehnten entwickelte sich das Konzept *Atmosphäre* über den physio-meteorologischen Bereich hinaus und ist zu einer Kategorie der Ästhetik geworden. Zu verstehen ist der hier ins Auge gefasste Begriff *Ästhetik* nicht im Sinne der kantischen Urteilsästhetik oder einer auf Kunst ausgerichteten Lehre. Vielmehr handelt es sich um die Aisthetik, nämlich die Theorie der Sinnlichkeit im weiteren Sinne, die weitgehend an die Renaissance der ursprünglichen Bedeutung der Ästhetik als einer Lehre von sinnlicher Wahrnehmung knüpft, die im 18. Jahrhundert erstmals von Alexander Gottlieb Baumgarten entwickelt wurde.

Als primär wahrgenommener Gegenstand betrifft Atmosphäre kein Einzelding und auch kein rein subjektives Empfinden, sondern eine von Wahrnehmendem und Wahrgenommenem gemeinsam konstruierte Sphäre, in der menschliche Befindlichkeit und Umgebungsqualitäten leiblich-sinnlich zusammengeführt und von einer bestimmten emotionalen Qualität durchdrungen sind. Hier gebe ich einen kurzen Überblick über zwei Grundansätze der Atmosphären-Ästhetik.

Atmosphäre als überpersönliches Gefühl

Hermann Schmitz widmet sich der Integration des Begriffs Atmosphäre in das von ihm seit den 1960er Jahren entwickelte System der Neuen Phänomenologie. Seine Untersuchung hat eine leiblich orientierte phänomenologische Grundlage für die ästhetische Betrachtung der Atmosphäre geliefert. Ausgehend von der Kritik an der Subjektivierung der Gefühle in der europäischen Denktradition legt Schmitz den Schwerpunkt auf die Assoziation von Atmosphäre und Gefühl. Seiner Ansicht nach sind Gefühle nicht die Projektionen der inneren Gefühlszustände auf die Außenwelt, sondern atmosphärisch ausstrahlende Mächte, die in affektiver Betroffenheit spürbar sind. So sind Atmosphären ergreifende Gefühlskräfte, »die einen Leib, den sie einbetten, in der Weise des [...] affektiven Betroffenseins heimsuchen« (Schmitz 1969, 343). Insofern manifestieren sich Atmosphären im Schmitz'schen Kontext als Phänomene, die ein hohes Maß an Unabhängigkeit aufweisen. Der

Einfluss leiblich-geistiger Faktoren auf die Entstehung der Atmosphäre wird jedoch etwas unterschätzt.

Atmosphäre als Zwischensein

Auf der Grundlage der Neuen Phänomenologie widmet sich Gernot Böhme seit den 1990er Jahren der Integration des Konzepts von Atmosphäre in die Ästhetik im Sinne einer allgemeinen Wahrnehmungslehre. Seine Studie gilt als der fundamentale Beitrag in diesem Bereich. Bei Böhme wird der Schwerpunkt darauf gelegt, wie die Atmosphäre die Umgebungsqualitäten mit dem menschlichen Befinden integriert. Ausgehend davon widmet er sich der Beziehung zwischen Alltagsgegenständen, Kunstwerken oder natürlichen Elementen und den von ihnen ausgestrahlten Atmosphären. Im Gegensatz zu Schmitz, der Atmosphäre als ein weitgehend eigenständiges, freischwebendes Phänomen begreift, arbeitet Böhme Atmosphäre als einen »Zwischenstatus [...] zwischen Subjekt und Objekt« (Böhme 2013, 22) heraus. Auf der einen Seite enthält Atmosphäre Merkmale der äußeren Umgebung, die objektiv identifizierbar sind. Auf der anderen Seite erscheint Atmosphäre immer im Moment der Aufmerksamkeit des Wahrnehmenden. Atmosphäre betrifft daher eine Wirklichkeit, die in unserer leiblichen Präsenz erzeugt wird.

Wenn man ausgehend von einer allgemeinen Wahrnehmungslehre zur Ästhetik gelangt, liegt der Fokus der Aufmerksamkeit entsprechend darauf, die den Menschen umgebende Welt primär als das sinnlich Gegebene zu begreifen und zu reflektieren. Innerhalb einer solchen Konzeption von Ästhetik ist die Leiblichkeit des Menschen von entscheidender Bedeutung, da sie den Menschen samt seiner vielfältigen Wahrnehmungsweisen und Sinnesleistungen in die Umgebung einbettet. Aus dieser Sichtweise liefert Böhmers Untersuchung von Atmosphäre eine entscheidende Anregung für die Entwicklung einer zeitgemäßen Ästhetik im globalen Kontext. Die Atmosphäre als Zwischen legt Wert auf die gegenseitige Abhängigkeit und Verflochtenheit zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenem. In der Atmosphäre ist der Mensch kein außerweltliches, rationales Wesen, sondern ein leibliches In-der-Welt-Sein und ist von vornherein untrennbar mit seiner Umgebung verbunden. Hier geht die ästhetische Diskussion über den zumeist auf die Erfahrung und Reflexion von Schönheit fixierten Blickwinkel herkömmlicher Urteilsästhetiken hinaus, der immer die kritische Distanz zum Ästhetischen voraussetzt, und stellt die Wechselwirkung zwischen dem ganzheitlichen Spüren und den Umgebungsqualitäten in den Vordergrund. Der Fokus der Ästhetik liegt nun nicht auf der Frage, ob die Umgebung schön ist oder uns ein Gefühl von Schönheit gibt, sondern darauf: In welcher Umgebung befinden wir uns und wie erleben wir durch Sinnlichkeit ihre stimmungsvollen ausstrahlenden Eigenschaften?

3. Traditionen des Außersichseins

Die Komplexität der Atmosphäre und die entsprechenden Wahrnehmungszugänge eröffnen Horizonte für die ästhetischen Traditionen, die von der Lehre der Schönheit ignoriert oder unterschätzt wurden. Die Grenze des Ästhetischen würde sich daher enorm erweitern. Hier werden nur einige Phänomene in Indien, China und Japan, die vor allem nicht auf Schönheit ausgerichtet sind, jedoch eine zentrale Position in der Ästhetik dieser Kulturen einnehmen, exemplarisch behandelt.

Rāsa

Im *System der einzelnen Künste* legte Hegel die Ordnung der Kunst wie folgt fest: Architektur → Skulptur → Malerei → Musik → Poesie → dramatische Poesie. Entsprechend der Hegelschen Kunstklassifikation teilte Pramod Kumar Pandey in seinem Buch *Comparative Aesthetic* (Pandey 1959) die indische Kunst in drei Klassen ein: Architektur → Musik → Poesie → Drama → Tanzdrama (dramatische Poesie). Aufgrund des Einflusses religiöser Traditionen gilt die indische ästhetische und künstlerische Erfahrung als ein Weg, die Befreiung des Menschen aus dem Leidenskreislauf zu verwirklichen, um Ruhe und Frieden zu genießen. Im Gegensatz zur Hegelschen Ästhetik, die sich keinen konkreten Wahrnehmungsformen, sondern vor allem der Idee der Kunst widmete, sind in der indischen Ästhetik die Ideen der Kunst und konkrete Wahrnehmungsformen untrennbar miteinander verbunden (vgl. Elberfeld 2000, 14f.).

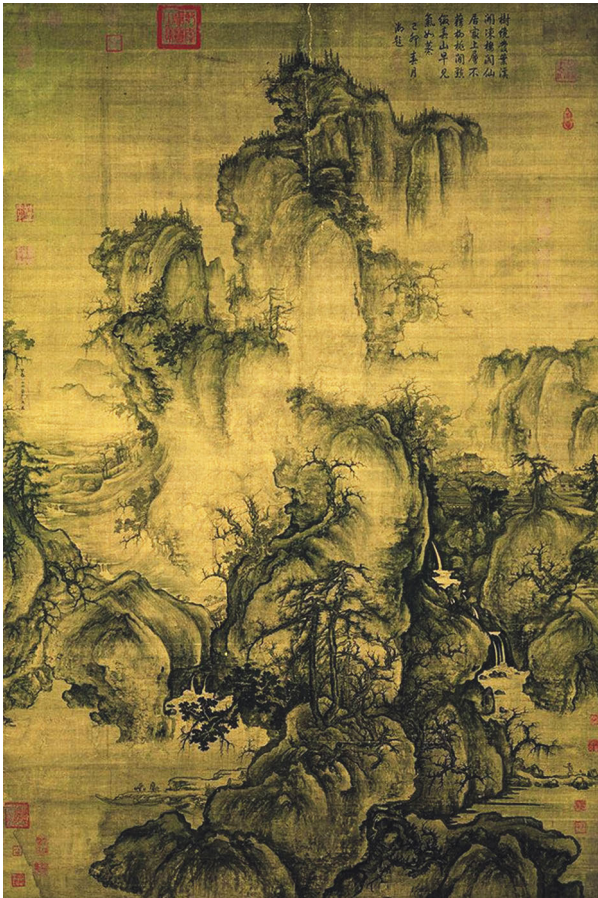
Der Sanskrit-Begriff *Rāsa* ist ein Kernkonzept der klassischen indischen Ästhetik, das hauptsächlich vom Hinduismus beeinflusst wurde. Etymologisch bezeichnet *Rāsa* mysteriöse und süße Gefühle. Auf dem Gebiet der Ästhetik bezieht sich *Rāsa* auf ein tiefgreifendes und unbeschreibliches Gefühl der Begeisterung, Freude und Befriedigung, ausgelöst durch eine bestimmte künstlerische Atmosphäre. Poesie und Tanzdrama sind die wichtigsten Formen, solche Gefühle zu verbreiten. Im Bereich des Dramas wird *Rāsa* als das Leitprinzip des Schaffens und der Rezeption angesehen. Durch Tanzsprache wie Mimik, Gestik und Bewegung können die in *Rāsa* enthaltenen Grundstimmungen (Liebe, Überraschung, Wut, Angst, Ekel, Lachen, Mitgefühl, Frieden, Heldentum usw.) gut zum Ausdruck gebracht werden. Im Mittelpunkt der Überlegungen steht die Gestaltung einer dramatischen Atmosphäre, die die Stimmung des Publikums auslöst. Wenn die Künstler*innen und das Publikum endlich die gleiche Atmosphäre teilen, gilt die Aufführung als erfolgreich.

Qi

Als Kernbegriff der chinesischen intellektuellen Tradition hat Qi keine direkte Entsprechung in der europäischen Geistesgeschichte. Im Grunde ist Qi nicht mit Sub-

stanz oder Stoff im Sinne der modernen Physik gleichzusetzen. Stattdessen betrifft es eine ewige schöpferische Kraft, die alle Wesen und Dinge innerhalb des kosmischen Systems durchdringt. Dies macht die kontinuierliche Transformation des Lebens möglich: Geburt, Wachstum, Reife, Altern und Vergehen. Insofern ist Qi für alle Dinge und Wesen entscheidend. Seine Bedeutung geht über den bestimmten Kulturkreis hinaus und erreicht die kosmologische Ebene.

Vorfrühling (1072 von Guo Xi, Tusche auf Seide, 29,6 x 44 cm)



Quelle: National Palace Museum in Taipei

Aufgrund des chinesischen Denkens lässt sich verdeutlichen, dass alle Dinge aus der Qi-Kraft hervorgegangen sind und sich vom Noch-Nicht-Sein zum Sein wandeln. Das Noch-Nicht-Sein bedeutet hier nicht Nichts, sondern vielmehr das

Potenzial, das alle Möglichkeiten umfasst. Als Produkt der Aktivierung einer der vielen Möglichkeiten ist das Sein dagegen etwas Realisiertes, Gestaltetes und Wahrnehmbares (vgl. Kubin 2014, 17). Daraus kann der Eindruck entstehen, dass das große Universum in seinem unerschöpflichen Reichtum an Formen und Strukturen unergründlich, unerschöpflich und wechselhaft ist. In diesem Sinne wies der chinesische Philosoph *Chung-ying Cheng* darauf hin, dass das Konzept *Qi* die Grundlage für die Lebensprinzipien von Natur und Menschen legt. Seiner Ansicht nach ist *Qi* eine Macht, die Produktion, Reproduktion, Formation, Transformation, Durchdringung, wirksame Partizipation und Präsenz in der natürlichen und menschlichen Welt unaufhörlich ausführt (vgl. Cheng 2008, 615). Aufgrund dessen wird die chinesische Philosophie von Cheng als die Philosophie von *Qi* bestimmt (vgl. ebd., 617).

In gewissem Sinne wurde die chinesische Malerei auf der Grundlage der Phänomenologie des *Qi* entwickelt, sodass der Kunsttheoretiker Xiehe *Qi Yun Sheng Dong* (Widerhall der ursprünglichen Lebenskraft [in] lebendiger Bewegung) (vgl. Elberfeld 2000, 16) als das wichtigste Grundprinzip der Malfähigkeiten definierte. Mit dieser Sichtweise steht das Schöne nicht im Fokus eines chinesischen Bildes. Der Grund, warum ein Bild ästhetisch gelobt wird, liegt vielmehr darin, dass es eine sich ständig erneuernde Lebenskraft, die eine phänomenale Welt durchzieht, zum Vorschein bringt. Wie bei Guo Xis Werk *Vorfrühling*: Das Malen konzentriert sich nicht auf die exakte Abbildung des Gesehenen, sondern gibt den Naturvorgang wieder, nämlich die Entfaltung vom unsichtbaren, formlosen Ursprung über die schrittweise Ausdifferenzierung zur sichtbaren, formhaften Existenz. Auf Grund dessen ist die chinesische Malerei im Wesentlichen atmosphärisch. Durch die Synergie zwischen der flüssigen Tusche und der Pinselspitze wird das Sichtbare hervorgebracht. Indem die nicht eindeutigen Konturen eine Situation enthüllen, in der sich Dinge stets in der Entwicklung befinden, werden Leben und Bewegung zum Äußersten geführt.

Mujō

Die japanische Kultur spiegelt weitgehend die Überschneidung mit und Integration von der chinesischen Tradition wider. Trotzdem zeigt sie ihre Einzigartigkeit in vielen Aspekten. Hierbei wird besonderer Wert auf die Unbeständigkeit (*mujō*) gelegt, die vom Buddhismus beeinflusst wird und entscheidend für die japanische ästhetische Erfahrung ist. »Hier ist gerade nicht das Ewige in Form eines Ideals zu realisieren, sondern vielmehr eine Tiefenerfahrung der Unbeständigkeit selber, die zugleich die Erfahrung der eigenen Sterblichkeit ist« (Elberfeld 2000, 17). Beispielsweise werden schwierige Witterungen in der japanischen Ästhetik besonders gelobt. Damit verbunden ist eine Sichtweise der existenziellen Philosophie: Die Vergänglichkeit der Welt und die Gebrechlichkeit des Menschen führen oft zu pes-

simistischen Stimmungen. Aus dem Erleben widriger Wetterbedingungen wie Regen, Schnee und Sturm erkennt man, dass weder die Natur noch Menschen den Gesetzen der Unbeständigkeit entrinnen können. Saito erklärte: »Aestheticizing the impermanence in nature then leads us toward an acceptance and sympathetic appreciation of our own transience« (Saito 2005, 170). Daher stellen die ständig wandelnden, ephemeren und flüchtigen Atmosphären des ungünstigen Wetters den ästhetischen Reiz dar. Chinesische Ästhetiker legen auch Wert auf eine diffuse Atmosphäre, die sich aus ungünstigen Wetterbedingungen ergibt. Diese Ansicht basiert jedoch auf einer anderen philosophischen Überlegung: Unklare Konturen von Gegenständen bei schlechtem Wetter offenbaren einen Vorgang, bei dem sich alles im Übergang vom Unsichtbaren zum Sichtbaren befindet. Auf diese Weise werden Leben und Bewegung in den Vordergrund der ästhetischen Erfahrung gerückt.

Die Wertschätzung der Unbeständigkeit spiegelt sich auch in der Teezeremonie wider. Die Teezeremonie ist ein auf Ichigo-Ichie ausgerichtetes Ritual, was ein »einmaliges, unwiederholbares Zusammentreffen« (Elberfeld 2000, 17) bedeutet. Dementsprechend steht die Einzigartigkeit der gegenwärtigen Erfahrung im Mittelpunkt der Inszenierung der Atmosphäre der Teezeremonie. Das Teehaus ist idealerweise eine Hütte aus Holz und Lehm von ca. 9 qm. Es ist ein abgeschlossener Raum und symbolisiert ein Paradies, das von Unvollkommenheiten und Unzulänglichkeiten der irdischen Welt befreit. Eine Teezusammenkunft dauert normalerweise 4 Stunden. Wenn sie zu lange dauert, fühlen sich die Teilnehmer*innen müde, wenn sie zu kurz ist, kann die wahre Bedeutung der Teezeremonie nicht verstanden werden. In der japanischen Teezusammenkunft darf man keine weltlichen Themen wie Geld, Politik, Ökonomie besprechen. Ein Schwerpunktthema ist Natur. Die Zusammenkunft wird protokolliert. Dazu gehören die Anwesenheitsliste, die Angaben von Teegeschirr, Speisen, Snacks und auch die Zusammenfassung des Gesprächs mit Kommentaren. Die Kommunikation zwischen Gastgeber*in und Gästen ist mit Ehrlichkeit verknüpft. Es wird davon ausgegangen, dass beide Seiten sich nur einmal im Leben begegnen können. Deswegen schätzen sie diese Gelegenheit. Alles und jeder ist dabei ernst zu nehmen. Daraus entsteht eine weihevollen, wohlthuende und harmonische Atmosphäre.

4. Kunst und Alltagsleben

Die ästhetische Auseinandersetzung mit Atmosphäre wird im Rahmen der Ästhetik, nämlich einer allgemeinen Theorie sinnlicher Wahrnehmung, entwickelt und stellt den Ansatz der herkömmlichen westlichen Ästhetik in Frage, der ästhetische Erfahrungen meist mit Kunsterfahrungen gleichsetzt und einem breiteren Spektrum von außerkünstlerischen Wahrnehmungsmöglichkeiten sehr wenig Beach-

tung schenkt. Welsch brachte den Standpunkt zum Ausdruck: »Ich möchte Ästhetik genereller als Aisthetik verstehen: als Thematisierung von Wahrnehmungen aller Art, sinnhaften ebenso wie geistigen, alltäglichen wie sublimen, lebensweltlichen wie künstlerischen« (Welsch 1990, 11). Bei der Aisthetik handelt es sich hauptsächlich um die breite Palette sinnlich-leiblicher Erfahrungen des Menschen. Auf dieser Grundlage widmet sich das ästhetische Konzept von Atmosphäre einer neuen Betrachtung des Verhältnisses zwischen Künstlerischem und Außerkünstlerischem. Eine Schwerpunktsetzung liegt darin, das kunstzentrierte Verständnis von Ästhetik zu überschreiten und auf diejenigen ästhetischen Traditionen, in denen Künstlerisches und Alltägliches miteinander verflochten sind, mehr Aufmerksamkeit zu richten.

Im Gegensatz zur westlichen Ästhetik, die sich in der Regel auf kunstbezogene Objekte und Aktivitäten konzentriert, waren die Alltagstätigkeiten, die meist von der westlichen Ästhetik und Kunstgeschichte ausgeschlossen wurden, in Ostasien lange ein integraler Bestandteil des Ästhetischen. In der traditionellen chinesischen Kultur waren tägliche Aktivitäten wie Kalligraphie, Teezeremonie, Zitherspiel, Go-Spiel und Bogenschießen wesentliche Bestandteile von ästhetischen Erfahrungen. Als eine alte Theorie der Geomantie im Fernen Osten ist die Feng-Shui-Lehre eine atmosphärische Kunst, die eng mit Wohnkultur verbunden ist. Sie bietet spezifische Anweisungen zur atmosphärischen Gestaltung des Wohnraums, um das Wohlbefinden des Menschen zu steigern. Indem die unsichtbare Qi-Energie in einer harmonisierenden Wohnatmosphäre reibungslos durch belebte und unbelebte Dinge fließt, stehen der menschliche Körper, Leib und Geist mit den natürlichen und künstlichen Umgebungsfaktoren in Übereinstimmung.

Die japanische Lebensweg-Kunst (geidō) (Teeweg/chadō, Blumenweg/kadō, Schriftweg/shodō, Schwertweg/kyudō usw.) bezieht sich »auf den lebenden, konkret in der Alltagswelt lebenden Menschen und seinen sittlichen Lebenswandel« (Seubold 1993, 390) und wird damit ästhetisch hoch bewertet. In Japan gibt es traditionell keinen wesentlichen Unterschied zwischen hoher Kunst und Handwerk (vgl. ebd., 18). Stattdessen ist die Atmosphäre der hohen Kunst immer mit der Atmosphäre des Alltäglichen verschmolzen. So schrieb Weinmayr: »Der Vollzug der Kunst, das ›Kunstwerk‹, ist immer Ereignis einer bestimmten Gelegenheit, es ereignet sich in einer Konstellation von Beziehungen, es ist durch und durch jeweilig und bezogen auf die augenblickliche Situation« (Weinmayr 1996, 83).

Lange Zeit hat die asiatische Perspektive bei den europäischen Ästhetiktheoretiker*innen nicht genügend Beachtung gefunden. Das ist auch heute noch der Fall. In seinem Buch *Oriental Aesthetics* (1965) zeigte Thomas Munro den Grund dafür auf: »The neglect of Oriental ideas by Western aesthetics can no longer be attributed to any scarcity of good Oriental art in the West. It is not due to lack of good histories and critical interpretation of particular arts. The neglect is rather due, I believe, to the inertia of tradition in Western aesthetics itself: to its over-reliance on deduction

form metaphysical assumptions about beauty« (Munro 1965, 7). Im Anschluss daran wies Elberfeld darauf hin: »Westlichen Philosophen scheint es [...] oft nur nach einer langwierigen Abarbeitung an der eigenen Tradition möglich, zu der Einsicht vorzustoßen, dass sich in anderen Kulturen *horizonterweiternde und -erneuernde* ästhetische Phänomene und wesentlich andere *Realisationsformen von Kunst* zeigen, die an Rang und Lebendigkeit den europäischen in keiner Weise nachstehen« (Elberfeld 2000, 11).

Im Vergleich zur späten Ankunft der theoretischen Auseinandersetzung mit den außereuropäischen ästhetischen Traditionen wurden seit dem 19. Jahrhundert viele europäische Künstler (Van Gogh, Monet, Picasso u. a.) von ostasiatischen Perspektiven vielfältig beeinflusst und setzten bewusst die relevanten Kenntnisse in die Kunstpraxis um. Im Kontext der Globalisierung ist jede Kulturstruktur nicht mehr autonom und geschlossen, sondern weist eine Durchmischung von verschiedenen kulturellen Elementen auf. Die interkulturellen Verflechtungspunkte lassen sich in nahezu allen Lebensbereichen finden. Auf Grund häufiger interkultureller Kommunikationen hat sich die zeitgenössische europäische Kunst größtenteils verändert. Die künstlerischen Grenzen zwischen Ost und West sind längst aufgelöst, sodass die Maßstäbe des Ästhetischen immer wieder in Frage gestellt werden müssen (vgl. Elberfeld 2000, 11). Wie würden Kant, Hegel und Schelling die Werke von Jackson Pollock, John Cage oder Jean Dubuffet bewerten? Können sie diese Hybride aus verschiedenen kulturellen Atmosphären immer noch als Kunst betrachten?

Heute ist die Schaffung der Atmosphäre weitgehend zu einem wesentlichen Teil der ästhetischen Praxis geworden. Mit Hilfe einer breiten Palette von Medien wie Licht, Farbe, Fog, Duft, Klang, kulturbezogenen Zeichen und Objekten mit symbolischen Bedeutungen haben zeitgenössische Künstler*innen wie James Turrell, Fujiko Nakaya, Olafur Eliasson, Tomás Saraceno und Yuan Gong die Atmosphären produziert, die unser Umwelt- und Alltagsbewusstsein beeinflussen und modifizieren können. Die Erzeugung der Atmosphäre lässt sich einem umfangreichen ästhetischen Projekt zuordnen, das sich der Anerkennung der Gleichwertigkeit von unterschiedlichen ästhetischen Praktiken widmet. Diese Entwicklung würde neue Wege für eine vertiefende ästhetische Kommunikation zwischen Ost und West erschließen.

5. Eine zeitgemäße interkulturell orientierte Ästhetik

Der letzte Teil meines Artikels widmet sich einer Kritik des herkömmlichen ästhetischen Essentialismus und dem Ansatz einer zeitgemäßen interkulturell ausgerichteten Ästhetik.

In seinem späten Werk *Philosophische Untersuchungen* (1953) kritisierte Wittgenstein die essentialistische Position im europäischen Denken. Gemäß dem Essentialismus besteht immer etwas Gemeinsames zwischen unterschiedlichen Phänomenen, das sich mit dem gleichen Wort bezeichnen lässt (vgl. Majetschak 2019, 87). Dagegen wies Wittgenstein darauf hin, dass vielfältige Phänomene kein gemeinsames Wesensmerkmal haben müssen. Stattdessen sind sie »mit einander in verschiedenen Weisen verwandt« (Wittgenstein 2003, 65). Wittgenstein verwies auf diese Verwandtschaft von Phänomenen als *Familienähnlichkeiten*. Es handelt sich dabei um »ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen« (ebd., 66). Dabei gibt es kein absolut Identisches, sondern nur die Ko-Existenz von Kompatibilität und Inkompatibilität. Da Kultur immer mit einer bestimmten Nation oder Region verbunden ist und Denkweisen, Sitten und Verhaltensweisen der betroffenen Bevölkerung beeinflusst, ist jede Kulturstruktur durch soziale Homogenisierung, ethische Fundierung und interkulturelle Abgrenzung gekennzeichnet (vgl. Welsch 2010, 41). Aus dieser Sicht bilden ästhetische Phänomene aus unterschiedlichen Kulturen auch ein Netz, das durch Familienähnlichkeiten gekennzeichnet ist. Dieser Ansatz stellt sich demjenigen auf dem Essentialismus beruhenden entgegen, der sich den Wesensmerkmalen des Ästhetischen widmete, und konzentriert sich auf die Verflochtenheit und Wechselbeziehung in Bezug auf ästhetische Gegenstände, Verhaltensweisen und Auffassungen. Aus der Perspektive Wittgensteins behandelte Stefan Majetschak den Einfluss kultureller Praktiken auf das ästhetische Erfahren. Im Zentrum seiner Betrachtung steht die These: »there is a great deal to be said for looking more carefully at the cultural framework determining the practice according to which we interpret certain things as aesthetic objects [...]. My argument is that we need familiarity with the specific relevant cultural framework to decide *which* aesthetic concepts apply« (Majetschak 2018, 277). Nach dieser Auffassung bilden der Lebensstil und die damit verbundenen kulturellen Rahmenbedingungen die Grundlage für ästhetische Erfahrung in einer zivilisierten Gesellschaft. Die Vertrautheit mit soziokulturellen Hintergründen hilft uns zu verstehen, warum ein bestimmter Gegenstand als *ästhetisch* empfunden werden kann oder sollte.

Im Sammelband *Komparative Ästhetik* (2001) fasste der Kulturphilosoph Rolf Elberfeld die zeitgenössischen Aufgaben der interkulturellen Ästhetik folgendermaßen zusammen: »Die Inhalte [der interkulturellen Ästhetik] beziehen sich nicht nur auf die Theoriebildung, sondern zunächst darauf, wahrzunehmen, was in der eigenen und in der anderen Tradition unter ›Schönheit‹, ›ästhetischer Erfahrung‹ und den ›Künsten‹ verstanden wird. Bei der kontrastierenden Betrachtung kann sich herausstellen, daß in den Traditionen unterschiedliche Einteilungen und Gewichtungen dieser Phänomene vorgenommen wurden, die nicht miteinander kompatibel sein müssen« (Elberfeld 2000, 14). Elberfelds Auffassung beruht auf der Lehre von Sinnlichkeit im weiteren Sinne. Seiner Ansicht nach besteht die Absicht der

interkulturellen Ästhetik nicht nur in der Konstruktion allgemeiner ästhetischer Theorien, sondern auch in empirischen Feldforschungen von ästhetischen Praktiken in jeweiligen Kulturen. Demnach enthalten die relevanten Themenfelder den Vergleich der Verständnisse von ästhetischen Kernphänomenen (Schönheit, ästhetische Erfahrung, Künste usw.) in unterschiedlichen Traditionen, die sowohl Kompatibles als auch Inkompatibles darstellen. Gemäß dieser Grundlage würde die Atmosphären-Ästhetik eine interkulturell orientierte Ästhetik durch die folgenden Aspekte voranbringen: sinnlich-leibliche Erfahrung, ästhetische Felder außerhalb der Schönheit, die Überschneidung von Kunst und Alltagstätigkeiten.

Was die ästhetische Beziehung zwischen Europa und Asien angeht, wies Elberfeld darauf hin: »Der Blick der Europäer nach Asien und der der Asiaten nach Europa bringt es fast zwangsläufig mit sich, dass die Wahrnehmung der jeweils anderen ästhetischen Traditionen zur Entwicklung einer komparativen Ästhetik führt« (ebd., 14). Mittels Vergleich können wir feststellen, dass Reichweite und Schwerpunkt des Ästhetischen in östlichen und westlichen Kulturtraditionen nicht notwendigerweise vereinbar sind. Die europäische Kultur wurde weitgehend von Sehen geprägt, was zu einer Reihe von verwandten philosophischen Termini führte: Konzept, Urteil, Reflexion, Einsicht usw. In der ostasiatischen Kultur spielt dagegen das gesamte Leibliche Erfahren eine wichtigere Rolle. Demnach wurden poetische und lyrische Ausdrucksweisen machtvoll entwickelt. Wenn Vision mehr auf Substanz und Entität abzielt, betrifft die leibliche Wahrnehmung eher Ereignis und Prozess. In Ostasien unterscheidet sich die Weise von Welterschließung und -gestaltung offensichtlich von jenen in Europa. Aoki Takao betonte: »The contemporary aesthetic consciousness and arts of East Asia were notably shaped by their cultural exchanges with Western Europe, especially after the middle of the 19th century. [...] Moreover, we must also consider the historical and regional integrity and diversity of the various cultures of East Asia. [...] It is necessary to appreciate both the commonalities between the various cultures of these regions, as well as the unique differences of each region« (Aoki 2019).

Kulturalität, Interkulturalität und Transkulturalität sind in der Tat drei eng miteinander verwandte Schritte im Prozess der menschlichen Zivilisation. Aus der Einzigartigkeit jeder Kultur ergibt sich die Notwendigkeit für interkulturelle Kommunikation, und transkulturelle Phänomene sind die Ergebnisse interkultureller Kommunikation. In diesem Sinne befindet sich Interkulturalität als Schnittpunkt zwischen Kulturalität und Transkulturalität und widmet sich Zusammenleben, Verstehen und Kommunizieren von Kulturen. Auf dieser Grundlage offenbart das Ästhetische in jeder Kultur einen stets in Wandlung befindlichen Kommunikationsraum, der durch Interaktion, Überschneidung und Verflechtung gekennzeichnet ist. Nun scheint eine allgemeine Frage – *Was ist Ästhetik?* – sinnlos zu sein. Es geht eher darum, wie die Wirklichkeiten des Ästhetischen in *jeweiligen*

Kulturatmosphären konstruiert werden und wie die transkulturellen Atmosphären aus deren *Wechselwirkung* entstehen.¹

Literaturverzeichnis

- Aoki, Takao. 2019. *The Transformation and Integrity of East Asian Aesthetics and Artistic Cultures: A double comparative perspective of East and West, and of intercultural trajectories within East Asia itself*, The conception for the round table of the 21st International Congress for Aesthetics in Belgrade.
- Böhme, Gernot. 2013. *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp.
- Cheng, Chung-ying. 2008. »Qi (Ch'i): Vital Force.« In *Encyclopedia of Chinese Philosophy*, herausgegeben von Antonio S. Cua, 615-617. New York u. a.: Routledge.
- Elberfeld, Rolf. 2000. »Komparative Ästhetik – Eine Hinführung.« In *Komparative Ästhetik. Künste und ästhetische Erfahrungen zwischen Asien und Europa*, herausgegeben von Rolf Elberfeld, Günter Wohlfart, 9-25. Köln: edition chōra,
- Kubin, Wolfgang. 2014. *Der Urtext von Lao Zi*. Freiburg i. Br.: Herder.
- Majetschak, Stefan. 2018. »Aesthetic judgments and their Cultural Grounding Considerations about the Problem of Ascribing Aesthetic Concepts to Works of Art.« In *Yearbook for Eastern and Western Philosophy: Aesthetics and Life-World*, herausgegeben von Hans Feger, Dikun Xie, Ge Wang, 269-281. Berlin: De Gruyter.
- Majetschak, Stefan. 2019. *Wittgenstein und die Folgen*. Stuttgart: Metzler.
- Munro, Thomas. 1965. *Oriental Aesthetics*. Cleveland, Ohio: The Press of Western Reserve University.
- Ortland, Eberhard. 2000. »Voraussetzungen komparativer Ästhetik.« In *Komparative Ästhetik. Künste und ästhetische Erfahrungen zwischen Asien und Europa*, herausgegeben von Rolf Elberfeld, Günter Wohlfart, 55-73. Köln: edition chōra.
- Pandey, Pramod Kumar. 1959. *Comparative Aesthetics, Vol. I. Indian Aesthetics*, Varanasi.
- Saito, Yuriko. 2005. »The Aesthetics of Weather.« In *The Aesthetics of Everyday Life*, herausgegeben von Andrew Light, 156-176. New York: Columbia University Press.
- Schmitz, Hermann. 1969. *System der Philosophie, Bd. III. 2. Der Gefühlsraum*. Bonn: Bouvier.

1 Die transkulturelle Vermischung ist jedoch nicht nur ein Merkmal der modernen Gesellschaft. Aus historischer Sicht ist keine kulturelle Struktur jemals eine autonome, in sich geschlossene Sphäre gewesen. Dagegen gibt es immer einen Austausch zwischen Kulturkreisen. Beispielsweise wurde die Transkulturalität in Architektur, Stadtplanung und Design bereit so stark vorangetrieben, dass sich ihre Stile seit langem in einem transkulturellen Anpassungsprozess befanden.

- Seubold, Günter. 1993. »Inhalt und Umfang des japanischen Kunstbegriffs.« *Philosophisches Jahrbuch* 101, 2: 381-398.
- Weinmayr, Elmar. 1996. »Überlegungen zum Ort und Charakter der ›Kunst‹ in der japanischen Kultur.« *Hōrin* 3: 75-89.
- Welsch, Wolfgang. 1990. *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam.
- Welsch, Wolfgang. 2010. »Was ist eigentlich Transkulturalität?« In *Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität*, herausgegeben von Lucyna Darowska, Thomas Lüttenberg, Claudia Machold, 39-66. Bielefeld: transcript.
- Wittgenstein, Ludwig. 2003. *Philosophische Untersuchungen. Auf der Grundlage der kritisch-genetischen Edition neu herausgegeben*, herausgegeben von Joachim Schulte, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Abbildungsverzeichnis

Vorfrühling (1072 von Guo Xi, Tusche auf Seide, 29,6 x 44 cm), National Palace Museum in Taipei.

