

Teil 1: Das Konzept Atmosphäre

1. Anwendungsdimensionen des Ausdrucks Atmosphäre

Heutzutage lässt sich die Bedeutung der Atmosphäre hauptsächlich in drei Ebenen erkennen.

a. Die naturwissenschaftliche Ebene legt immer großen Wert auf die Beobachtung der physikalischen Atmosphäre. Darüber hinaus besteht ein zunehmendes Interesse am techno-kulturellen Einfluss auf atmosphärische Phänomene. Ausgehend von der Wechselwirkung der Atmosphäre mit sozialen und technologischen Elementen ist die Atmosphäre als Bedingung unseres Lebens unbedingt schützenswert und fordert ökologische Maximen.¹³¹

b. Die soziokommunikative Ebene bezieht sich auf die gesellschaftlich-kollektive Atmosphäre, die sich aus der verbalen und / oder nonverbalen Interaktion zwischen Menschen in bestimmten Gemeinschaften sowie der Interaktion zwischen Menschen und Faktoren ihres sozialen Umfelds wie Politik, Wirtschaft, Religion, Bildung und Freizeit ergibt. In diesem Zusammenhang gehen atmosphärische Erlebnisse über die individuelle Ebene hinaus und haben eine kollektiv untereinander geteilte Bedeutung.

c. Die mediale Ebene betrifft die medial inszenierte Atmosphäre, die sich an der beabsichtigten Wirkung auf bestimmte Zielgruppen orientiert. Unsere heutigen Erlebnisräume sind weitgehend medial geprägt. Die soziokulturelle Realität beruht zunehmend auf multi-medial durchinszenierten Umgebungen, die eng mit angestrebten ökonomischen und politischen Zwecken in Verbindung gebracht wurden. Die Atmosphären von Einkaufszentren, Freizeitparks, Luxushotels und Wellnesszentren sind im hohen Maße kommerzialisiert. Um den Erfolg politischer Wahlen zu erreichen, bemühen sich Politiker*innen stets, durch eine Reihe affektiv aufgeladener Strategien (Reden, Mimik, Gesten, Körperhaltungen, Körperbewegungen, Hintergrundmusik usw.) eine günstige Atmosphäre zu schaffen. Als ein

¹³¹ Vgl. Heibach 2012, 15.

Teil 1: Das Konzept Atmosphäre

moralisch aufgeladenes Phänomen zeigt die medial inszenierte Atmosphäre ein Manipulationspotenzial. Sie kann eine ethische Orientierung liefern und somit weitgehende Auswirkungen auf unsere kognitiven Modelle und unsere Handlungsweisen ausüben.

2. Eine Pionierarbeit bei Tellenbach

Aufgrund ihrer diffusen und unscharfen Struktur wurde der Atmosphäre in den Sozial- und Geisteswissenschaften lange Zeit zu wenig Beachtung geschenkt. Das Buch *Geschmack und Atmosphäre: Medien menschlichen Elementarkontaktes* (1968) des Neurologen und Psychoanalytikers Hubert Tellenbach gilt als eine wichtige frühe Studie zu Atmosphären. Dabei befasste sich Tellenbach mit atmosphärischen Erfahrungen, die hauptsächlich von den Oralsinnen wie Geruchs- und Geschmacksorganen abhängen, mit dem Ziel, den Zusammenhang zwischen oraler Wahrnehmung und psychotischen Phänomenen näher zu erörtern. Obwohl Tellenbachs Studie vor allem auf psychopathologische Erscheinungen ausgerichtet war, lieferten die daraus resultierenden Ergebnisse grundlegende Impulse für die spätere ästhetische Forschung an Atmosphäre.

Tellenbach zufolge besteht in fast jeder sinnlichen Erfahrung etwas Unaussprechliches, das wir als das Atmosphärische bezeichnen können. Er schrieb dazu: »In nahezu jeder Erfahrung unserer Sinne findet sich ein Mehr, das unausgedrückt bleibt. Dieses Mehr, das über das reale Faktische hinaus liegt, das wir aber ineins damit spüren, können wir das Atmosphärische nennen.«¹³² Folgt man dieser These, dann lässt sich die Atmosphäre als das »Medium, in welchem das Dasein sich seiner Welt und diese sich ihm mitteilt«,¹³³ ansehen. Das Atmosphärische geht über visuelle Realität hinaus. Die Erfahrung davon setzt das leibliche Spüren voraus. Für die Entwicklung atmosphärischer Erfahrungen ist das oralsinnliche Erleben von großer Bedeutung, basierend auf der Tatsache, dass Geruchs- und Geschmacksempfinden die Distanz zwischen dem Wahrnehmenden und dem Wahrgenommenen so weit wie möglich eliminieren und daher eine starke Rolle bei der harmonischen Verbindung zwischen

¹³² Tellenbach 1968, 47.

¹³³ Ebd., 52.

dem Menschen und der ihn umgebenden Welt spielen: »Im Tätigsein des Geruchssinns wie des Geschmackssinns verschmilzt das Subjekt mit der in Duft und Geschmack sich präsentierenden Welt.«¹³⁴ Darüber hinaus entwickelt sich »die Atmosphäre des Individuums [...] in der frühkindlichen Phase [...] und begleitet es sein Leben lang.«¹³⁵ Das durch sinnliche Erfahrung, insbesondere durch oralsinnliche Erfahrung erzeugte Atmosphärische verbindet sowohl gegenwärtige Erfahrungen als auch Erinnerungen und Gedächtnisse und zeigt somit eine zeitliche Kontinuität. Aufgrund davon wies Tellenbach darauf hin: »Der Oralsinn ist ein Sinn der gestimmten Gegenwart, aber so, dass zugleich auch Vergangenes mitgegeben sein kann.«¹³⁶

Für Tellenbach spielt das oralsinnliche Erleben bei der Offenbarung der Wahrheit der Welt eine grundlegende Rolle. Folglich ist die orale Wahrnehmung im Wesentlichen mit kognitivem Verhalten verbunden. Das von Geruch und Geschmack abhängige Erleben von Atmosphären liefert die Grundlage für die Entwicklung einer Vertrautheit mit der umgebenden Welt. Als »Elementarsinne«¹³⁷ sind »Geruch und Geschmack auch diejenigen [...], die das Kleinkind als erstes in Kontakt mit der Außenwelt bringen und die Grundlage für sein Weltverhältnis darstellen.«¹³⁸ Die angenehme Atmosphäre, die durch Geruch und Geschmack wahrgenommen wird, kann uns das Gefühl vermitteln, in die Welt integriert zu sein. Beispielsweise kann ein an der Mutterbrust saugendes Kleinkind im Geschmack und Geruch seiner Mutter einen Sinneseindruck vom Wesen der Mütterlichkeit erfassen und dadurch ein intimes Vertrauensverhältnis zu seiner Mutter aufbauen. Umgekehrt kann uns eine in dieser Hinsicht unangenehme Atmosphäre das Gefühl geben, vom Rest der Welt isoliert zu sein. Und der Verlust der Vertrautheit mit der Welt kann psychotische Erkrankungen verursachen.

Tellenbachs Konzept der Atmosphäre widmet sich vor allem dem Gebiet der menschlichen Zwischenbeziehungen. Die Atmosphäre wird verstanden als eine vom Individuum ausgestrahlte persönliche und zugleich vermittelbare Qualität, die einen maßgeblichen Einfluss

¹³⁴ Ebd., 27.

¹³⁵ Heibach 2012, 12.

¹³⁶ Tellenbach 1968, 30.

¹³⁷ Heibach 2012, 12.

¹³⁸ Ebd.

Teil 1: Das Konzept Atmosphäre

auf »die Art der Beziehungen zwischen den Menschen«¹³⁹ ausübt. Die soziale Welt wird insofern von verschiedenen atmosphärischen Räumen zusammengesetzt. Tellenbach schrieb: »Im Zeichen des Atmosphärischen laufen – wie im Tierreich im Zeichen des Olfaktorischen – zahlreiche unsichtbare, gleichwohl trennscharfe und wirksame Grenzen durch die ganze menschliche Lebenswelt.«¹⁴⁰ Atmosphärische Einstimmung ist unerlässlich für die Entwicklung des zwischenmenschlichen Vertrauens in einer sozialen Umgebung. Andernfalls könnte man krankhafte Veränderungen wie paranoide und psychotische Erkrankungen gegenüberstellen. Teillenbach weist in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung des Atmosphärischen in der fernöstlichen Lebenswelt hin. Insbesondere in Japan wird dem Atmosphärischen seit langem ein wichtiger Einfluss auf die zwischenmenschlichen Beziehungen zugeschrieben. Teillenbach schreibt: »Der Japaner bezeichnet dieses Ursprüngliche, den Einzelnen vom Ursprung her durchwaltende, ihm das Mitsein stiftende mit dem Wort ›Ki‹.«¹⁴¹ Und das Verständnis des Atmosphärischen ist im Konzept des *Ki* (氣) integriert. In diesem Zusammenhang würdigt Teillenbach den Psychiater und Philosophen Bin Kimura¹⁴² für seinen phänomenologischen Zugang zur Psychopathologie auf der Basis des *Ki* (氣): »Es ist ein Verdienst von Kimura, dieses *Ki* in seiner basalen Wirklichkeit erfaßt und damit die Erfassens-Möglichkeiten der Psychopathologie fruchtbar erweitert zu haben.«¹⁴³

Tellenbachs Pionierleistungen bestehen darin, dass seine Studie bereits auf einige ästhetische Grundmerkmale der Atmosphäre verwies: a) Atmosphäre spielt »für die Kommunikation zwischen dem Subjekt und der es umgebenden Welt«¹⁴⁴ eine elementare Rolle; b) Atmosphäre existiert im Grunde in der sinnlichen Wahrnehmung und

¹³⁹ Hauskeller 1995, 19.

¹⁴⁰ Tellenbach 1968, 56.

¹⁴¹ Ebd., 57.

¹⁴² Kimura betrachtet die Psychopathologie aus einer kulturphänomenologischen Perspektive. Er schreibt: »Meines Erachtens sind jedoch Geisteskrankheiten Gestalten menschlichen Lebens und Seins, die einem jeden Menschen aufgrund seines Menschseins als Möglichkeit mitgegeben sind« (Kimura 1995, 3). Auf dieser Grundlage konzentriert er sich auf die Unterschiede zwischen dem Pathologischen und dem Normalen unter bestimmten kulturellen und sozialen Bedingungen und insbesondere darauf, »das, was wir gewöhnlich für normal halten, einmal aus der Perspektive der Psychopathologie in den Blick zu nehmen« (Ebd.).

¹⁴³ Tellenbach 1968, Ebd.

¹⁴⁴ Ebd., 20.

ist daher nicht objektivierbar; c) Atmosphäre geht »über alle expressiven Möglichkeiten hinaus«¹⁴⁵ und gehört damit zum »Bereich der non-verbal communication.«¹⁴⁶

3. Grundansätze

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, die relevanten Ansätze von Hermann Schmitz und Gernot Böhme, die maßgeblich zur Entwicklung der Atmosphäre als einem ästhetischen Konzept beigetragen haben, zu analysieren. Sodann werden atmosphärische Phänomene durch ihre Charaktere sowie ihre Bedeutung in ästhetischen Forschungsansätzen eingehend untersucht.

3.1. Schmitz: Atmosphäre als überpersönliches Gefühl

Schmitz widmet sich der Integration des Begriffs *Atmosphäre* in das von ihm seit den 1960er Jahren entwickelte System der Neuen Phänomenologie. Seine Erläuterung von Atmosphäre kommt einem ästhetischen Verständnis näher und hat damit eine entscheidende Anregung für die Entwicklung der Atmosphäre als ein ästhetisches Konzept geliefert. Die Begründung der phänomenologischen Philosophie lässt sich auf Edmund Husserls Versuch zurückführen.¹⁴⁷ Dabei erlangte die Phänomenologie eine eigenständige Position im philosophischen System. Sie zielt darauf ab, Erfahrungen der Lebenswelt, die mit den bekannten wissenschaftlichen Methoden nicht erfasst werden können, aufzudecken und verständlich zu machen. Mit dem Thema der Lebenswelt wurde ein Bereich erschlossen, der noch nicht von der Wissenschaft vollständig besetzt war. Ausgehend davon plädierte Husserl für die Zuwendung zu den Phänomenen, d.h. dem unmittelbar Gegebenen. Das Motto *Zurück zu den Sachen selbst!* unterstreicht die zentrale Rolle des unmittelbaren Bewusstseinsaktes, der einen direkten Zugang zu einem Sachverhalt liefert, so wie er sich gibt.

Aufgrund einer Philosophie der transzentalen Subjektivität liegt der Schwerpunkt der Husserl'schen Betrachtung in der Abhän-

¹⁴⁵ Ebd., 61.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Vgl. Husserl 1913.

gigkeit der jeweiligen Erkenntnisgewinnung von Bewusstseinsakten. Der damit verbundene Begriff *Intentionalität* zeigt, dass der Sinn des Gegenstandes immer mit einem spezifischen Bewusstseinsakt zusammenhängt. »Das gilt für alles Wahrnehmen, Erinnern, Erwarten, Phantasieren, Urteilen, Zählen, Wollen oder Fühlen.«¹⁴⁸ Im Gegensatz dazu sieht die Neue Phänomenologie einen vorbewussten Bereich im Erleben des Menschen als Grundsicht unserer Selbst- und Welterfahrungen an, »nämlich das leibliche Spüren, aus dem sich die komplexeren Formen der Erfahrung, Vorstellung und Rationalität ausdifferenzieren.«¹⁴⁹ Der Fokus der Neuen Phänomenologie liegt auf »dem Boden, auf welchem wir unsere Lebenswirklichkeit aufbauen, und den Instrumenten, die uns dafür bereitstehen.«¹⁵⁰ Davon ausgehend strebt diese Lehre an, den Fokus auf den Gehalt der Leiblichkeit, ihre eigentümliche Räumlichkeit und Dynamik zurückzusetzen.

Ein besonderer Schwerpunkt in den Schmitz'schen phänomenologischen Betrachtungen ist die Assoziation von Atmosphären und Gefühlen. Ausgangspunkt dafür ist die Kritik an der herkömmlichen Subjektivierung der Gefühle. In der homerischen Zeit wurden Gefühle als göttliche Kräfte angesehen, nämlich als etwas Äußerliches für den Menschen.¹⁵¹ Im fünften Jahrhundert v. Chr. kam das Projekt der Introjektion von Gefühlen ins Spiel, um Selbständigkeit und Autonomie des Menschen zu fördern.¹⁵² Insbesondere bei den seit der Neuzeit gängigen philosophischen Ansätzen wurde eine Subjektivierung der Gefühle so überbetont, dass die Rolle der gegenständlich begegnenden Welt dementsprechend entwertet wurde.

Im Gegensatz dazu bemüht sich Schmitz zuallererst um die Assoziation zwischen der gegenständlichen Umwelt und der Gefühlswelt neu zu bewerten. Für Schmitz sind die Gefühle keine privaten Gemütszustände, sondern die in die umgebende Welt ausstrahlenden Atmosphären – wie etwa die über die äußere Umgebung ergossene strahlende Fröhlichkeit oder Niedergeschlagenheit, die in leiblicher Betroffenheit erfahren werden. In Bezug auf das Schmitz'sche Konzept der Atmosphäre ist folgenden Punkten besondere Aufmerksamkeit zu widmen:

¹⁴⁸ Waldenfels 2011, 198.

¹⁴⁹ Andermann; Eberlein 2011, 9.

¹⁵⁰ Hardieck 2013, 70.

¹⁵¹ Vgl. Böhme 2013a, 30.

¹⁵² Vgl. Hauskeller 2014, 51.

a. Als atmosphärische Phänomene werden Gefühle nicht als private Gemütszustände erfahren, sondern vielmehr als etwas außerhalb von uns Existierendes. Dies besagt, dass Gefühle keine Projektionen der inneren Gefühlszustände auf die Außenwelt sind, sondern etwas, das auf das Wahrnehmende von außen eindringt. So sind Atmosphären ergreifende Gefühlsmächte, »die einen Leib, den sie einbetten, in der Weise des [...] affektiven Betroffenseins heimsuchen«.¹⁵³ Indem Gefühle als quasi-objektiv erlebbar sind, ohne dass sie unbedingt zu subjektiv-privaten Seelenzuständen werden, wird ihre Unabhängigkeit in gewissem Maße hervorgehoben. Gegenüber diesen quasi-objektiven Gefühlen, die am eigenen Leib erlebt werden, können wir eine entsprechende Haltung einnehmen, sei es, dass wir in ihnen aufgehen, sei es, dass wir uns von ihnen distanzieren.

b. Als atmosphärische Phänomene sind Gefühle räumlich randlos ergossene Mächte.¹⁵⁴ Unter dem Begriff Raum versteht man hier die Raumstruktur des Leibes, die sich durch prädimensionalen Charakter auszeichnet. Für Schmitz ist der Mensch in der Lebenswelt primär leiblich betroffen, sodass die räumliche Struktur im Wesentlichen von der jeweiligen leiblichen Betroffenheit bestimmt wird. Atmosphären sind demnach überpersönliche Gefühlsräume. Sie beziehen sich auf »etwas, was einen von außen anruhrt, was selbst räumlichen Charakter hat.«¹⁵⁵ Überpersönliche Gefühle wie die Atmosphäre eines Museums, eines Einkaufszentrums oder eines Krankenhauses unterscheiden sich in ihrer Räumlichkeit von persönlichen Stimmungen (Freude, Wut oder Trauer). Andermann verwies darauf: »Insbesondere für Atmosphären dieser Art verbietet sich eine jede Verlagerung ihres Auftretens in den Innenraum des Subjekts. Sie sind gefühlte Erfahrung, aber nicht in die Innenwelt des Subjekts einzuschließen, sondern als geteilte Räume erfahrbar.«¹⁵⁶ Beispielsweise umhüllt uns die gespannte Atmosphäre einer Sitzung, die ruhige und warme Atmosphäre eines Landhauses oder die bedrückende Atmosphäre eines langen Winterabends räumlich und wirken emotional auf uns ein.

¹⁵³ Schmitz 1969, 343.

¹⁵⁴ Vgl. Schmitz 2009, 79.

¹⁵⁵ Böhme 2011a, 155.

¹⁵⁶ Andermann 2011, 92.

c. Als atmosphärische Phänomene sind Gefühle leiblich ergreifende Mächte, die »das einzelne Subjekt einbettend umschließen«.¹⁵⁷ Damit wird deutlich, dass Atmosphäre keine rein subjektive Projektion ist, obwohl nach Schmitz die subjektive Korrelation eine notwendige Voraussetzung für die Entwicklung atmosphärischer Erfahrungen bildet. Vielmehr liegt der Ursprung der Atmosphären in der Außenwelt. Es ist oft der Fall, dass die Atmosphäre einer bestimmten Situation unsere originalen Stimmungen modifizieren kann. Beispielsweise werden wir ruhig, besonnen und ernst beim Betreten einer Kirche, auch wenn die vorherigen Stimmungen möglicherweise lebhaft und fröhlich waren. Insofern manifestieren sich Atmosphären im Schmitz'schen Kontext als freischwebende Phänomene, die ein hohes Maß an Unabhängigkeit aufweisen.¹⁵⁸ Dementsprechend wird dem objektiven Pol der Atmosphäre mehr Aufmerksamkeit gewidmet.

Sowohl Tellenbach als auch Schmitz assoziieren »Atmosphäre mit den Modi des gesamtsinnlichen und vorbewussten Spürens«.¹⁵⁹ Durch die Verortung der Atmosphären in einer leiblichen Räumlichkeit, die sich im Wahrnehmenden konstituiert, wird die Subjekt-Objekt-Spaltung überwunden. Darüber hinaus betrachten Schmitz und Tellenbach Atmosphäre als etwas Unaussprechliches und Unbestimmtes. Atmosphäre befindet sich zwischen dem subjektiven und dem objektiven Pol und erweist sich als »nicht mehr eindeutig bestimmbar«.¹⁶⁰ Während Atmosphäre bei Schmitz eine unbestimmte in die Weite ergossene, ergreifende Macht ist, ist Atmosphäre bei Tellenbach ein unmittelbarer Ausfluss eines Wesens.¹⁶¹

Wie jedoch bereits dargelegt, gehen die Konzepte der Atmosphären von Tellenbach und Schmitz von unterschiedlichen Hintergründen aus und verfolgen deshalb unterschiedliche Ansätze. Tellenbachs Studie ist psychosozial, während die Schmitz'sche Studie leibphänomenologisch ist. Durch die Thematisierung der Gefühle als überpersönliche Atmosphären versucht Schmitz, die in der klassischen europäischen Philosophie dominierende Konzeption der Introjektion der Gefühle zu überwinden. Für Schmitz ist eine unverzichtbare Voraussetzung für atmosphärische Erfahrung das subjektive Korrelat, nämlich die leibliche Anwesenheit des Subjekts. Jedoch liegt

¹⁵⁷ Schmitz 1981, 106.

¹⁵⁸ Vgl. Böhme 2013a, 30f.

¹⁵⁹ Heibach 2012, 13.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Vgl. Hauskeller 1995, 18.

der Fokus seiner Betrachtung primär auf der Auswirkung des atmosphärischen Objekt-Pols, sodass sich Atmosphären in seinem Kontext als freischwebende Phänomene mit einem hohen Grad an Unabhängigkeit manifestieren.¹⁶²

Schmitz' Konzept von Atmosphäre strebt im Grunde nach einer Objektivierung der Gefühle. In diesem Zusammenhang wies Böhme darauf hin: »Dabei ist für Schmitz die Selbständigkeit der Atmosphären so groß, der Gedanke, dass die Atmosphären von den Dingen ausgehen, so fern, dass er sogar umgekehrt Dinge als ästhetische Gebilde dann ansieht, wenn sie von Atmosphären geprägt werden.«¹⁶³ Für Schmitz ist Atmosphäre im Grunde »ein Gefühl, das den Leib umgreift und in die überpersönliche Welt einbettet.«¹⁶⁴ Dabei wird der Eigenständigkeit der Atmosphären gegenüber Dingen mehr Aufmerksamkeit gewidmet. Atmosphären manifestieren sich insfern als die in der Luft schwebenden Stimmungen,¹⁶⁵ »in die der betroffene Mensch hineingerät wie in das Wetter.«¹⁶⁶

Schmitz ignoriert die Tatsache, dass die von ihm ausgeführten objektiven Gefühle auch aus Sinneserfahrungen der Außenwelt resultieren, sodass sich ihre Existenzweisen an der Art und Weise der leiblichen Anwesenheit weitgehend orientieren. Die objektiven Gefühle beruhen immer noch auf dem Wahrnehmen der sinnlichen Gegebenheiten der Objekte und sind daher mit dem affektiven Betroffensein verbunden. Aufgrund dieser Problematik ist die von Schmitz betriebene »völlige Entsubjektivierung und Substantialisierung der Gefühle«¹⁶⁷ umstritten. Wie Hauskeller feststellte: Was hier in Schmitz' Projekt der Ent-Subjektivierung von Gefühlen übersehen wird, ist »der Seinsmodus der Wahrnehmung, der als Subjekt und Welt aneinander bindendes Zwischen verstanden werden kann. Eben dieses Zwischen ist der genuine Ort der Gefühle und ihrer Atmosphären«.¹⁶⁸ Gerade dieser Zwischenzustand von Wahrnehmendem und Wahrgenommenen macht den Schwerpunkt von Böhmes Konzept der Atmosphäre aus.

¹⁶² Vgl. Böhme 2013a, 30.

¹⁶³ Ebd., 31.

¹⁶⁴ Vetter 2004, 49.

¹⁶⁵ Vgl. Böhme 2013a, 263.

¹⁶⁶ Schmitz 1981, 134.

¹⁶⁷ Hauskeller 1995, 31.

¹⁶⁸ Ebd.

3.2. Böhme: Atmosphäre als Zwischensein

Auf der Grundlage der Neuen Phänomenologie widmet sich Gernot Böhme seit den 1990er Jahren der Integration des Konzepts von Atmosphäre in eine leibphänomenologisch orientierte Ästhetik. Seine Studie gilt als der fundamentale Beitrag in diesem Zusammenhang. Bei Böhme wird der Schwerpunkt darauf gelegt, wie die Atmosphäre die Umgebungsqualitäten mit dem menschlichen Befinden integriert. Seiner Ansicht nach sind Atmosphären allgegenwärtige Phänomene, die unsere Lebenserfahrungen tiefgreifend beeinflussen. Ausgehend davon widmet er sich der Beziehung zwischen Alltagsgegenständen, Kunstwerken oder natürlichen Elementen und den Atmosphären, die sie ausstrahlen.

Böhme zufolge liegt Atmosphäre als ein Urphänomen vor der Subjekt-Objekt-Trennung. Darauf folgend entsteht eine Subjekt-Objekt-Ausdifferenzierung.¹⁶⁹ Im Gegensatz zu Schmitz, der Atmosphäre, als eine unbestimmt in die Weite ergossene Gefühlsmacht, als ein weitgehend selbstständiges, freischwebendes Phänomen begreift, arbeitet Böhme Atmosphäre als einen »Zwischenstatus [...] zwischen Subjekt und Objekt«¹⁷⁰ heraus. Für ihn ist Atmosphäre »etwas Mittleres, etwas Vermittelndes«.¹⁷¹ Sie ist »ein Zwischen, zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Bestimmen und Empfangen, zwischen Tun und Erleiden.«¹⁷² Auf der einen Seite kann die Entstehung der Atmosphären nicht unabhängig vom Einfluss des Objekt-Pols sein. Tatsächlich enthält Atmosphäre immer gewisse Merkmale der äußeren Umgebung, die objektiv identifizierbar sind. Auf der anderen Seite ist Atmosphäre kein reines Ding, sondern erscheint im Moment der Aufmerksamkeit des Subjekts. Wenn wir zum Beispiel sagen, dass die Wand weiß ist, bedeutet das nicht, dass das Weiße eine rein objektive Eigenschaft der Wand ist. Vielmehr betrifft sie eine Wirklichkeit, die durch unsere Wahrnehmung miterzeugt wird, nämlich eine Realität, deren Existenz erst durch unsere sinnliche Erfahrung bestätigt werden kann. Als ein Zwischenstatus des wahrgenommenen Objekts und des wahrnehmenden Subjekts verbindet sich Atmosphäre deswegen einerseits mit der wahrgenommenen Gegenständlichkeit und Räumlichkeit des Objekts und andererseits mit der Erfahrung der eigenen

¹⁶⁹ Vgl. Böhme 2001, 46.

¹⁷⁰ Böhme 2013a, 22.

¹⁷¹ Böhme 2007, 41.

¹⁷² Ebd.

Befindlichkeit des Subjekts. Sie ist »gerade umgekehrt als etwas, das von den Dingen, von Menschen oder deren Konstellationen ausgeht und geschaffen wird.«¹⁷³

Während Schmitz Gefühle als überpersönliche atmosphärische Mächte thematisiert, um die Trennung von Innen- und Außenwelt aufzuheben, widmet Böhme dem Zusammenhang zwischen innerer Stimmung und äußerer Gestimmtheit mehr Aufmerksamkeit. Einerseits ist Atmosphäre etwas, das sich von subjektiver Stimmung differenziert. Atmosphären sind »räumliche Gebilde, die in affektiver Betroffenheit erfahren werden«¹⁷⁴ und »haben also als gestimmte Räume etwas quasi Objektives«,¹⁷⁵ während die Stimmung »lediglich als der subjektive Pol der Atmosphäre«¹⁷⁶ angesehen wird. Andererseits können subjektive Stimmungen nicht eindeutig von äußeren Atmosphären abgegrenzt werden. Stattdessen werden sie im komplexen Zusammenspiel miteinander verknüpft. Aufgrund seiner eigenen Gemütszustände kann das Subjekt eine bestimmte Atmosphäre etwas anders empfinden.¹⁷⁷

Böhme analysierte zwei Arten von Atmosphären – Ingressions- und Diskrepanzerfahrung, um die Interaktion zwischen Atmosphären und Stimmungen zu verdeutlichen. Die Ingressionserfahrung hebt den raumartigen Charakter der Atmosphäre hervor. Das Raumartige bedeutet, dass die Atmosphäre als ein Raum, in den man hineingerät, empfunden wird.¹⁷⁸ Beispielsweise bemerken wir beim Betreten eines Konferenzortes unmittelbar eine angespannte Atmosphäre, die ein Ambiente um uns herum betrifft. Ein weiteres Beispiel ist, wenn wir eine Messe zu Ehren eines Heiligen besuchen, scheinen wir einen Raum zu betreten, in dem eine sakrale und friedliche Atmosphäre uns umhüllt, die sich deutlich von unseren täglichen Gemütszuständen unterscheidet und uns affektiv berührt. In der Diskrepanzerfahrung

¹⁷³ Böhme 2013a, 33.

¹⁷⁴ Böhme 1989, 148.

¹⁷⁵ Böhme 2001, 49.

¹⁷⁶ Ebd., 46.

¹⁷⁷ Eine ähnliche Auffassung vertritt Wolfhart Henckmann: »Atmosphäre bedeutet [...] eine objektiv bestehende, quasi räumlich ausgedehnte, emotional spürbare Gegebenheit, Stimmung dagegen einen subjektiven emotionalen Zustand, der unser Bewusstseinsleben gleichsam grundiert.« (Henckmann 2007, 45) Ferner wies er darauf hin: »dass die Atmosphäre etwas Vergängliches ist« (Ebd.). Die »ortsunabhängige Stimmung bzw. der Gemütszustand des Individuums [kann] durch die ortsabhängige und daher vergängliche Atmosphäre beeinflusst« werden (Ebd.).

¹⁷⁸ Vgl. Böhme 2001, 47.

wird Atmosphäre, die von der mitgebrachten Gemütsstimmung abweicht, stärker gegenständlich erfahren. Eine derartige Diskrepanz erfahrung ist gewissermaßen ähnlich der von Schmitz ausgeführten Erfahrung von quasi-objektiven Gefühlen, die schwebend unbestimmt in die Weite ergossen sind. Dabei findet keine Resonanz innerer Stimmung und äußerer Atmosphäre statt. Vielmehr stehen die eigene mitgebrachte Stimmung und die den Wahrnehmenden umgebende Atmosphäre in einer grundlegenden Spannung zueinander. Die beklemmende, traurige und hoffnungslose Stimmung wegen eines unglücklichen Unfalls weicht deutlich von der fröhlichen Atmosphäre eines Festes ab. Dabei ist der Wahrnehmende noch von der ihn umgebenden Atmosphäre, die im Kontrast zu seiner eigenen Stimmung steht, affektiv betroffen. Daraus ergibt sich eine Tendenz zur Umstimmung oder Versteifung der ursprünglichen Stimmung.¹⁷⁹

Für Sasaki verdeutlichen die Begriffe der Ingression und Diskrepanz, dass Atmosphäre keine rein subjektive Emotion ist. Vielmehr besitzt sie eine gewisse Objektivität, die es erlaubt, äußere Stimmungen von inneren Stimmungen zu unterscheiden. Wenn ich traurig bin und unter meinen Freund*innen auf einen Kreis der Freude treffe, erlebe ich diese Atmosphäre als etwas, das mir fremd oder sogar entgegengesetzt ist, nämlich eine Diskrepanz. Ich erlebe sie als etwas Objektives. Weil sie objektiv ist, kann ich in diesen Kreis eintreten und selbst fröhlich werden.¹⁸⁰

Aufgrund der Bestimmung der Atmosphäre als Zwischensein wird eine weitere Auffassung von Böhme zum Ausdruck gebracht: Atmosphärische Erfahrung bezieht sich auch auf das »Spüren von Anwesenheit«.¹⁸¹ Böhme schrieb: »In der Atmosphäre spüre ich, in welcher Art Umgebung ich mich befinde. Diese hat also zwei Seiten: auf der einen Seite die Umgebung, die eine Stimmungsqualität ausstrahlt, auf der anderen Seite ich, indem ich in meiner Befindlichkeit an dieser Stimmung teilhabe und darin gewahre, dass ich jetzt hier bin. [...] Umgekehrt sind Atmosphären die Weise, in der sich Dinge und Umgebungen präsentieren.«¹⁸² Die Anwesenheit lässt sich also von zwei Aspekten her betrachten. Einerseits bezieht sie sich auf die Anwesenheit des Erlebten, Gespürten und Wahrgenommenen, ande-

¹⁷⁹ Vgl. Ebd., 47f.

¹⁸⁰ Vgl. Sasaki 2006, zuletzt geprüft am 26.10.2023.

¹⁸¹ Böhme 2001, 45.

¹⁸² Böhme 1995, 96.

rerseits auf die Anwesenheit des Erlebenden, Wahrnehmenden und Spürenden.¹⁸³ Aufgrund dessen verbindet Atmosphäre zwei grundlegende Aspekte miteinander: Einerseits befindet sich ich mich in einem gewissen Raum. Andererseits spüre ich gleichzeitig, in welchem Raum ich mich befindet. Mit einem Wort: Atmosphären stellen die Sphären der Ko-Präsenz von Menschen, Umgebungen und deren Konstellationen dar.

Nach Böhme entspringt die ästhetische Erforschung der Atmosphäre vor allem nicht »dem traditionellen Feld der Ästhetik, der Kunst und dem ästhetischen Diskurs«.¹⁸⁴ Vielmehr ist sie als Reaktion auf »die progressive Ästhetisierung der Realität, d.h. des Alltags, der Politik, der Ökonomie«¹⁸⁵ und auf »die durch das Umweltproblem erzwungene Frage nach einem anderen Verhältnis zur Natur«¹⁸⁶ anzusehen. Aus dieser Sicht heraus entspricht die Entwicklung des ästhetischen Konzepts der Atmosphäre in der Tat den Anforderungen an den Wandel der gesellschaftlichen Rolle der Ästhetikdisziplin. Dementsprechend versucht Böhme, die Allgemeinheit und Universalität der Atmosphären aufzuzeigen. Atmosphären sind ubiquitäre Phänomene, die weitreichende Auswirkungen auf unsere Lebenserfahrungen ausüben. In dieser Hinsicht teilen Böhme und Schmitz die gleiche Auffassung, dass Atmosphären als leiblich-sinnlich spürbare Phänomene allgegenwärtig erfahrbar sind. Da sich diese Studie verstärkt auf eine generalistische Überlegung der Entstehung und Erfahrung der Atmosphäre richtet, ist eine interkulturelle Betrachtung offenkundig nicht klar genug. Aufgrund dessen ist eines der Ziele der folgenden Erörterung, die oben genannte Lücke zu schließen.

3.3. Qi (氣), Ki (氣), Atmosphäre

3.3.1. Qi (氣) und Ki (氣)

Als Grundbegriff der ostasiatischen Denktradition bildet *Ki* (氣)/*Qi* (氣) die Basis für das philosophische Verständnis der Atmosphäre.

¹⁸³ In diesem Zusammenhang lässt sich Atmosphäre auch als »die Sphäre gespürter leiblicher Anwesenheit« (Böhme 2011a, 155) bezeichnen. Dies besagt, dass Atmosphäre als ein gefühlsmäßiger Raum die Anwesenheit der Leiblichkeit voraussetzt.

¹⁸⁴ Böhme 2013a, 7.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Ebd.

Teil 1: Das Konzept Atmosphäre

Nach Obert offenbart das Schriftzeichen *Qi* (氣) »einen vielschichtigen Zusammenhang von Phänomenen innerhalb chinesischer Welt-erfahrung und Weltauslegung«.¹⁸⁷ In diesem Sinne sollte *Qi* (氣) »als ein zentrales Paradigma in der philosophischen Bestimmung der Welt und des Menschseins«¹⁸⁸ verstanden werden. Obert erläutert: »Der *Qi*-Gedanke steht für ein grundsätzliches Bemühen, das der parmenideisch-platonisch-aristotelischen Erarbeitung einer Wesensontologie für das Abendland diametral entgegengesetzt ist.«¹⁸⁹ Entsprechend vielfältig sind die Interpretationen und Übersetzungen dieses Begriffs, wie Linck feststellt: »Das Konzept *qi* [...] gehört neben *dao*, *yin* und *yang* zweifellos zu den grundlegendsten Begriffen des chinesischen Denkens. Die vielfältigen Übersetzungsvorschläge reichen von Atem, Hauch, Dampf über *Pneuma*, Äther, Fluidum, Einflüsse, Kraft und konstellierte Energie bis hin zu Weltstoff, Substanz und Materie-Energie (matter-energy).«¹⁹⁰

Das japanische Wort *Ki* (氣) leitet sich ursprünglich vom chinesischen Wort *Qi* (氣) ab. Hisayama untersucht die begriffliche Entwicklung des 氣 in der japanischen Philosophie. Im Mittelpunkt stehen zwei Lesarten und ihre Bedeutungen des 氣, nämlich *Qi* bzw. *C'hi* und *Ke*.¹⁹¹ *Qi* oder *C'hi* entspricht der chinesischen Lesart von 氣. *Ke* hat in der japanischen Kultur eine längere Geschichte. Hisayama erklärt: »*Ke* bedeutete schon in der ältesten Sammlung japanischer Gedichte, dem *Man'yōshū*, etwas Nebel-, Duft- oder Dunstartiges. Folgt man dem *Iwanami*-Wörterbuch der altjapanischen Sprache, dann geht die Lesung *ke* auf die gleiche Wortwurzel zurück wie auch die Silbe ›-ge‹, die eine ›Erscheinung‹ oder einen ›Eindruck‹ bezeichnet und schon in der Heian-Zeit (794 - Ende 12. Jh.) häufig verwendet worden ist.«¹⁹² *Ke* wird auch durch das chinesische Wort 異 (ke oder *yi*) geprägt, das etwas Fremdes aussehend bedeutet.¹⁹³ Hisayama weist darauf hin, dass »[d]ie Lesart *ki* in der japanischen Sprache ihrerseits [...] aus einem religiös-philosophischen Kontext«¹⁹⁴ stammt. Er zitiert dabei den Philosophen und Ästhetiker Masakazu

¹⁸⁷ Obert 2007b, 167.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Linck 2000/2001, 200.

¹⁹¹ Vgl. Hisayama 2014, 22-25.

¹⁹² Ebd., 22.

¹⁹³ Vgl. Ebd.

¹⁹⁴ Ebd., 23.

Nakai (1900-1952). Nakai zufolge wurde die Lesart des *Ki* von 氣 später mit dem buddhistischen Begriff 機 (Ki) kombiniert, der ursprünglich »Moment« oder »Augenblick« bedeutet.¹⁹⁵ Darüber hinaus hatte der chinesische Neokonfuzianismus der Song-Dynastie (960-1279) mit seinem Dualismus von *Li* (理) und *Qi* (氣) einen bemerkenswerten Einfluss auf das Verständnis von *Ki*.¹⁹⁶ Im Laufe der konzeptionellen Entwicklung hat sich eine Tendenz zur Verinnerlichung von *Ki* herausgebildet. Diese Verinnerlichung lässt sich bis in die Muromachi-Zeit (ca. 1336-1573) zurückverfolgen. In dieser Zeit wurde die Bedeutung von *Ki* transformiert, um persönliche Gefühle zu beschreiben. Eine ethische Dimension spiegelt sich in der Inszenierung einer angenehmen zwischenmenschlichen Atmosphäre wider.¹⁹⁷ Mit der Entwicklung der bürgerlichen Kultur und dem Einfluss der chinesischen Philosophie und Medizin erweiterte sich die Bedeutung von *Ki* während der Edo-Zeit (1603-1868) noch weiter und erlangte somit eine größere Tragweite als *Ke*.¹⁹⁸

Heute unterscheidet sich die Bedeutung von *Ki* (氣) nicht wesentlich von der von *Qi* (氣). Es handelt sich im Allgemeinen um eine Lebensenergie, die sowohl den menschlichen Körper und Geist als auch Himmel und Erde erfüllt und das Universum bewegt. Daraus ergibt sich eine nahezu unbegrenzte Bedeutung dieses Phänomens. Aus neurowissenschaftlicher Sicht argumentiert John Onions, dass die Diskussion um *Qi* (氣) zur Entwicklung eines textunabhängigen Ansatzes zur Untersuchung geistiger Aktivitäten beitragen kann. Indem man die Rolle der Sprache und des bewussten Denkens bei der Schaffung und Wertschätzung von Kunst herunterspielt, betont man die Rolle des Unbewussten und der reinen Erfahrung.¹⁹⁹

In Ostasien hat *Ki* (氣)/*Qi* (氣) eine lange Verwendungs geschichte. Der Einfluss ist so groß, dass viele entsprechende Ausdrücke in den alltäglichen Sprachgebrauch eingegangen sind und nahezu alle Lebensbereiche abdecken. Ihr Gebrauch ist oft selbstverständlich und sogar unbewusst. Aufgrund meiner Erfahrungen versuche ich hier, die Bedeutung einiger chinesischer Ausdrücke zusammenzufassen,

¹⁹⁵ Vgl. insbesondere Hisayama 2014, 23; vgl. auch Nakai 1995, 187f.

¹⁹⁶ Vgl. Ebd., 23.

¹⁹⁷ Vgl. Ebd., 24f.

¹⁹⁸ Vgl. Ebd., 24.

¹⁹⁹ Vgl. Onians 2019, 53.

Teil 1: Das Konzept Atmosphäre

die das Wort *Qi* (氣) enthalten und im Alltag häufig verwendet werden.

Physiologie und Physiognomie

Qi Xi (氣息): Atem; *Qi Xue* (氣血): Qi und Blut; *Qi Se* (氣色): Qi und Farbe; *Zhen Qi* (真氣): Lebensenergie oder Lebenskraft des Körpers; *Li Qi* (力氣): Körperekraft; *E Qi* (惡氣): schädliche Energie

Meteorologie und Klimatologie

Qi Xiang (氣象): Meteorologie; *Qi Hou* (氣候): Klima; *Tian Qi* (天氣): Wetter; *Da Qi* (大氣): Atmosphäre; *Qi Liu* (氣流): Luftströmung

Psychologie

Qi Zhi (氣質): Temperament; *Sheng Qi* (生氣): Ärger; *Huo Qi* (火氣): Wut; *Yuan Qi* (怨氣): Klage; *E Qi* (惡氣): Groll; *Xie Qi* (洩氣): Entmutigung

Ethik

Qi Gai (氣概): Aufrechterhaltung von Integrität und Tapferkeit; *Qi Jie* (氣節): Festhalten an der Gerechtigkeit; *Qi Po* (氣魄): Kühnheit der Vision; *Qi Du* (氣度): Großmut; *Qi Liang* (氣量): Toleranz; *Zheng Qi* (正氣): Kraft der Gerechtigkeit; *Xie Qi* (邪氣): Macht des Bösen; *Zhi Qi* (志氣): Ehrgeiz; *Yong Qi* (勇氣): Mut; *Gu Qi* (骨氣): moralische Integrität; *Yi Qi* (義氣): Loyalität; *Ao Qi* (傲氣): Arroganz

Numerologie und Feng-Shui-Lehre

Qi Shu (氣數): Schicksal; *Yun Qi* (運氣): Glück; *Sheng Qi* (生氣): belebte Atmosphäre; *Si Qi* (死氣): unbelebte Atmosphäre

Soziologie und zwischenmenschliche Studien

Da Qi (大氣): Großzügigkeit; *Xiao Qi* (小氣): Geiz; *Su Qi* (俗氣): Kitsch; *Qi Chang* (氣場): Aura²⁰⁰; *Qi Xiang* (氣象): großartige Landschaft; *Qi Shi* (氣勢): imposante Atmosphäre; *Shi Zhi* (士氣): Teamatmosphäre; *Ren Qi* (人氣): zwischenmenschliche Atmosphäre, Beliebtheit eines Objekts; *Xi Qi* (喜氣): Fröhlichkeit

Die Ausdrucksmöglichkeiten des *Qi* (氣) scheinen nahezu unbegrenzt zu sein. Daher ist es schwierig, seinen Umfang zu bestimmen. Zudem hat ein und derselbe Ausdruck oft mehrere Bedeutungen, wie z.B. *Qi Xiang* (氣象, Meteorologie oder großartige Landschaft), *Da Qi* (大氣, atmosphärische Schicht im meteorologischen Sinne oder Großzügigkeit), *Sheng Qi* (生氣, Ärger oder belebte Atmosphäre) und *E Qi* (惡氣, schädliche Energie oder Groll). So schrieb Ogawa: »As we try thinking about the meanings of *ki*, they are much wider than we would have ever expected.«²⁰¹ In Anlehnung an Wilhelm von Humboldts Argument über die Unübersetzbarkeit abstrakter Begriffe aus Fremdsprachen weist Hisayama auf die Vergeblichkeit hin, eine exakte Übersetzung für *Ki* (氣)/*Qi* (气) zu finden.²⁰² Ein solcher Versuch ist immer noch vom Essentialismus geprägt, »eine bestimmte Definition des *ki* zu formulieren und sie ins Deutsche umzusetzen, wobei sich allerdings die Frage stellt, ob dergleichen überhaupt möglich ist.«²⁰³ Nach Hisayama »[erweist sich e]ine lexikale Einschränkung seines Bedeutungsfeldes [...] als schwierig, da das Wort nicht nur eine, sondern mehrere ganz unterschiedliche Bedeutungen in divergenten

²⁰⁰ Der Begriff *Qi Chang* (氣場) wird häufig in der mystischen Energielehre verwendet. Dieser Begriff reflektiert die Wechselwirkung zwischen der Energieausstrahlung eines Individuums und der seiner Umgebung auf der Basis von *Qi* (氣). Ein größeres *Qi Chang* (氣場) entsteht durch das Zusammenwirken mehrerer kleinerer *Qi Chang* (氣場), die sich ständig gegenseitig abstoßen und gleichzeitig aufnehmen.

²⁰¹ Ogawa 2021, 11.

²⁰² Vgl. Hisayama 2014, 14; Humboldt 1968, 129.

²⁰³ Hisayama 2014, 14.

historischen und kulturellen Kontexten umschließt.«²⁰⁴ »Bezeichnend für die westliche Rezeption der beiden Begriffe *qi* und *ki* ist, dass gleichwohl trotzdem immer wieder – und stets vergeblich – versucht wurde, einen einzelnen dem Wort adäquaten Begriff in den europäischen Sprachen zu finden.«²⁰⁵ Inspiriert von der Husserlschen Phänomenologie und der zeitgenössischen, kulturell und interkulturell orientierten Phänomenologie, wie sie u.a. von Schmitz, Stenger und Rombach entwickelt wurde, versucht Hisayama, die »Phänomenologie der Sphären einzuführen«²⁰⁶, um »mittels einer phänomenologischen Analyse der Erfahrungen [...] einen Weg zu finden, dasjenige, was der *ki*-Begriff umschließt, auf eine sprachspezifische Art und Weise zu vermitteln«.²⁰⁷ Er hält diese Methode für machbar und sinnvoll, »um mittels der genauen Erklärung eines nicht übersetzbaren Wortes nicht nur wesentliche Elemente einer fremden Sprache zu verstehen, sondern zugleich ein[en] Weg [zu finden], dadurch die eigene Sprache selbst zu bereichern.«

3.3.2. Ogawa: Atmosphäre als Gesamtsituation

Seit der Modernisierung Japans nach europäischem Vorbild, insbesondere seit der Meiji-Restauration (1868), geriet das Konzept des *Ki* (氣) im japanischen akademischen Diskurs zunehmend an den Rand und wurde »oft nur als ein historisch veraltetes Erbe [betrachtet], das keine Aktualität mehr besaß.«²⁰⁸ Im 20. Jahrhundert manifestierte sich die Auseinandersetzung mit dem *Ki* (氣) in zwei Bereichen. Zum einen wurde die Theorie des *Ki* (氣) in den Naturwissenschaften wie Physik und Chemie verwendet. Im Mittelpunkt stehen »die faktisch erfassbaren Erscheinungsmodi des *ki*«²⁰⁹, also eine Form von Materie, die mit Hilfe von Daten quantitativ analysiert werden kann. Andererseits wurde im Dialog mit europäischen Philosoph*innen ein phänomenologisch orientierter Ansatz auf die Untersuchung des *Ki* (氣) angewandt. Im Hinblick auf ein phänomenologisches Denken über *Ki* (氣) und Atmosphäre werde ich mich hier auf die Untersuchung von

²⁰⁴ Ebd., 13.

²⁰⁵ Ebd., 13f.

²⁰⁶ Ebd., 30.

²⁰⁷ Ebd., 16.

²⁰⁸ Ebd., 25.

²⁰⁹ Ebd.

Ogawa konzentrieren. Seine Studie spiegelt eine der wichtigsten Ergebnisse durch den Dialog mit Neuen Phänomenolog*innen wie Schmitz wider.

Nach Ogawa werden verschiedene Formen des Subjekt-Objekt-Dualismus, d.h. Denkformen, die den Menschen als unabhängig und isoliert von der Dingwelt und die Dinge als etwas vom Menschen Getrenntes und dem Subjekt Entgegengesetztes betrachten, allmählich aufgegeben. Die zeitgenössische Phänomenologie richtet ihre Aufmerksamkeit zunehmend auf das Zwischensein von Mensch und Ding, von Subjekt und Objekt. Ob Husserls *Passivität*, Heideingers *Stimmung*, Helds *Grundstimmung* oder Schmitz' und Böhmes *Atmosphäre*, sie alle handeln von diesem Zwischensein. Insofern kann man sagen, dass die Begriffe Subjekt und Objekt als solche bereits ihre Gültigkeit verloren haben.²¹⁰

Für Ogawa ist die Atmosphäre im Wesentlichen eine Gesamt situation, die sich in der menschlichen Existenz als Welthorizont vor allem anderen oder als Modalität der Ex-istence in der Welt manifestiert.²¹¹ Er schrieb: »Atmosphere determines human beings before our identification with a subject and our independence from objects; it gives an orientation to the world surrounding us.«²¹² Insofern stellt die Atmosphäre die präprädikative und prälogische Dimension dessen dar, was zwischen Mensch und Welt ist. »[A]tmosphere reveals the totality of the world as a truth that is pre-logical, and thus proto-logical, constituting the origin of logic.«²¹³ In der realen Welt findet unser Denken und Handeln immer in einer bestimmten Situation statt. Mit anderen Worten: Wir entdecken uns immer in einer bestimmten Situation.²¹⁴ Ogawa betont: »Atmosphere is [...] a total situation, which is disclosed by and fused with the embodied condition of human existence.«²¹⁵ In der Gesamtheit der Situation, die die Atmosphäre offenbart, verschmelzen und überschneiden sich die Dinge, die menschlichen Körper und das menschliche Bewusstsein.²¹⁶

Bezüglich der Elemente und Wahrnehmungsweisen von Atmosphäre vertritt Ogawa grundsätzlich die gleiche Auffassung wie

²¹⁰ Vgl. Ogawa 2021, 16f.

²¹¹ Vgl. Ebd., 21.

²¹² Ebd.

²¹³ Ebd., 27.

²¹⁴ Vgl. Ebd., 21.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Vgl. Ebd.

Teil 1: Das Konzept Atmosphäre

Schmitz und Böhme: Atmosphäre bezieht sich auf einen Raum, in dem drei Momente zu einem undifferenzierten Ganzen verschmelzen, nämlich die Ekstase der Dinge, die gemeinsamen Qualitäten (synästhetische Qualitäten) und die leibliche Befindlichkeit.²¹⁷ Atmosphäre ist etwas, das man nicht sehen, fühlen oder hören kann. Sie wird in ihrer Gesamtheit nicht durch einzelne Sinne erfasst, sondern durch eine Synthese verschiedener Sinne. Ogawa betont daher die grundlegende Rolle der Synästhesie bei der Wahrnehmung von Atmosphäre. Synästhesie hat ihre Wurzeln in der leiblichen Befindlichkeit. Unsere Fähigkeit, die Atmosphäre als Ganzes zu erfassen, beruht darauf, dass verschiedene Sinne in Resonanz treten und sich über ihre Gemeinsamkeiten aufeinander projizieren.²¹⁸ »When we say that there is a nice mood in a tea house, or that the atmosphere of the neighboring family has something off, we are grasping the totality of different senses in a place that is their origin.«²¹⁹ In einer stimmungsvollen Atmosphäre offenbart sich die Wahrheit der Welt. »Here my body comes out of the defined outlines of a thing, and in its being determined by a mood it steps out of itself. In other words, it stands outside (*ekstasis*) and into atmosphere. Moreover, as the atmosphere engulfs me as mood (*kibun*), I also recognize it as something that is mine, as the affective state within my body.«²²⁰

In diesem Zusammenhang kritisiert Ogawa auch einen gewissen Psychologismus in den Analysen der Atmosphäre von Schmitz und Böhme. Es gelinge beiden nicht, eine Art Gesamtsituation zu deuten, in der Körperlichkeit, Synästhesie und Dinge zu einer Einheit verschmelzen. Sie gehen also nicht wirklich darauf ein, wie die Atmosphäre eine vorprädikative Wahrheit (Logos) in der menschlichen Existenz offenbart.²²¹ Schmitz versucht, den Ursprung der Einheit der Sinne im Leib zu finden und verwendet dafür den Begriff »gemeinsinnliche Qualitäten«.²²² In Anlehnung an Schmitz definiert Böhme synästhetische Charaktere als »Charaktere des eigenleiblichen Spürens«.²²³ Im Gegensatz dazu argumentiert Ogawa, dass sich die Qualität der Synästhesie nicht auf körperliche Empfindungen beschränkt.

²¹⁷ Vgl. Ebd.

²¹⁸ Vgl. Ebd., 26.

²¹⁹ Ebd., 24.

²²⁰ Ebd., 27.

²²¹ Vgl. Ebd., 19.

²²² Schmitz 1968, 51-68.

²²³ Böhme 2013a, 93.

Auch die leibliche Betroffenheit ist etwas, das über das Selbst hinaus in die Welt reicht.²²⁴ Ogawa betont: »These synesthetic qualities are, together with the body, the way of appearing of the world. Sounds, colors, wind: all of them belong to the horizon-phenomena of the world, that is to the ›what‹ that appears in the world. Such ›what‹ is the manifestation of an original dimension that forms the common basis of corporeity, synesthetic perception, and of the condition of things.«²²⁵

Ogawa führt weiter aus: »Between human and object exists instead the preliminary disclosure of a world that embraces both: this world is neither a human being nor a thing and yet it gives to both their common, hidden ground.«²²⁶ Was für ein *ground*? Hier führt Ogawa den Ansatz des *Ki* (氣) in den Begriff der Atmosphäre ein. Als erzeugende, reproduzierende, formende, transformierende, durchdringende, wirkende und präsente Kraft spielt *Ki* (氣) eine grundlegende Rolle bei der Erzeugung und Wahrnehmung von Atmosphären in Natur, Gesellschaft und zwischenmenschlicher Interaktion. Tatsächlich überschneidet sich *Ki* (氣) weitgehend mit dem Konzept der Atmosphäre. In diesem Zusammenhang weist Ogawa auf Folgendes hin: 1. *Ki* (氣) bezeichnet ursprünglich etwas Natürliches (*shizentekina mono*), das in Form von Gasen und Dämpfen auftritt und Himmel und Erde erfüllt; 2. *Ki* (氣) ist auch Atem, Luft und Wind, die für unser Überleben notwendig sind; 3. wenn *Ki* (氣) den menschlichen Körper umgibt, nennt man es Atmosphäre (*fun 'iki*), d.h. die umgebende Luft; 4. wenn *Ki* (氣) von einem Individuum ausgeht, nennt man es Aura oder Atmosphäre (*fûtei*); 5. *Ki* (氣) sind auch die Bewegungen und Vorgänge, die wir in unserem Körper spüren. Zum Beispiel bedeutet eine angespannte Atmosphäre die in der Luft wahrgenommene Spannung - dicke Luft.²²⁷ Der fünfte Punkt zeigt, dass das Bewusstsein von *Ki* (氣) immer mit der Körperlichkeit des Menschen (*shintaisei*) verbunden ist. In diesem Sinne kann man sagen, dass sich *Ki* (氣) durch die Körperlichkeit offenbart.²²⁸ In dieser Hinsicht bezieht sich *Ki* (氣) eher auf Gefühle, Stimmungen, Emotionen, Persönlichkeiten oder zwischenmenschliche Situationen, die vielfältige Beziehungen zur

²²⁴ Vgl. Ogawa 2021, 24.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Ebd., 17.

²²⁷ Vgl. Ebd., 12.

²²⁸ Vgl. Ebd., 15.

Umwelt aufweisen.²²⁹ Ogawa nennt folgende Beispiele: »We say that someone is feeling down (*genki ga nai* [...]), or maybe is ill (*byōki* [...]). We can say that his speech lacks ›vitality‹ (*seiki* [...]), that his morale (*shiki* [...]) is not that good, that there is no ›energy‹ (*seiki* [...]) in his movement. His mood now is getting gloomy (*inki* [...]), he lost the bright cheerfulness (*yōki* [...]) he had before. All these expressions are used in normal conversations. Then we also have words like ›crazy‹ (*kyōki* [...]), ›hot-blooded‹ (*kekki* [...]), ›furious‹ (*doki* [...]), ›agitated‹ (*sakki* [...]), that convey the atmosphere (*fun'iki* [...]) of states out of the ordinary. They suggest a situation in which someone has lost ›his right mind‹ (*seiki* [...]).«²³⁰

Ogawa stellt fest, dass *Ki* (氣) weder ein metaphysisches Phantasma noch eine uralte Verbindung zwischen Makro- und Mikrokosmos ist.²³¹ Vielmehr überschreitet *Ki* (氣) historische und kulturelle Grenzen und weist eine gewisse Universalität auf.

Das Nachdenken über *Ki* (氣) und Atmosphäre ist nicht auf ostasiatische Traditionen beschränkt. Die Diskussion über Luft und Atmung in Platons *Timaios* ist eine frühe Auseinandersetzung mit diesem Konzept aus europäischer Sicht. Luft ist neben Wasser, Feuer und Erde eines der Grundelemente, aus denen die Welt entstanden ist. »Von diesen vier nun hat das Weltgebäude ein jedes ganz aufgenommen. Denn aus allem Feuer und Wasser und aus aller Luft und Erde fügte es der Bildner zusammen und ließ von keinem derselben [...] irgend einen Teil oder eine Kraft außerhalb zurück, indem er dies dabei bezweckte, zunächst, dass es als organisches Wesen zu einem [...] möglichst vollkommenen Ganzen durch sein Bestehen aus möglichst vollkommenen Teilen werde [...]«²³² Die vier Elemente halten das Weltall zusammen. Auf dieser Grundlage gibt Gott der Welt als Ganzes eine Gestalt, die ihrer Natur entspricht und sie sichtbar und erfahrbar macht.²³³ Platon definiert die Atmung als einen »hin- und herwogenden Kreislauf des Ein- und Ausatmens«.²³⁴ Er beschreibt diesen Kreislauf wie folgt: »Da es nichts Leeres gibt, in welches etwas von dem in Bewegung Befindlichen hineintreten könnte, der Atem aber von uns nach außen bewegt wird, so ist demgemäß bereits jeder-

²²⁹ Vgl. Ebd., 11.

²³⁰ Ebd.

²³¹ Vgl. Ebd., 15.

²³² Platon10, zuletzt geprüft am 27.10.2023.

²³³ Vgl. Ebd., 10f.

²³⁴ Ebd. 42.

mann klar, dass er dabei nicht in einen leeren Raum eingeht, sondern das Nächste aus seiner Stelle verdrängt, und dies seinerseits treibt immer wieder das Nächste weg, und so wird vermöge dessen alles notwendig nach der Stelle zu getrieben, von wo der Atem ausging, dringt in dieselbe ein, füllt sie aus und folgt dem Atem, und dies geschieht alles gleichmäßig wie wenn sich ein Rad umdreht. Deswegen werden denn Brust und Lunge, wenn sie den Atem von sich geben, wieder von der den Körper umgebenden Luft, indem dieselbe in diesem Kreislauf durch das Fleisch bei dessen lockerer Beschaffenheit eindringt, angefüllt, sobald dann aber diese Luft vermöge der Rückkehr jenes Kreislaufes in sich selbst durch den Körper wieder nach außen abzieht, so treibt sie dadurch den Atem in die Eingänge des Mundes und der Nase hinein.«²³⁵

Für Platon ist es der abwechselnde Zyklus von Ausatmen und Einatmen, der es dem Feuer in uns ermöglicht, mit der Luft zu interagieren, um das Leben zu erhalten. Er klärt: »Nun strebt [...] alles Warme naturgemäß nach seinem eigentümlichen Orte zu dem ihm Verwandten hinaus, und da der Wege dahin nur zwei sind, der eine durch die Ausdünstung an der Oberfläche des Körpers, der andere aber durch Mund und Nase, so setzt es, sobald es nach der einen Seite hindrägt, die nach der andern zu befindliche umgebende Luft in Umlauf, und indem dieselbe so in den Körper hineingedrängt wird, nimmt sie die Wärme desselben an, während die hinaustretende Luft sich abkühlt. Da aber so die Wärme ihren Platz verändert und vielmehr die nach dem anderen Ausgänge zu befindliche Luft wärmer wird, so richtet sie ihren Lauf vielmehr wieder dorthin, indem sie nach außen dem, welchem sie angehört, zustrebt, und drängt so die Luft wieder nach der ersten Seite hin.«²³⁶ Die oben beschriebenen Phänomene werden nie aufhören, solange es Leben gibt. »Dieses ganze Tun und Leiden ist nun aber unserem Körper zuteil geworden, damit er durchfeuchtet und abgekühlt werde und so sich ernähren und leben könne.«²³⁷

Nach Ogawa offenbaren Platons Gedanken über Luft und Atmung die Abhängigkeit des Seins vom *Ki* (氣). Einerseits drücken die wechselnden Zyklen des Ein- und Ausatmens die körperliche Funktion als ständigen Anpassungsprozess zwischen Aktivität und

²³⁵ Ebd., 41f.

²³⁶ Ebd., 42.

²³⁷ Ebd., 41.

Passivität aus. »When we breathe in and out the air (*ki*), the body is at the same time actively working and being passively acted upon. What happens through this active-passive process of the body is that the cold air of the outside world penetrates within and regulates its warming up and cooling down. It is by this process that the body receives its nourishment and can go on living.«²³⁸ Andererseits weisen Platons Überlegungen zu Luft und Atem auch auf die Wechselbeziehung zwischen *Ki* (氣), Körper und Welt hin und stellen damit eine frühe Erforschung der Atmosphäre im Sinne einer Gesamtsituation dar: »The activity of *ki* that we call breathing mediates between the inner fire of the body and its external, colder regions, sustaining the body as it keeps the fire of life burning.«²³⁹ In diesem Sinne lässt sich das *Ki* (氣) als das energische Zwischensein von Körper und Welt bezeichnen – »[*Ki* (氣)] is the mediation and connection between the colder world and the fire burning within the body.«²⁴⁰

4. Leiblichkeit und Atmosphäre

Obwohl die oben dargestellten ästhetischen Verständnisse von Atmosphäre auf unterschiedlichen Ansätzen beruhen, sind ihnen die folgenden Aspekte gemeinsam, die die Grundlage für unsere weitere Diskussion dieses Konzepts bilden: Als primär wahrgenommener Gegenstand bezeichnet Atmosphäre eine Sphäre, in der menschliche Situation und äußere Bedingungen leiblich-sinnlich zusammengeführt werden und von einer spezifischen emotionalen Qualität durchdrungen sind.

Als eine von Wahrnehmendem und Wahrgenommenem gemeinsam aufgebaute primäre Wirklichkeit stellt Atmosphäre eine phänomenale Konstruktion dar. Insofern bezieht sich der Objekt-Pol der Atmosphäre nicht auf die Dinge selber, sondern auf das In-Erscheinung-Treten der Dinge, das primär aus leiblichen Erfahrungen entsteht. Unter diesem Aspekt rückt die leibliche Dimension in den Vordergrund des Verständnisses von Atmosphäre.

²³⁸ Ogawa 2021, 15.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Ebd.

4.1. Leiblichkeit

4.1.1. *Eigenleib von Merleau-Ponty*

Der französische Philosoph Maurice Merleau-Ponty leistete wegweisende Beiträge zur zeitgenössischen Erforschung der Leiblichkeit. Im Mittelpunkt seiner Untersuchung steht das Ziel, im Anschluss an Husserl Descartes' Körper-Geist-Trennung zu überwinden. Für Descartes sind Körper und Geist einerseits unterschiedliche, andererseits sich wechselseitig kausal beeinflussende Substanzen. Eine nicht-denkende materielle Substanz (*res extensa*) liegt körperlichen Vorgängen zugrunde. Dagegen basieren Denkprozesse auf einer unausgedehnten immateriellen Substanz (*res cogitans*). Ausgehend von einer Ablehnung des dichotomischen Körper-Geist-Schemas hat Merleau-Ponty einen leibphänomenologischen Ansatz entwickelt, der Wert auf die sich vor jeder dichotomischen Betrachtung befindende Erfahrungsdimension legt.

Im Buch *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945) geht Merleau-Ponty auf den Grundzug des menschlichen Leibes und seine innere Verbindung zur Umwelt ein. Zu diesem Zweck wurde das Konzept *Eigenleib* eingeführt. Nach Merleau-Ponty ist der Leib nicht der Gegenstand, der von außen systematisch betrachtet werden kann, sondern der *Eigenleib* im phänomenologischen Sinne – »ich bin in meinem Leib, oder vielmehr ich bin mein Leib.«²⁴¹ Der *Eigenleib* wird als grundlegender Zugang zur Welt angesehen. So schrieb Merleau-Ponty: »Mein Leib ist der Ort des Phänomens des Ausdrucks, [...] und ihr Ausdruckswert begründet die vorprädikative Einheit der wahrgenommenen Welt und hierdurch auch die Darstellung im Verbalausdruck wie die intellektuelle Bedeutung. Mein Leib ist die allen Gegenständen gemeinsame Textur, und zum mindesten bezüglich der wahrgenommenen Welt ist er das Werkzeug all meines ›Verstehens‹ überhaupt.«²⁴² Hier besitzen sowohl geistige als auch sinnliche Elemente des Menschen im Leib ein Zuhause. Darüber hinaus ist der Leib »in der Welt wie das Herz im Organismus: er ist es, der alles sichtbare Schauspiel unaufhörlich am Leben erhält, es innerlich ernährt und beseelt, mit ihm ein einziges System bildend.«²⁴³ Insofern

²⁴¹ Merleau-Ponty 1974, 180.

²⁴² Ebd., 275.

²⁴³ Ebd., 239.

ist leibliche Wahrnehmung jeder einzelnen Sinneswahrnehmung innewohnend und jedes leibliche Vorkommnis übt eine grundlegende Auswirkung auf Sinneseindrücke aus.

Merleau-Ponty versucht aufzuzeigen, dass der Mensch wesentlich leiblich-sinnlich ist und die sinnlich-leibliche Wahrnehmung für die Welterschließung eine grundsätzliche Bedeutung besitzt. Durch den Eigenleib und mit dem Eigenleib erfahren wir die Welt und integrieren die neue Welterfahrung in unsere leibliche Wahrnehmung. Bei der Entdeckung einer neuen Beziehung zu dem Eigenleib und der Welt, »werden wir auch uns selbst wiederfinden, da der Leib, mit dem wir wahrnehmen, gleichsam ein natürliches Ich und selbst das Subjekt der Wahrnehmung ist.«²⁴⁴ Der unmittelbare Zusammenhang zwischen sinnlicher Wahrnehmung und leiblicher Reaktion wird somit offenbart: »Jede äußere Wahrnehmung ist unmittelbar einer bestimmten Wahrnehmung meines Leibes synonym, so wie jede Wahrnehmung meines Leibes sich in der Sprache äußerer Wahrnehmung auslegt.«²⁴⁵

In Merleau-Pontys Forschung wurde Atmosphäre kaum thematisiert. Trotzdem liefert seine Auseinandersetzung mit der fundamentalen Rolle der Leiblichkeit in der Welterfahrung sowie der Wechselwirkung zwischen Leib und Umwelt bedeutende Impulse für die weitere Diskussion um Atmosphäre. Nach Merleau-Ponty bietet das leibliche Spüren den primären Zugang zur Welt, »da der Leib immer schon mit uns ist und wir dieser Leib sind.«²⁴⁶ Die Dinge um uns herum werden im Grunde als sinnlich Gegebenes angesehen. Die uns umgebende Welt ist »mir gegeben mit den Teilen meines Leibes, nicht dank einer ›natürlichen Geometrie‹, sondern in lebendiger Verknüpfung, vergleichbar oder vielmehr identisch mit der, die zwischen den Teilen meines Leibes selbst herrscht.«²⁴⁷ Was die Interaktion zwischen Eigenleib und Umwelt angeht, sind die Wahrnehmung der Außenwelt und die Wahrnehmung des Eigenleibes wesentlich »nur zwei Seiten ein und desselben Aktes«,²⁴⁸ die sich in jeglichem Wahrnehmungsprozess überlagern, modifizieren und ergänzen.

²⁴⁴ Ebd., 242f.

²⁴⁵ Ebd., 242.

²⁴⁶ Ebd., 242f.

²⁴⁷ Ebd., 241.

²⁴⁸ Ebd.

4.1.2. *Leib und Körper in der Neuen Phänomenologie*

Das Verständnis der Leiblichkeit aus einer neuen phänomenologischen Perspektive hat einen unmittelbaren Beitrag zur aktuellen Atmosphärenforschung geleistet. Im Kontext der Neuen Phänomenologie geht die Betrachtung des Leibes von der Differenzierung gegenüber dem Körper aus. In der Umgangssprache werden Leib und Körper häufig synonym verwendet, insbesondere beim menschlichen Organismus. In der Neuen Phänomenologie werden die beiden Ausdrücke grundsätzlich unterschieden, obwohl sich ihre Bedeutungen in manchen Fällen überschneiden können.

Der Terminus Körper geht zurück auf das lateinische Wort *corpus* und bedeutet Leichnam oder Gebein,²⁴⁹ in dem kein Lebenszeichen anzutreffen ist. In der Neuzeit wurde Körper zu einem naturwissenschaftlichen Gegenstand, der sich auf den lebenden und auch den toten Organismus eines Lebewesens bezieht, und vor allem im Sinne der Biologie, Medizin und Physiologie verwendet wird. Was den menschlichen Körper angeht, besteht er aus unterschiedlichen Teilen (Augen, Ohren, Mund, Nase, Zunge ...), die feste Positionen, konstante Abstände und verschiedene sensorische Funktionen (Sehen, Hören, Geruch, Geschmack, Berührung ...) haben.²⁵⁰ Die Körperteile sind also »in jeder Hinsicht meßbar und in gewisser Weise auch zerstückelt, denn der Ohrenarzt bekommt die Ohren, der Augenarzt die Augen, und andere Spezialisten bekommen anderes zugeteilt.«²⁵¹ Neben dem Organismus des Lebewesens wird Körper auch für allgemeine tast- und sichtbare Gebilde verwendet, die nach Lage und Abständen gegliedert werden können. Kurzum, Körper bezieht sich auf etwas Äußerliches – etwas, das »aus der Perspektive beliebiger dritter Personen wahrgenommen werden kann«.²⁵²

Im Unterschied zum Körper ist mit Leib im Grunde der Inbegriff des Spürens gemeint. Etymologisch deutet der Leib auf Leben hin und ist damit von Anfang an mit lebendigen Erfahrungen verknüpft.²⁵³ Der sichtbare, berührbare Körper stellt »eine in der Dritten-Person-Perspektive fassbare Entität«²⁵⁴ dar. Dagegen ist der Leib auf diese

²⁴⁹ Vgl. Kluge 2002, 530; vgl. Küchenhoff 2008, 10.

²⁵⁰ Vgl. Schmitz 2009, 76.

²⁵¹ Linck 2017, 13.

²⁵² Landweer 2011, 67.

²⁵³ Vgl. Kluge 2002, 530.

²⁵⁴ Küchenhoff 2008, 10.

Weise nicht völlig greifbar. Vielmehr lässt er sich »nur aus der Perspektive der ersten Person in der Gegend des Körpers«²⁵⁵ spüren und steht für »etwas Partikuläres, Individuelles, Subjektives«.²⁵⁶

Im Grunde gehört das leibliche Spüren nicht zu einer einzigen Sinnesdomäne, sondern zu einem Bereich, der auf dem Zusammenspiel unterschiedlicher Sinnesbereiche beruht und durch synästhetische Effekte, wie etwa warmes Rot, kühles Blau, leuchtendes Orange und frisches Grün, charakterisiert ist. Der ganze Leib bildet in diesem Sinne den Grundton für jegliche sinnlichen Aktivitäten. »Mit der Behauptung, ich sehe einen Ton, will ich sagen, daß die Tonschwingung ein Echo in meinem ganzen sinnlichen Sein findet, und insbesondere in jenem Ausschnitt meiner selbst, der für Farben empfänglich ist.«²⁵⁷ Damit stellt die Einheit eine entscheidende Eigenschaft des Leibs dar. Im Gegensatz zum Körper, der »eine Summe neben-einander gesetzter Organe«²⁵⁸ ist, ist der Leib »ein synergisches System [...], dessen sämtliche Funktionen übernommen und verbunden sind in der umfassenden Bewegung des Zur-Welt-seins [sic!], dadurch, daß er die geronnene Gestalt der Existenz selbst ist.«²⁵⁹ Nach Merleau-Ponty ist »eine solche Übertragung und Versammlung [...] in mir immer schon vollzogen, ein für allemal: sie ist überhaupt mein Leib selbst.«²⁶⁰

Anders als das stabile Schema des Körpers befreit sich der Leib von physikalischen Prinzipien wie Lage und Entfernung und kann zeitgleich verschiedene sinnliche Elemente koordinieren. Man kann die leibliche Struktur unmittelbar erleben, aber es ist schwierig, ihren genauen Ort zu bestätigen. Ogawa wies darauf hin: »My body originally occupies the absolute place of the ›here‹, but this absolute place that we call ›bodily here‹ is not a simple geometrical point, it possesses an expansion and a depth. Hence, the body manifests itself within the awareness of the forces that vibrate in it, such as languor, freshness, hunger and so on.«²⁶¹ Erst durch die verschiedenen spürbaren Momente (Schmerz, Unwohlsein, Müdigkeit, Schläfrigkeit, Hunger, Durst usw.) entdeckt man den eigenen Leib, der von einer Vielzahl

²⁵⁵ Landweer 2011, 67.

²⁵⁶ Küchenhoff 2008, 10.

²⁵⁷ Merleau-Ponty 1974, 274.

²⁵⁸ Ebd., 273.

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ Ebd., 180.

²⁶¹ Ogawa 2021, 26.

von Stimmungen durchdrungen ist - »pleasure and displeasure, fatigue and energy, bright and gloomy moods, hunger and satiation, exhaustion and sense of strength and so no – that is within mood-oriented, structured bodily affections that have become logos.«²⁶²

In dieser Hinsicht besitzt der Leib keine physikalischen Eigenarten. Vielmehr zeigt er Prädimensionalität²⁶³ nämlich »eine primordiale Räumlichkeit, die in jenen Raum sich nur einhüllt, selbst aber eins ist mit dem Sein des Leibes. Leib sein, so sahen wir, heißt an eine bestimmte Welt geheftet sein, und unser Leib ist nicht zunächst im Raum: er ist zum Raum.«²⁶⁴ Das leiblich Gespürte ist dementsprechend etwas, das ohne die Hilfe von Augen oder Händen unmittelbar erfasst werden kann. Dies beinhaltet nicht nur die uns ganzheitlich durchströmenden inneren Stimmungen wie Lust, Aufregung, Wut, Schwindel, Übelkeit, Erschöpfung, sondern vielmehr auch die uns umgebenden quasi-objektiven Atmosphären.

Der Leib ist ein Raum. »Die Räumlichkeit des Leibes ist die Entfaltung seines Leibseins selbst, die Weise, in der er als Leib sich realisiert«,²⁶⁵ so schrieb Merleau-Ponty. Bei der leiblichen Räumlichkeit handelt es sich weder um eine spezifische Richtung noch um einen relativen Ort, sondern vielmehr um »reine Weite und einen absoluten Ort, der sich unvermittelt aus ihr abhebt«.²⁶⁶ Insofern ist der leibliche Raum überhaupt nicht statisch, sondern »markiert entsprechend die Domäne der Motorik«.²⁶⁷ Enge und Weite sind die grundlegenden Ausdrücke des Leibes. Die leiblich-räumliche Orientierung resultiert aus der Wechselwirkung von Enge und Weite. Hier dürfen »die nach oben und unten, vorn und hinten, links und rechts gerichteten Bewegungen«²⁶⁸ nicht verwechselt werden »mit den relativen Bestimmungspunkten«²⁶⁹ des geometrischen Raumes. Setzwein erklärt dazu: »Präziser handelt es sich um die vom Menschen ausgehenden Richtungen in Form von Blicken oder Bewegungen des Greifens, Schreitens, Fallens etc., die von der Enge des Leibes in die Weite füh-

²⁶² Ebd.

²⁶³ Vgl. Schmitz 1998, 16.

²⁶⁴ Merleau-Ponty 1974, 178.

²⁶⁵ Ebd., 179.

²⁶⁶ Schmitz 1967a, 47.

²⁶⁷ Setzwein 2004, 326.

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Ebd.

Teil 1: Das Konzept Atmosphäre

ren.«²⁷⁰ Jeder kennt die folgende Erfahrung: Auf dem Gehweg kann ein angemessener Blickkontakt Fußgänger*innen helfen, den richtigen Weg spontan zu wählen, um eine mögliche Kollision mit anderen zu vermeiden. Während die Enge des Leibes räumlich das Hier des absoluten Ortes zeigt, führt die leiblich-räumliche Orientierung aus der Enge in die Weite zum Herausschälen aus diesen Gegenden.

Moderne westliche Wissenschaft und Technologie gaben dem sichtbaren und berührbaren Körper den Vorrang. Sie versuchten, alles nach außen zu lassen. Nicht selten wurde das leibliche Spüren auf die physiologische Ebene reduziert. Vor diesem Hintergrund wurde jenen Phänomenen zu wenig Beachtung geschenkt, die zwar unsichtbar, unantastbar und nicht messbar sind, aber dennoch von jedem Menschen gespürt werden können. Nach der Neuen Phänomenologie lässt sich das leiblich Wahrgenommene aus einer Außenperspektive nicht erfassen. Stattdessen betrifft das leiblich Gespürte etwas, das unmittelbar ganzheitlich erfahren wird und affektive Betroffenheit auslöst. Es ist nur feststellbar, indem das erfahrende Individuum affektiv betroffen ist. Dies betrifft nicht nur die uns durchströmenden inneren Stimmungen wie Lust, Aufregung, Wut, Schwindel, Übelkeit, Erschöpfung, sondern auch die Ausstrahlung des dinglichen Pols, die für jedermann spürend nachvollziehbar sind: Stille einer dunklen Winternacht, Heiterkeit eines sonnigen Frühlingsmorgens, Schwere vor einem Gewitter, Heiligkeit der Messe, Ausgelassenheit einer Weihnachtsparty usw.

Anzumerken ist an dieser Stelle: Obwohl Leib und Körper im Kontext der Neuen Phänomenologie unterschiedlich definiert werden, wird ihrer Interdependenz Aufmerksamkeit geschenkt. Trotz ihrer Inkongruenz sind Leib und Körper voneinander abhängig. Einerseits kann der Körper nach dem Verlust des Lebens nicht weiter existieren. Andererseits beruht die leibliche Wahrnehmung meist auf dem körperlichen Substrat.²⁷¹ Leibliche Ausdrücke zeichnen sich grundsätzlich durch Enge und Weite aus. Als eine Form der leiblichen Engung und Weitung manifestieren sich Ausatmen und Einatmen vor allem in den rhythmischen Höhen und Tiefen von Brust und Bauch. Die leiblich gespürte Räumlichkeit und Zeitlichkeit stimmen insofern mit Rhythmus und Dynamik der körperlichen Bewegung überein.

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Eine Ausnahme ist Phantomschmerz. Hier tritt das leibliche Spüren in der Abwesenheit eines Gliedes auf.

4.2. Atmosphäre im Licht der Leiblichkeit

Atmosphärische Phänomene setzen die leibliche Präsenz voraus. Sie zeigen »die Wirklichkeit des Wahrgenommenen als Sphäre seiner Anwesenheit und die Wirklichkeit des Wahrnehmenden, insofern er, die Atmosphäre spürend, in bestimmter Weise leiblich anwesend ist.«²⁷² Ohne das leibliche Spüren lässt sich die Anwesenheit der Atmosphäre nicht bestätigen. So schrieb Böhme dazu: »Die Leibphilosophie beseitigt – jedenfalls zum Teil – die Statusunsicherheit der Atmosphären, die wir [...] auf dem Hintergrund der Subjekt/Objektdichotomie feststellten.«²⁷³ Atmosphäre ist insofern »offenbar das, was in leiblicher Anwesenheit bei Menschen und Dingen bzw. in Räumen erfahren wird.«²⁷⁴ Als Zugang zur Atmosphäre trägt der Leib daher dazu bei, dass einerseits die Bedeutung der Atmosphäre auf sinnlich feststellbare, ganzheitliche Weise vermittelt wird und andererseits atmosphärische Erscheinungen variierbar, unvorhersehbar und unkontrollierbar sind.

In Verbindung mit dem Konzept der Leiblichkeit wird im Folgenden drei grundlegenden Aspekten der Atmosphären besondere Beachtung geschenkt.

4.2.1. *Synästhetische Wirkungen*

Die leibliche Erfahrung gehört zu einem Bereich ganzheitlichen Erlebens, das durch synästhetische Effekte charakterisiert ist. Das Erleben atmosphärischer Phänomene ist also nicht nach einzelnen Sinnesqualitäten aufgespaltet. Vielmehr ist es synästhetisch. Die Synästhesie, die aus dem Zusammenwirken verschiedener Sinnesbereiche resultiert, ermöglicht es, ein bestimmtes Objekt intermodal zu erleben, z.B. eine raue Stimme, einen sanften Duft oder ein liebliches Lächeln.

Gemäß herkömmlichen psychophysiologischen Forschungen tritt Synästhesie nach einzelnen Empfindungen (Sehen, Hören, Riechen, Schmecken usw.) auf und gilt im Grunde als Synthese spezifischer Sinnesqualitäten (Licht, Farbe, Ton, Wärme, Geruch usw.). In dieser Hinsicht wird beispielsweise ein glockenartiger Klang, der eine

²⁷² Böhme 2013a, 34.

²⁷³ Ebd., 29.

²⁷⁴ Ebd., 30.

einzigartige Strahlkraft und Tragfähigkeit zeigt, oft als eine Kombination von taktilen und auditiven Qualitäten betrachtet. Allerdings geht ein solcher Ansatz zur Erforschung der Synästhesie nicht von konkreten Wahrnehmungssphänomenen selbst aus. Vielmehr konzentriert er sich auf die Ursachen, nämlich die sogenannten Reize.²⁷⁵ Das Konzept der Leiblichkeit spielt eine grundlegende Rolle für die Veränderung dieses Ansatzes. Von entscheidender Bedeutung ist dabei die Hervorhebung der Zugehörigkeit der Synästhesie zur primären leiblichen Erfahrung. Ogawa veranschaulicht diese Zugehörigkeit am Beispiel der Farbe Schwarz: »The color black gives us the impression of something trying to draw us down. Black is therefore a calm, deep, warm color. It goes down, it does not spring forth with a lively vivacity. It is a calm color that seems to sink down, it gives a tactile sensation of weight: this is why it is used for mourning clothes.«²⁷⁶

Werner zufolge entstehen Synästhesien »durch verschiedene Reizmodalitäten«²⁷⁷ auf dem Gebiet der »Vitalempfindungen«²⁷⁸ und entsprechen »Tonusvorgängen des Körpers«.²⁷⁹ Durch die Erforschung der synästhetischen Erfahrungen von Kindern und Naturvölkern verwies Werner darauf, dass Synästhesien »ursprüngliche Erlebnisweise[n]«²⁸⁰ sind und »genetisch vor den Wahrnehmungen stehen«.²⁸¹ »In dieser Schicht kommen die Reize der Umwelt nicht als sachliche Wahrnehmungen, sondern als ausdrucksmäßige Empfindungen [in Betracht]. In dieser Schicht ist es tatsächlich so, daß Töne und Farben viel mehr empfunden als wahrgenommen werden.«²⁸² Hier entspricht der Terminus »Empfindung«, der mit Synästhesien verbunden ist, unmittelbarer, sinnlich-leiblicher Erfahrung, die sich auf einer grundlegenderen Ebene als auf derjenigen der sachlichen Wahrnehmungen befindet.

Von Merleau-Ponty wird Synästhesie primär als Kommunikation der Sinne bezeichnet. Unterschiedliche Sinne haben ihre einzigartigen Qualitäten. Entsprechend werden »die Gegebenheiten der

²⁷⁵ Vgl. Ebd., 88.

²⁷⁶ Ogawa 2021, 25.

²⁷⁷ Werner 1966, 298.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Ebd., 297.

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Ebd.

verschiedenen Sinne ebensovielen verschiedenen und getrennten Welten»²⁸³ zugeordnet. Da jede sinnliche Gegebenheit »eine Weise der Modulation der Dinge ist, kommunizieren sie sämtlich miteinander durch ihren Bedeutungskern.«²⁸⁴ Merleau-Ponty zufolge hängt die phänomenale Struktur der Dinge von der Zusammenwirkung verschiedener Sinne ab. Er schrieb dazu: »Die Sinne kommunizieren untereinander, indem sie sich der Struktur eines Dinges eröffnen.«²⁸⁵ Beispielsweise verursacht Glasbruch das Zusammenspiel des Hörens, Sehens und Fühlens, das den Eindruck der brüchigen Qualität des Glasproduktes hervorrufen kann – »Man sieht die Sprödigkeit und Zerbrechlichkeit des Glases, und bricht es mit einem kristallinen Klang, so ist der Träger auch dieses Tones das sichtbare Glas.«²⁸⁶ Der synästhetische Prozess vollzieht sich nicht durch geistige Erkenntnis, sondern durch leibliche Erfahrung. Im Mittelpunkt steht dabei kein denkendes Ich, sondern »der Leib, der seiner Zerstreuung sich entreißt, sich sammelt und mit allen Mitteln auf ein einziges Ziel seiner Bewegung verlegt, indem in ihm in Gestalt des Phänomens der Synergie eine einzige Intention sich durchsetzt.«²⁸⁷

Schmitz' Überlegung von Synästhesie beruht auch auf dem leibphänomenologischen Ansatz. Für Schmitz ist Synästhesie ein wesentlicher Bestandteil des leiblichen Spürens. Dabei handelt es sich nicht um einzelne sinnliche Felder. »Es geht nicht darum, daß eine Qualität, die in den einen Sinnesbereich gehört, wie etwa Helligkeit in den Bereich des Optischen, nun auch uneigentlich den Phänomenen eines anderen Sinnesbereichs, etwa den Tönen, zugeschrieben wird.«²⁸⁸ Stattdessen beziehen sich synästhetische Wirkungen auf einen ganzheitlichen, vordifferenzierten Bereich. Beispielsweise lässt sich die Helligkeit, die einer äußeren Sinneswahrnehmung von Licht zugeschrieben werden kann, auch als synästhetisches Phänomen wie Erleichterung, Beruhigung oder Befreiung eigenleiblich spüren. Wie Sinnesqualitäten weisen innere Stimmungen (Freude, Trauer, Melancholie, Wut, Angst usw.) ebenfalls synästhetische Merkmale auf, die am eigenen Leib spürbar sind.

²⁸³ Merleau-Ponty 1974, 269.

²⁸⁴ Ebd.

²⁸⁵ Ebd., 268.

²⁸⁶ Ebd.

²⁸⁷ Ebd., 272.

²⁸⁸ Böhme 2013a, 93.

Die Wahrnehmung von Atmosphäre wird grundsätzlich als das leibliche Spüren, das durch synästhetische Wirkung gekennzeichnet ist, angesehen. Ogawa schrieb: »The place (*basho* [...]) where synesthesia originally arise is the body. The body is its stage. Moreover, this body is originally set in the world, as a part of it.«²⁸⁹ Wie bereits erörtert, ist das, was man primär leiblich erlebt, eine durchgehend einheitliche Atmosphäre. Im Wesentlichen bezieht sich Atmosphäre auf das Ganze, das vor der Differenzierung einzelner Elemente empfunden wird. In diesem Zusammenhang wies Merleau-Ponty darauf hin, dass Synästhesie das Substrat für andere Sinneswahrnehmung ist. Jedoch legen Wissenschaftler*innen normalerweise den Fokus auf die Wahrnehmung einzelner Sinnesorgane, sodass die grundlegende Rolle der Synästhesie oft außer Acht gelassen wird. Merleau-Ponty schrieb dazu: »Doch ist es an uns, unsere Definitionen dergestalt zu bilden, daß dieser Sinn sich einstellt, da das Sehen von Tönen und das Hören von Farben nun einmal phänomenal existiert. Dabei handelt es sich nicht einmal um exzeptionelle Phänomene. Die synästhetische Wahrnehmung ist vielmehr die Regel, und wenn wir uns dessen selten bewußt sind, 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 unseres Körpers und der Welt, so wie die Physik sie auffaßt, deduzieren, was wir sehen, hören und empfinden müssen.«²⁹⁰

Die grundlegende Rolle der Synästhesie in der Wahrnehmung zu betonen, bedeutet jedoch nicht, die Psychologie des Assoziationsismus zu wiederholen. Ogawa erläutert: »Psychological associationism explains the experience of heaviness that I have as I look at the color black by supposing a psychic condition, analyzing it into other distinct atomic conditions, and then reciprocally connecting these latter elements. But here we have neither this assumption of a ›psychic state‹ nor this atomistic grasping.«²⁹¹ Er beschreibt die durch synästhetische Effekte gekennzeichnete leibliche Wahrnehmung folgendermaßen: »As I see the color black, in my bodily condition I hold to a sensation that seems to be dragging me down. When I am tired or drowsy, my body has an experience similar to a descent. When I look

²⁸⁹ Ogawa 2021, 25.

²⁹⁰ Merleau-Ponty 1974, 268.

²⁹¹ Ogawa 2021, 25.

at the color black, I implicitly relive that experience of heaviness.«²⁹² Von entscheidender Bedeutung ist also hierbei, dass die Wahrnehmung der Atmosphäre nicht auf einzelnen Sinnesqualitäten, sondern vielmehr auf dem Zusammenspiel verschiedener Sinnesorgane, nämlich intermodalen Qualitäten beruht. »Erst auf diesem Hintergrund bzw. in dieser Atmosphäre wird man dann Einzelheiten unterscheiden. Man wird Dinge erkennen, man wird Farben benennen, Gerüche identifizieren.«²⁹³ In diesem Sinne kann Synästhesie als die Grundform des leiblichen Erlebens der Atmosphäre angesehen werden. Sie ist grundlegender als einzelne Empfindungen (Sehen, Hören, Riechen, Schmecken oder Fühlen), die sich erst in der zweiten Phase der Wahrnehmung vollziehen und somit den Beginn der Analyse darstellen. So gesehen bildet die ästhetische Betrachtung der Atmosphäre insbesondere die Aufgabe, »die synästhetische Mannigfaltigkeit und die Qualitäten des subjektiven Erlebens [, die sich aus dem Leib ergeben,] unverkürzt philosophiefähig«²⁹⁴ zu machen.

4.2.2. *Sinnliche Gesamteindrücke*

Unter Atmosphäre versteht man den sinnlichen Gesamteindruck einer Umgebung. Es ist wichtig zu erkennen, dass jedes einzelne Element dieser Umgebung irgendeiner von der Atmosphäre beeinflusst wird. Dabei sollte besonderes Gewicht auf die affektive Betroffenheit gelegt werden, da der atmosphärische Raum wirkt, wenn wir von ihm affektiv betroffen sind. Die affektive Betroffenheit betrifft einen emotionalen Zustand, der mit der Erfahrung der Anwesenheit sowohl von Raum und Substanz als auch von Leiblichkeit verbunden ist. Schmitz wies darauf hin, dass Atmosphären uns leiblich ergreifen und affektive Betroffenheit auslösen.²⁹⁵ Dementsprechend lässt sich Atmosphäre nicht aus der neutralen Perspektive erfassen. Im Gegenteil, sie ist nur erfassbar, wenn das Wahrnehmende affektiv betroffen ist.

Beispielsweise umfängt uns der Arbeitsort, der vollkommen funktional eingerichtet ist, häufig mit einer ernsten, bedrückenden Atmosphäre. Hingegen strahlt unser angenehm und komfortabel gestaltetes Wohnzimmer eine gemütliche Atmosphäre aus. In diesem

²⁹² Ebd.

²⁹³ Böhme 2013a, 95.

²⁹⁴ Andermann; Eberlein 2011, 8.

²⁹⁵ Vgl. Schmitz 2005, 153.

Sinne gibt es überhaupt keine neutrale, objektive Atmosphäre. Atmosphäre ist immer von einer gewissen emotionalen Qualität durchdrungen. Daher wies Thibaud darauf hin, dass »Atmosphären uns in eine bestimmte leibliche und gefühlsmäßige Disposition versetzen«.²⁹⁶ Dies erinnert uns daran, dass »Wahrnehmungen sich niemals ohne einen Körper und ohne die Mitwirkung von Gefühlen abspielen«.²⁹⁷

Trotz der Vielfalt atmosphärischer Phänomene unter verschiedenen Umständen strahlt die Atmosphäre zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort eine einzige affektive Qualität aus, die den gesamten Raum durchdringt. John Dewey bezeichnet diese affektive Qualität als durchdringende Qualität. Seiner Meinung nach hat eine aus verschiedenen Faktoren bestehende Situation in der Regel eine Qualität, die verschiedene Faktoren zu einem zusammenhängenden Ganzen zusammenführt und so der Situation eine einzige Eigenschaft verleiht.²⁹⁸ Die durchdringende emotionale Qualität ermöglicht es, die Atmosphäreerfahrung zu kommunizieren. Wir können die Erfahrung des atmosphärischen Raumes teilen, indem wir die deskriptive Methode, die sich vor allem durch Adjektive (entspannend, angenehm, bedrückend, romantisch, festlich, friedlich etc.) auszeichnet, verwenden, um atmosphärische Merkmale darzustellen, wie etwa die heitere Atmosphäre eines Landhauses oder die heftige Atmosphäre einer politischen Debatte.

Beim atmosphärischen Erleben ist außerdem der Zusammenhang zwischen Synästhesie und Gefühl beachtenswert. Nach dem experimentellen Psychologen Wilhelm Wundt entstehen Synästhesien durch die entsprechenden Einflüsse von Sinnesqualitäten auf Gefühle. Zum Beispiel kann die Interaktion der roten Farbe mit leidenschaftlichen und lebhaften Tönen zu synästhetischen Wirkungen wie Freude, Fröhlichkeit und Glückseligkeit führen. In Wundts Studie ist die Rolle der Gefühle ähnlich wie die des Gemeinsinns, die im traditionellen Kontext diskutiert wurde. Als ein zusätzlicher Sinn bezieht sich Gemeinsinn auf »einen über die fünf Sinne hinausgehenden Sinn [...], in dem die einzelnen Sinnesbereiche zusammenfallen«.²⁹⁹ Außerdem kann die Möglichkeit nicht ausgeschlossen wer-

²⁹⁶ Thibaud 2003, 285.

²⁹⁷ Ebd.

²⁹⁸ Vgl. Dewey 1931, 93.

²⁹⁹ Böhme 2013a, 91.

den: Der zusätzliche Sinn interagiert mit anderen Sinnen und produziert damit einen synästhetischen Effekt.

Aus der Sicht der Leibphänomenologie könnte die Sicht von Schmitz überzeugender sein. Schmitz argumentierte, dass Gefühle selbst synästhetische Qualitäten haben, so wie Fröhlichkeit den synästhetischen Charakter der Helligkeit haben kann. Dass etwa die rote Farbe als warm oder die schwarze Farbe als schwer empfunden wird, stellt eine bestimmte synästhetische Wirkung dar. Insofern hängen synästhetische Charaktere nicht von einem zusätzlichen Sinn ab. Stattdessen gehören sie als die grundlegende sinnliche Wahrnehmung dem Bereich des eigenleiblichen Spürens an. Obwohl die Charakterisierung einer solchen Wirkung vornehmlich auf einem bestimmten Sinnesgebiet beruht, wie etwa Helligkeit im Bereich des optischen Feldes, Süße im Bereich des Geschmacksfeldes, Zartheit im Bereich des Tastfeldes oder Frische im Bereich des Geruchsfeldes, gehört das synästhetische Phänomen im Grunde dem eigenleiblichen Spüren an.

4.2.3. Atmosphären, Räumlichkeit und Zeitlichkeit

Atmosphäre hat vor allem eine raumartige Struktur, die einer leiblich-affektiven Konstruktion entspricht. Gemäß den traditionellen Raumkonzepten handelt es sich bei Raum im Wesentlichen um etwas Äußerliches. Eine grundlegende Raumart diesbezüglich ist der metrische oder geometrische Raum, der durch Proportion, Form und Größe aufgebaut wird und sich auf die Faktoren wie Lagen, Abständen und relativen Orten des leiblichen Befindens konzentriert. Der geometrische Raum hat eine dreidimensionale Struktur, die durch Punkte, Geraden und Ebenen charakterisiert wird, und ist wie ein Behälter für Materie und Felder. In einem derartigen Raum hat auf der einen Seite jedes Ding einen bestimmten Ort, wodurch eine Lagebeziehung zu anderen Dingen hergestellt wird. Auf der anderen Seite kann das Ding aus dem Raum herausgenommen werden. Eine weitere Raumart ist im kantischen Sinne zu verstehen. Für Kant ist der Raum »nichts anderes, als nur die Form aller Erscheinungen äußerer Sinne, d.h. die subjektive Bedingung der Sinnlichkeit, unter der allein uns äußere Anschauung möglich ist«.³⁰⁰ Folglich ist der Raum »die reine

³⁰⁰ Kant 1853, 66.

Anschaugung des Außer- und Nebeneinander[s]«.³⁰¹ Ob Gegenstände und Angelegenheiten innerhalb oder außerhalb des Raumes sind, hängt in diesem Fall von unserer Vorstellung mit Hilfe der fünf Sinne ab.³⁰²

Das auf der Grundlage der Leibphänomenologie entwickelte Konzept der Atmosphäre vermittelt ein neues Verständnis von Räumlichkeit. Einerseits wird Atmosphäre immer am eigenen Leib erfahren. Sie ist flüchtig und hängt eng mit der Wahrnehmung des Hier- und Jetzt zusammen. Somit lässt sich Atmosphäre als subjektive Tatsache bezeichnen. Andererseits stellt die quasi-objektive Atmosphäre etwas Räumliches dar.

Der atmosphärisch gestaltete Raum bezieht sich im Wesentlichen auf einen leiblich gespürten Raum, nämlich einen »Raum, insfern man in ihn hineingehen kann, in ihm sein, von ihm umfaßt sein [kann], und insbesondere ist seine Erfahrung qua Befindlichkeit ja selbst eine Ortserfahrung: Ich bin hier und fühle mich so und so bestimmt.«³⁰³ Dies besagt, dass der atmosphärische Raum im Moment der leiblichen Wahrnehmung existent ist. Ohne eigenleibliches Spüren taucht der atmosphärische Raum nicht auf. Aus dieser Sicht steht die Struktur des atmosphärischen Raumes im engen Zusammenhang mit dem jeweiligen leiblichen Spüren. Die Entstehung und die Wirkung des atmosphärischen Raumes sind weitgehend vom leiblich-affektiven Betroffensein abhängig.

Der atmosphärische Raum ist nicht jener physikalische Raum, den wir mit unseren Körpern einnehmen, sondern vielmehr der sinnliche Raum, in dem wir leben und uns selbst finden. Atmosphäre findet im derartigen Raum statt, der »richtungs- und ortlos, aber doch [eine] unmittelbar leiblich gespürte Ganzheit«³⁰⁴ ist. Im Mittelpunkt stehen die gegenseitige Abhängigkeit und Verflochtenheit zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenem.

Für die Thematisierung der atmosphärischen Räumlichkeit ist akustische Atmosphäre ein gutes Beispiel. Im 20. Jahrhundert wurde der Atmosphäre des Akustischen zunehmend Aufmerksamkeit gewidmet. In Bezug auf akustische Forschung differenziert sich Ästhetik von Naturwissenschaft. Naturwissenschaft widmet sich primär der physikalischen Dimension der Akustik. Die Akustik wird

³⁰¹ Böhme 2013a, 95.

³⁰² Vgl. Kant 1853, 62.

³⁰³ Böhme 2001, 47.

³⁰⁴ Hardieck 2013, 73.

dabei als Teilgebiet der Physik, nämlich als Lehre vom Schall definiert. Diese Untersuchung konzentriert sich in erster Linie auf die faktische Existenz der akustischen Objekte und erörtert sie mit Hilfe von physischen Apparaten wie Schallpegel-Messgeräten. Die Forschungsmethode ist quantitativ ausgerichtet: Frequenzanalyse, Resonanzanalyse, Ordnungsanalyse usw.

Das Konzept der Atmosphäre stellt die sinnliche Verbindung des Menschen mit seiner Umgebung in den Vordergrund ästhetischer Forschung. In diesem Sinne vermittelt das Akustische einen atmosphärischen Raum, in dem sich leiblich-affektive Erfahrung vollzieht. Der akustische Raum ist primär etwas, das auditiv erfahren wird. »Ich hörte ihn singen« und »ich hörte seinen Gesang« sind unterschiedlich. Ersteres bezieht sich auf das Hören von etwas. Hingegen bezieht sich Letzteres auf das Hören selbst, das gegenstandslos, von dem Ursprung getrennt ist und damit einen eigenständigen akustischen Raum bildet, der zu einem Bestandsstück der Umwelt wird. Dies bildet eine Grundlage für die gegenwärtig populäre Klangkunst. In den Vordergrund rücken folgende Fragen: In welcher akustischer Raumumgebung befinden wir uns? Wie bestätigen wir auditiv unsere Situation in dieser Umgebung?

Es sei darauf hingewiesen, dass Räumlichkeit und Zeitlichkeit in der Atmosphäre verschmolzen sind. In der aktuellen westlichen Debatte sind atmosphärische Phänomene vor allem als raumartig, randlos ergossene Mächte zu erkennen.³⁰⁵ Einer der führenden Expert*innen auf diesem Gebiet ist Griffero, der das Netzwerk und die Buchreihe unter dem Titel *Atmospheric Spaces* gegründet hat.³⁰⁶ Die Räumlichkeit der Atmosphäre ist nicht statisch, sondern durch eine Entwicklungsdynamik gekennzeichnet. Thibaud unterstreicht das zeitdynamische Merkmal des atmosphärischen Raumes. Seiner Ansicht nach sind die atmosphärischen Räume »keine stabilen und unwandelbaren Zustände, sondern eher dynamische Prozesse, die verschiedene Phasen durchlaufen, von denen jeweils eine zur nächsten führt.«³⁰⁷ Die Räumlichkeit der Atmosphäre (wie die Atmosphäre des Hörens oder des Geruchs) ist nicht statisch, sondern durch Entstehung, Stärkung, Schwächung und Verschwinden gekennzeichnet. Dementsprechend ist die affektive Eigenschaft des atmosphärischen

³⁰⁵ Vgl. Schmitz 2009, 79.

³⁰⁶ Siehe: <https://atmosphericspaces.wordpress.com/>, zuletzt geprüft am 08.12.2023.

³⁰⁷ Thibaud 2003, 287.

Teil 1: Das Konzept Atmosphäre

Raumes nicht konstant, unveränderbar. Vielmehr befindet sie sich in einem dynamischen Prozess. Man kann ihre Entwicklungsdynamik zu einem bestimmten Zeitpunkt und an einem bestimmten Ort am eigenen Leib erfassen und darauf reagieren. In diesem Sinne ist die zeitliche Dimension in die Räumlichkeit eingebettet.

Im ostasiatischen Denken ist dagegen allgemein anerkannt, »dass es auf der Welt keine absolut stabile Ordnung gibt und alles sich in ständiger Erneuerung befindet – gleichgültig, ob es sich nun um Sichtbares oder um Unsichtbares handelt.«³⁰⁸ Insofern ist die räumliche Dimension der Zeitlichkeit innewohnend. Dementsprechend zeigt Zeitlichkeit in der Atmosphärenerfahrung Priorität gegenüber Räumlichkeit auf, während die Räumlichkeit eher einen flüchtigen Moment aus einem sich ständig wandelnden Weltprozess darstellt. Auf dieser Grundlage wird eine bewegungssinnliche Dimension in ostasiatischen Künsten in den Vordergrund gerückt. Elberfeld sieht Kalligraphie und Malerei Ostasiens im Grunde als »eine Bewegungskunst«³⁰⁹ an. Er erklärte dazu: »Das Gesehene geht [...] in der Kalligraphie] als Bild direkt über in eine bewegungssinnliche Erfahrung [...]. Auch im Akt des Malens müssen vor allem diese Dimensionen zusammenfließen, um die entsprechende ästhetische Qualität zu erzielen.«³¹⁰ Durch wechselhafte Pinselführungen wird das bewegungssinnliche Spüren auf Papier übertragen und visualisiert. Dadurch entstehen hochdynamische atmosphärische Kräfte und Wirkungen. Dabei macht es wenig Sinn, den Produktionsprozess zu ignorieren und sich nur auf das einzelne Kunstobjekt zu konzentrieren. Vielmehr wird das Schaffen durch seine immersive Performance zu einem integralen Bestandteil der Kunst. Sie dient nicht nur dem Vergnügen und der Entspannung der Seele, sondern bietet auch die Möglichkeit, über das ewige *(道) zu meditieren. Die Betrachter*innen sind eingeladen, an diesem meditativen Prozess teilzunehmen. Gemeinsam mit dem Schöpfer oder der Schöpferin erfahren sie am eigenen Leib die Vielfalt der sich ständig wandelnden Erscheinungswelt und die Unendlichkeit des *(道). So entsteht eine Resonanz zwischen Schöpfer*in und Rezipient*in.**

Der Vorrang der Zeitlichkeit vor der Räumlichkeit in der atmosphärischen Erfahrung spiegelt sich deutlich im klassischen Konzept

³⁰⁸ Wang 2019, 310.

³⁰⁹ Elberfeld 2018b, 98.

³¹⁰ Ebd.

Wabi-Sabi wider. Mit seiner Wertschätzung des Unvollkommenen, des Mangels und der Unzulänglichkeit entwickelte sich das Konzept im 16. Jahrhundert als Alternative zum vorherrschenden Streben nach Perfektion und Wohlstand und etablierte sich später als eine der zentralen ästhetischen Kategorien Japans, die insbesondere in der Teezeremonie gefördert wurde.³¹¹ Im Wesentlichen handelt es sich bei *Wabi-Sabi* um den Einfluss des japanischen Zen-Buddhismus. Beth Kempton erklärte: »Wabi-Sabi ist eng verknüpft mit der Art Schönheit, die uns an die Vergänglichkeit allen Lebens erinnert. Dies lässt sich auf die drei Daseinsmerkmale im Buddhismus zurückführen: Mujō ([...] Unbeständigkeit), Ku ([...] Leidhaftigkeit) und Kū ([...] Nicht-Selbst, die Einheit allen Seins).«³¹² Dem Buddhismus folgend erinnert uns *Wabi-Sabi* an das unvollkommene Wesen des Lebens (einschließlich des Menschen selbst) und lehrt uns, Unbeständigkeit, Unperfektion und Unvollendetheit in einem positiven Licht zu erfahren.³¹³ Dabei geht es um das Gefühl eines perfekten Moments in einer unvollkommenen Welt.³¹⁴ Jedoch ist es schwierig, eine klare Definition von *Wabi-Sabi* zu geben, denn es handelt sich eher um einen Praxisbezug der Befindlichkeit in Umgebung – »erst wenn Sie es am eigenen Leib erfahren, wissen Sie wirklich, worum es geht.«³¹⁵

Wabi-Sabi bildet in hohem Maße die Grundlage der japanischen Ästhetik und Kunst. Ein Meisterwerk in dieser Hinsicht ist Utagawa Hiroshiges *Holzschnitt Regenschauer über der großen Brücke in Atake* (1857). »[M]it den künstlerisch fein gearbeiteten schmalen Linien und den Menschen in Eile«³¹⁶ widmet sich diese Bilddarstellung einer Szene der sommerlichen Nachmittagsschauer (*yūdachi*).³¹⁷ Ange-sichts der geographischen und klimatischen Verhältnisse Japans scheinen wir hier die vorübergehende Kühle eines plötzlichen Regengusses nach der unerträglichen Hitze und Schwüle des Sommers und damit die gemischten Gefühle von Freude und Anspannung der Menschen im Regen zu spüren. Später schuf Vincent van Gogh auf der

³¹¹ Vgl. Saito 2017, 205. Auch Yuriko Saitos Essay »The Japanese Aesthetics of Imperfection and Insufficiency« (1997) widmet sich einer eingehenden Diskussion des *Wabi-Sabi*-Konzepts und seiner Entwicklung.

³¹² Kempton 2018, 32.

³¹³ Vgl. Ebd., 33.

³¹⁴ Vgl. Ebd., 18.

³¹⁵ Ebd., 16.

³¹⁶ Ohashi 2018, 238.

³¹⁷ Vgl. Ebd.

Grundlage von Hiroshiges Werk das Gemälde *Die Brücke im Regen (nach Hiroshige)* (1887). Dabei gilt van Goghs Interesse vor allem dem Umgang mit »den wechselhaften Lichtverhältnissen«³¹⁸, um einen »kühnen und eindrucksvollen Raumausdruck«³¹⁹ zu erzeugen. »Was in van Goghs Bild gleichsam nicht ›mitkopiert‹ wird, ist diese Natur- und Lebenswelt Japans im Sommer«³²⁰, kommentierte Ohashi. Was darin dargestellt wird, ist also nicht mehr »der Nachmittagsschauer in Japan (yûdachi), sondern gleichsam der Regen ›im Allgemeinen‹«³²¹. Was darin ebenfalls fehlt, möchte ich noch ergänzen, ist eine vergängliche Atmosphäre der Natur und des Lebens stammend aus dem Wabi-Sabi-Bewusstsein.

Die Wertschätzung der Unbeständigkeit spiegelt sich auch in der japanischen Teezeremonie wider. Die Teezeremonie ist ein auf *Ichigo-Ichie* ausgerichtetes Ritual, was ein »ein-maliges, unwiederholbares Zusammentreffen«³²² bedeutet. Dementsprechend steht die Einzigartigkeit der gegenwärtigen Erfahrung im Mittelpunkt der Inszenierung der Atmosphäre der Teezeremonie. Es wird davon ausgegangen, dass Gastgeber*in und Gäst*innen sich nur einmal im Leben begegnen würden. Deswegen legen sie großen Wert auf ihre Zusammenkunft. Alles und jeder ist dabei ernst zu nehmen. Daraus ergibt sich eine weihevolle, wohltuende und harmonische Atmosphäre.

5. Grundebenen der Atmosphäre

Der Beitrag des Atmosphärenbegriffs zur Renaissance der Ästhetik als sinnlicher Wahrnehmungslehre kann auf zwei Ebenen, nämlich der Ebene des Erlebens bzw. der Rezeption und der Ebene der Erzeugung, untersucht werden.

³¹⁸ Ebd.

³¹⁹ Ebd.

³²⁰ Ebd.

³²¹ Ebd.

³²² Elberfeld 2000, 17.

5.1. Ebene des Erlebens

5.1.1. Sich-Befinden in Umgebung

Vom Konzept der Atmosphäre ausgehend richtet sich die ästhetische Fragestellung im Grunde auf die Wechselwirkung von menschlichen Befindlichkeiten und Umgebungsqualitäten.

Im Buch *Sein und Zeit* (1927) führte Heidegger das Konzept *Befindlichkeit* ein. Aus phänomenologischer Sicht setzte er sich mit der Frage nach den konstruktiven Elementen des Daseins auseinander und bezeichnete Befindlichkeit, Verstehen und Rede als drei gleichursprüngliche konstitutive Weisen des Daseins,³²³ die zum Erschließen der Welt gemeinsam beitragen. Als eine grundlegende Form der Erschlossenheit der Welt gilt die Befindlichkeit als »eine existenziale Grundart, in der das Dasein sein Da ist«.³²⁴ Heidegger wies darauf hin: »Die Befindlichkeit erschließt nicht nur das Dasein in seiner Geworfenheit und Angewiesenheit auf die mit seinem Sein je schon erschlossene Welt, sie ist selbst die existenziale Seinsart, in der es sich ständig an die ›Welt‹ ausliefert, sich von ihr angehen lässt derart, daß es ihm selbst in gewisser Weise ausweicht.«³²⁵ In der Geworfenheit erfährt der Mensch nicht nur die Zustände der Welt (Bedeutsamkeit, Bedrohlichkeit, Sicherheit), sondern auch die Zustände des eigenen Daseins (Glück, Freude, Furcht, Traurigkeit). Die Befindlichkeit bezieht sich hier auf »eine existenziale Grundart der gleichursprünglichen Erschlossenheit von Welt, Middasein und Existenz, weil diese selbst wesenhaft In-der-Welt-sein ist«.³²⁶ Sie stellt den Grundzug des Daseins dar, der durch das In-der-Welt-Sein gekennzeichnet ist.

In der Befindlichkeit ist das Dasein im Grunde ein Gestimmtsein. Dies bedeutet, dass das Dasein in der Weise der Befindlichkeit »je schon im-mer gestimmt ist.«³²⁷ In herkömmlichen Diskursen wurden Affekte und Gefühle als psychische Phänomene thematisiert und als Begleitphänomene von rationalen Tätigkeiten angesehen.³²⁸ Im Gegensatz dazu betrachtet Heidegger die Stimmung als die ursprüngliche existentielle Art des Daseins. Er betonte: »Die Stimmung macht

³²³ Vgl. Heidegger 1977, 177.

³²⁴ Ebd., 185.

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Ebd., 182.

³²⁷ Ebd., 179.

³²⁸ Vgl. Ebd., 185.

offenbar, »wie einem ist und wird«. In diesem »wie einem ist« bringt das Gestimmtsein das Sein in sein »Da«³²⁹. Insofern bilden die stimmungsbezogenen Komponenten wie Gefühle und Affekte wesentliche Bestandteile des Daseins. Aus dieser Sicht sollte »die primäre Entdeckung der Welt [im ontologischen Sinne] der ›bloßen Stimmung‹ überlassen«³³⁰ werden. Dementsprechend werden der Welt- und Selbstbezug des Daseins in der Tat stimmungsmäßig konstruiert. Diese Gestimmtheit ist aber keine einseitige Projektion subjektiver Stimmungen auf die Umwelt. Sie spiegelt vielmehr wider, dass sich das Dasein und seine Umgebung aufeinander einstimmen.³³¹ Heidegger schrieb: »Die Gestimmtheit der Befindlichkeit konstituiert existenzial die Weltoffenheit des Daseins.«³³² In dieser Hinsicht gibt es in der Befindlichkeit kein vorhandenes Subjekt aufgrund der Tatsache, dass das Dasein »immer schon vor es selbst gebracht [ist], es hat sich immer schon gefunden, nicht als wahrnehmendes Sich-vorfinden, sondern als gestimmtes Sichbefinden.«³³³ Für Ogawa ist *Kibun* eine adäquate japanische Übersetzung der von Heidegger behandelten Stimmung. *Kibun* ist »a particular ›division‹ or ›understanding‹ (分) of *ki*.«³³⁴ Ogawa erklärt: »Mood is not human interiority or experience, neither a thing nor a being. More than anything, mood refers to what is revealed ›between‹ the world and human beings. Mood (*kibun*) like night and wind, or a look and a noise, is a kind of *Halbding* (*junbuttai* [...]). It appears in the dimension that underlies human and world. It is a kind of *ki*.«³³⁵ Mit *Kibun* wird also Heideggers Begriff der Stimmung mit der japanischen Philosophie des *Ki* (氣) in Verbindung gebracht.

Den Schwerpunkt von Heideggers Forschung bildet die Fragestellung, wie die Befindlichkeit, die als existenziale Grundart gilt, dem Dasein die Welt erschließt. Dabei wird deutlich, dass erst in der Weise der Befindlichkeit dem Menschen der Zugang zur Welt möglich ist. Und erst in der Befindlichkeit werden Dinge zu etwas, das für den Menschen relevant ist. Die affektive Befindlichkeit stellt die Verflochtenheit »von Wahrnehmung, Existenz erfahrung und Welterfah-

³²⁹ Ebd., 179.

³³⁰ Ebd., 183.

³³¹ Vgl. Ulber 2017, 34.

³³² Heidegger 1977, 183.

³³³ Ebd., 180.

³³⁴ Ogawa 2021, 17.

³³⁵ Ebd., 19.

rung«³³⁶ dar. Insofern verbindet sie die Wahrnehmung von Subjekt- und Objektpol und zeigt somit eine sinnliche Verknüpfung von Mensch und Umwelt.

In Heideggers Analyse wurde dem Dasein »eine ekstatische Seinsweise [bzw. die Weise des Aus-sich-Heraustretens] zugesprochen«.³³⁷ Dagegen waren die nichtmenschlichen Seienden ausschließlich Vorhandenes und Zuhandenes, die den Menschen begegnen. »Ersteres ist ein bloßes Körperding mit seinen Eigenschaften, letzteres ein Zeug mit seinen Geeignetheiten.«³³⁸ Infolgedessen wurden die Ekstase des Dinges, nämlich die Kraft der Umgebungsqualitäten sowie ihre Auswirkung auf Sinneseindrücke nicht genügend berücksichtigt. Darüber hinaus wurde bei Heidegger die Einwirkung der geistig-seelischen Faktoren außer Acht gelassen. Für ihn ist die Befindlichkeit als eine der Grundarten der Erschlossenheit »weit entfernt von so etwas wie dem Vorfinden eines seelischen Zustandes«.³³⁹ In seinem Kontext ist die Gestimmtheit deshalb nichts »Seelisches, ist selbst kein Zustand drinnen, der dann auf rätselhafte Weise hinausgelangt und auf die Dinge und Personen abfärbt.«³⁴⁰

Das Konzept der Atmosphäre liefert eine neue Sicht auf das Konzept der Befindlichkeit. Als gemeinsam konstruierte Wirklichkeit von Wahrnehmendem und Wahrgenommenem spielt Atmosphäre eine Vermittlerrolle. Sie verbindet Mensch und Umgebung miteinander: Einerseits befindet sich der Mensch in einem gewissen Raum. Andererseits verspürt der Mensch gleichzeitig, in welchem Raum er sich befindet. Wie aufgeführt, ist Atmosphäre ein leiblich gespürter Raum, der auch objektiv verifizierbare Elemente enthält. Dabei können die Eigenschaften des Dinges die Befindlichkeit beeinflussen und möglicherweise sogar modifizieren. Die Prägung des Objekt-Pols, die in der klassischen Debatte häufig vernachlässigt oder schlachtweg vergessen wurde, wird so in die Betrachtung einbezogen. Basierend auf der Tatsache, dass der Mensch beim Spüren seiner Präsenz zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort zugleich emotional darauf reagiert, sollte den affektiven Auswirkungen spezifischer Umgebungsqualitäten (Licht, Gestalt, Farbe, Wärme, Geruch, Schwingungen usw.) auf den Menschen, die unterschiedliche Sinneseindrücke hervorgerufen,

³³⁶ Böhme 2001, 81.

³³⁷ Böhme 2013a, 231.

³³⁸ Ebd.

³³⁹ Heidegger 1977, 181.

³⁴⁰ Ebd., 182.

besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden. Die Atmosphärenerfahrung beschränkt sich insofern nicht auf eine in sich geschlossene innere Welt. Stattdessen bringt sie stets die Wahrnehmung der Außenwelt mit inneren Empfindungen und Stimmungen zusammen.

In Bezug auf die Mensch-Umwelt-Beziehung ist Atmosphäre das, was Umweltqualitäten mit Befindlichkeiten verbindet. Der Zustand, in dem sich ein Mensch befindet, hängt von der Wechselwirkung zwischen ganzheitlichem Spüren und Umgebungsqualitäten ab. Die Umgebung strahlt eine bestimmte Stimmungsqualität aus. Das Wahrnehmende erlebt über seine Befindlichkeit diese Qualität und entwickelt damit das Bewusstsein »*ich bin jetzt hier*«. Im Sinne der leiblich-affektiven Betroffenheit ist der Mensch untrennbar mit der ihn umgebenden Welt verbunden. Aus dieser Perspektive hängt die atmosphärische Erfahrung der Umwelt tatsächlich davon ab, wie sich der Mensch in der Umwelt befindet. Er gilt »nicht mehr als ein außerweltliches Vernunftsubjekt«,³⁴¹ sondern »als leiblich existierendes Wesen [innerhalb der Welt]«.³⁴²

Von Geburt an reagieren unsere Sinne ständig auf die Reize aus der Außenwelt. Unsere sinnliche Wahrnehmung ist immer mit dem Erlebnis der Umweltzustände verbunden. Unsere Sinne liefern uns den ersten Zugang zur Welt.³⁴³ Aufgrund der allgemeinen Sinnesphysiologie folgt die Mensch-Umwelt-Struktur einem Reiz-Reaktions-Modell, das aus zwei Phasen besteht: erstens die Reize physikalisch-chemischer Qualitäten (Geruch, Farbe, Material, Licht, Klang usw.), gefolgt von der Aufnahme durch die jeweiligen Sinnesorgane. Wahrnehmung ist gewissermaßen ein passiver sensorischer Empfang entsprechender physischer Reize. Der Begriff der Atmosphäre offenbart ein neues Verständnis zur sinnlichen Wahrnehmung, das für die Entwicklung des Umweltbewusstseins von Bedeutung ist. Hier bezieht sich die sinnliche Wahrnehmung grundsätzlich auf das Sich-Befinden in Umgebungen. Dabei wird unsere Aufmerksamkeit darauf gelenkt, wie wir uns in einer Umgebung befinden und wie wir die uns umgebende Welt spüren. Mahayni erklärt dazu: »Wahrnehmung wird dabei nicht als Aufnahme von Informationen durch als Inputkanäle gedachte Sinnesorgane verstanden, sondern als ganzleibliches Spüren

³⁴¹ Böhme 1992, 126.

³⁴² Ebd.

³⁴³ Vgl. Diaconu 2013, 7.

von Umgebungsqualitäten beziehungsweise Atmosphären.«³⁴⁴ Aus dieser Sicht zeichnet sich die Mensch-Umwelt-Beziehung durch einen Kopplungszustand zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommen aus, der die Ko-Präsenz von Menschen, Dingen und Umgebungen darstellt. Durch das atmosphärische Zwischensein wird somit die Verflochtenheit von Mensch und Umwelt ermöglicht. Und diese Verbindung ist im Wesentlichen *ästhetisch*. Hier geht die ästhetische Betrachtung über die Frage hinaus, ob die uns umgebenden Dinge schön sind oder uns ein schönes Gefühl vermitteln. Vielmehr wird der Frage mehr Aufmerksamkeit gewidmet, wie die Umgebung durch die Sinnlichkeit unser eigenes Befinden beeinflusst.³⁴⁵

5.1.2. *Sinnlichkeit, Geistigkeit und Kulturalität*

Die ästhetische Welterschließung lässt sich ursprünglich auf leiblich-affektive Betroffenheit zurückführen. Insofern verlangt die Schwerpunktverlagerung der Ästhetik nach einer gründlichen Auseinandersetzung mit der Frage, wie das Wahrnehmende in seiner Befindlichkeit die Welt erlebt. Nach Böhme treten sensorische, affektive, reflexive und ethische Komponenten nicht gleichzeitig, sondern zeitlich nacheinander auf. Das atmosphärische Erleben bleibt damit weitgehend auf eine vorreflexive, intuitive Ebene beschränkt, sodass die folgenden Fragen nicht hinreichend geklärt werden können: Wie kann eine kognitive Dimension in das atmosphärische Erleben eingebettet werden? Wie ist es möglich, dass wir uns den uns begegnenden Atmosphären gegenüber kritisch verhalten? Wie können wir durch die Betonung des Erlebens des Atmosphärischen einen leiblich-sinnlichen Zugang zur Welt erschließen, ohne andere ebenso berechtigte Aspekte wie etwa Werturteile zu verdrängen? Die oben genannten Fragestellungen erfordern noch eine kritische, reflektierende Einstellung gegenüber den aktuellen Ansätzen der Atmosphäre.

Nach Baumgarten umfassen die sinnlichen Empfindungvermögen verschiedene Formen wie etwa »den sinnlichen Geist (ingenium sensitivum), den sinnlichen Scharfsinn (acumen sensitivum), das sinnliche Gedächtnis (memoria sensitiva), die Fähigkeit zu dichten (facultas fingendi), das Urteilsvermögen (facultas diiudicandi), die

³⁴⁴ Mahayni 2002, 10.

³⁴⁵ Vgl. Wang 2014.

Erwartung ähnlicher Fälle (exspectatio casuum similium) und das sinnliche Bezeichnungsvermögen (facultas characteristicā sensitiva)«.³⁴⁶ Von dieser Sicht her setzt sich Baumgarten mit einer »Theorie der sinnlichen Vermögen des Menschen auseinander: seiner anschaulichen Wahrnehmung der Welt, seines Gedächtnisses, seiner Phantasie usw.«³⁴⁷ Baumgarten unterteilte die menschlichen Sinne in inneren Sinn und äußerem Sinn. Der innere Sinn vergegenwärtigt »den Zustand meiner Seele«³⁴⁸ und der äußere Sinn »den Zustand meines Körpers«³⁴⁹. Als körperliche Wahrnehmung wird äußerer Sinn z.B. der Gesichtssinn, das Gehör oder der Geschmackssinn [...] von Baumgarten entsprechend als ein Vermögen gedacht, körperliche Affektionen je nach der faktischen Stellung des Körpers im Raum in unterschiedlichen Verworrenheits- und Intensitätsgraden zu vergegenwärtigen.«³⁵⁰ Die Wirksamkeit der seelischen Vergegenwärtigung beruht immer auf der äußeren Wahrnehmung, die »in dieser Welt eine bestimmte Stellung, einen bestimmten Ort, ein bestimmtes Alter und eine bestimmte Lage«³⁵¹ hat. »Meine Seele ist eine Kraft, welche die Welt entsprechend der Stellung ihres Körpers vergegenwärtigt«³⁵², schrieb Baumgarten. Majetschak erklärt weiter: »Es besagt also, dass die Ordnungen der Weltzustände, der von ihnen ausgelösten Körperzustände sowie der solche Körperzustände vergegenwärtigenden Vorstellungen stets parallel verlaufen, woraus sich – wenn dies richtig ist – natürlich die für Baumgarten so wichtige Einsicht ergibt, dass man dem Realitätsgehalt der sinnlichen Vorstellungen des Menschen im Prinzip nicht zu misstrauen braucht.«³⁵³ Wenn sich also das Denken entfaltet, ist der Körper *da*. Während die Reflexion »in das Wahrnehmen und die Erfahrung selber eintaucht«³⁵⁴, weisen »Wahrnehmung, Sehen und Bewegung«³⁵⁵ »ihren eigenen reflexiven Charakter«³⁵⁶ auf. »Hinter Deinen Gedanken und Gefühlen, mein

³⁴⁶ Schweizer 1983, XXI.

³⁴⁷ Majetschak 2010, 20.

³⁴⁸ Schweizer 1983, 17.

³⁴⁹ Ebd.

³⁵⁰ Majetschak 2010, 25.

³⁵¹ Schweizer 1983, 5.

³⁵² Ebd.

³⁵³ Majetschak 2010, 25.

³⁵⁴ Stenger 2020, 420.

³⁵⁵ Ebd.

³⁵⁶ Ebd.

Bruder, steht ein mächtiger Gebieter; ein unbekannter Weiser – der heißt Selbst. In deinem Leibe wohnt er, dein Leib ist er«³⁵⁷, schrieb Nietzsche. Jena-Luc Nancys Behandlung unterstrich weiter die Verwurzelung des Denkens im Sinnlichen: »Vielleicht kann der ›ontologische‹ Körper nur gedacht werden, wo das Denken *an* die harte Fremdheit, die nicht-denkende und nicht-denkbare Exteriorität dieses Körpers *röhrt*. Doch einzig ein solches Anrühren (*toucher*) oder eine solche Berührung (*touche*) ist die Bedingung wahrhaften Denkens.«³⁵⁸

Die obigen Thesen wirken sich anregend auf unsere Überlegung von strukturellen Komponenten der Atmosphäre aus. Es lässt sich feststellen, dass die sinnliche Wahrnehmung die Empfindungsfähigkeit darstellt, die die »Vorstellungen meines gegenwärtigen Zustandes«³⁵⁹ mit denen »des gegenwärtigen Zustandes der Welt«³⁶⁰ verknüpft. Entscheidend ist in diesem Zusammenhang, dass »die ›höheren‹, intentionalitätsfähigen psychischen Funktionen wie Vorstellungen, Erinnerungen, Zwecksetzungen«,³⁶¹ die für die Entstehung und Erfahrung von Atmosphären unerlässlich sind, in die Betrachtung einbezogen werden. Obwohl die Anwesenheit der Atmosphäre erst durch die gegenwärtige leibliche Erfahrung bestätigt werden kann, versöhnen sich sinnliche Verfassung und geistige Einsicht im atmosphärischen Erlebnis miteinander. Ein bekanntes Beispiel hierfür ist die kausale Beziehung, die von Wahrnehmendem im Verlauf des Wahrnehmungsprozesses augenblicklich abgeleitet wird. Einzeln gesehen scheinen Farben keinem weiteren Sinn zu folgen. Wenn sie mit bestimmten Objekten wie z.B. Verkehrsampeln assoziiert sind, gehen sie über die einfachen visuellen Reize hinaus und tragen Warnhinweise. In diesem Fall enthält das Atmosphärenerleben eine Beurteilung der aktuellen Verkehrssituation.

Daher bildet die Erfahrung der Atmosphäre den Schnittpunkt zwischen innerer und äußerer Welt und enthält physiologische, psychologische und geistige Faktoren. Die Untersuchung davon kann nur angemessen durchgeführt werden, wenn »Einbildung, Geschmacks-

³⁵⁷ Nietzsche 1980, 40.

³⁵⁸ Nancy 2003, 19.

³⁵⁹ Schweitzer 1983, 17.

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Henckmann 2007, 73.

urteil, das Gedächtnis des Subjekts und empathisches Verstehen«³⁶² eingeklammert werden.

Bemerkenswert hierbei ist Baumgartens Analyse des sinnlichen Urteilsvermögens. In der *Metaphysik* hatte Baumgarten versucht, eine Grundbestimmung des Urteilsvermögens einzuführen: »Die Fähigkeit, Dinge zu beurteilen, ist das Urteilsvermögen³⁶³. »[Es handelt sich dabei um] die Fähigkeit der Beurteilung, also auch das Urteil selbst, entweder sinnlich oder verstandesgemäß.«³⁶⁴ Baumgarten ordnete dem sinnlichen Urteil den ästhetischen Geschmack zu und hob damit das sinnliche Urteilsvermögen hervor. Ausgehend vom Erkenntnisideal legte sein Verständnis des sinnlichen Urteils immer noch Wert auf die Beurteilung der Vollkommenheit oder Unvollkommenheit der Dinge. Abgesehen davon ist hierbei jedoch zu beachten, dass sich das sinnliche Urteilsvermögen auf die Beurteilung der Gegenstände bezieht, die erst über menschliche *Sinnlichkeit* erfolgt.

Baumgartens Analyse des sinnlichen Urteilsvermögens distanziert sich deutlich von Kants Ansatz. Kant schreibt: »Die Fähigkeit, (Rezeptivität) Vorstellungen durch die Art, wie wir von Gegenständen affiziert werden, zu bekommen, heißt **Sinnlichkeit**. Vermittelst der Sinnlichkeit also werden uns Gegenstände gegeben, und sie allein liefert uns Anschauungen; durch den Verstand aber werden sie **gedacht**, und von ihm entspringen Begriffe.«³⁶⁵ Hier wird der Vorrang des Verstandes vor der Sinnlichkeit betont. Hartmut Böhme und Gernot Böhme analysieren: »Die Sinnlichkeit gibt nur noch Anlaß zu Vorstellungen, sie wird reduziert auf das Vermögen, Stimuli, sprich Empfindungen, von den Gegenständen zu bekommen. Die Beziehung zu den Gegenständen heißt bei Kant weiterhin Affektion, doch es geschieht dem Subjekt dabei nichts mehr, es wird lediglich durch Empfindungen angeregt.«³⁶⁶ Die Rolle der Sinnlichkeit wird bei Kant also weitgehend abgewertet. Wenn der Verstand unter Ausschaltung der Einbildungskraft die Sinnlichkeit bestimmt,³⁶⁷ wird Baumgartens sinnliches Urteilsvermögens zerstört. »Diese Tendenz des Mitmachens, der Teilhabe, diese Betroffenheit durch den Gegenstand muß

³⁶² Diaconu 2012, 95.

³⁶³ Schweitzer 1983, 55.

³⁶⁴ Ebd., 57.

³⁶⁵ Kant 2016, 80.

³⁶⁶ Hartmut Böhme; Gernot Böhme 1983, 314.

³⁶⁷ Vgl. Ebd., 313.

überwunden werden, wenn man zur Erkenntnis mit Kant gelangen will.«³⁶⁸ Es ist daher nicht verwunderlich, dass in der Ästhetik nach Baumgarten (und insbesondere seit der Kantischen Ästhetik) die sinnliche Dimension des ästhetischen Geschmacks weitgehend verloren gegangen ist.³⁶⁹

Die Brüder Böhme argumentieren weiter: »Wenn Sinnlichkeit, Rezeptivität, das Vermögen ist, von gegebenen Gegenständen Vorstellungen zu empfangen, so sind diese Vorstellungen - bei lebendiger Einbildungskraft - ein inneres Mitvollziehen dessen, was diese Gegenstände sind und was mit ihnen geschieht. Hören ist mitsingen, Leiden wahrnehmen ist mitleiden, Bewegungen beobachten heißt am eigenen Leibe Bewegungstendenzen erfahren.«³⁷⁰ Aus dieser Perspektive wohnt eine Urteilsdimension in der sinnlich-leiblichen Erfahrung inne. Das atmosphärische Erlebnis bezieht sich insofern nicht nur auf sinnliche Vergegenwärtigung der umgebenden Welt, sondern auch auf sinnliche Reflexion über wahrgenommene Dinge, die als »Geschmack in der weiteren Bedeutung im Bereich des Empfindbaren«³⁷¹ dient.

Für Stenger sind Mensch und Kultur im Grunde dasselbe.³⁷² Er schrieb dazu: »Die Kultur gestaltet den Menschen wie der Mensch die Kultur. Man kann beide nicht trennen wollen.«³⁷³ Eine kulturelle Dimension scheint in unseren Sinnen angelegt zu sein: »Zugleich ist unser Körper (jeder Körper!) kulturell im weitesten Sinne eingeschrieben, was auch Wissenschafts- und Religionskontexte miteinschließt.«³⁷⁴ Dies geht so weit, dass auch die Verschmelzung von Leiblichkeit und Geistigkeit im atmosphärischen Erleben in hohem Maße von kulturellen Rahmenbedingungen geprägt ist.

Die Ganzheit von Leib und Geist durchzieht nahezu die gesamte philosophische und ästhetische Tradition Ostasiens. In der chinesischen Tradition sind Leib und Geist bei der Welterschließung und -gestaltung als unteilbar anzusehen. Dieser Ansatz spiegelt sich insbesondere im altchinesischen ästhetischen Konzept *Miao Wu* (妙悟, intuitive Erkenntnis) wider. Hier betrifft *Miao Wu* (妙悟, intuitive

³⁶⁸ Ebd., 313f.

³⁶⁹ Vgl. Diaconu 2005, 41.

³⁷⁰ Hartmut Böhme; Gernot Böhme 1983, 313.

³⁷¹ Schweitzer 1983, 57.

³⁷² Vgl. Stenger 2020, 441.

³⁷³ Ebd., 422.

³⁷⁴ Stenger 2016, 276.

Erkenntnis) »ein innerliches Empfinden, mit dem man sein Gegenüber erreicht, ein Zusammentreffen mit der Szenerie, der man sein Herz öffnet, so dass man die Dinge in ihrem Dasein erspüren [...], ihren Geist erlangen [...] und so des eigentlichen Wesens der Schöpfung [...] teilhaftig werden kann.«³⁷⁵ Dabei ist das Wesen der Schöpfung mit dem *Dao* (道) verbunden.³⁷⁶ Um das *Dao* (道) wahrzunehmen, muss man über jene äußereren Formen hinausgehen, die sich auf einzelne Sinne (wie Sehen und Hören) auswirken, den Rhythmus und die Melodie der Dinge mit ganzem Leib-Herzen spüren und schließlich in die Sphäre des Einsseins mit dem Universum eintauchen. Beim leiblich-geistigen Austausch mit der Außenwelt gilt Gefühl als ein entscheidendes Bindeglied, denn erst in der »Verschmelzung von Gefühl und Landschaft«³⁷⁷ lässt sich »das Geheimnis der Schöpfung«³⁷⁸ enthüllen. In der japanischen Tradition wird die Ganzheit von Leib, Geist und Welt durch das Wort *Keshiki* dargestellt. *Keshiki* besteht aus zwei Zeichen: *ke* und *shiki*, die jeweils *Ki/Geist* und *Iro/Farbe* bedeuten. *Ki* (氣) ist das Lebenselement, das die Natur erfüllt, und die spirituelle und vitale Kraft, die in Körper und Geist zirkuliert. *Iro/Farbe* bezeichnet die spürbaren Phänomene dieser Kraft.³⁷⁹ Naturerfahrung ist nach Sasaki die Erfahrung der Natur durch physischen Kontakt. Die Erfahrung von *Keshiki* ist die Erfahrung der Natur, insbesondere der schönen Natur, in der *Ki* (氣) Sinnlichkeit und Spiritualität miteinander verwoben sind. Sasaki schrieb: »We should remember that *ki* (spirit) is an elemental entity that fills the universe and immerses the body and sensibility. If we keep in mind this etymological meaning in our understanding of landscape, we come to see that the quintessence of landscape should be sought in a certain form of correspondence (in Baudelaires sense) between man and the universe.«³⁸⁰

³⁷⁵ Zhu 2020, 69.

³⁷⁶ Vgl. Ebd., 70.

³⁷⁷ Ebd., 58.

³⁷⁸ Ebd.

³⁷⁹ Sasaki 2006, zuletzt geprüft am 26.10.2023.

³⁸⁰ Ebd.

5.2. Ebene des Designs

5.2.1. Kunst, Alltag und Design

Als die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis konzentriert sich die Ästhetik im Grunde auf zwei Gebiete: das untere Erkenntnisvermögen und das schöne Denken. Dementsprechend zeichnet sich Ästhetik durch die Doppelrolle aus, nämlich »Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis und als Philosophie der Kunst«.³⁸¹ Diaconu erklärt dazu: »Ästhetik ist [bei Baumgarten] die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis als des unteren Erkenntnisvermögens (und in diesem Sinne als Vorstufe der Logik) und die Theorie der sinnlichen Darstellung (bzw. der schönen Künste). Sie ist zugleich *theoria* und *ars*, die Theorie der Künste (*theoria artium*) und die Kunst des Denkens (*ars cogitandi*), wobei *ars* vor der Moderne sowohl das Wie einer Handlung als auch eine Wissenschaft bezeichnete.«³⁸² Für Baumgarten sind »der Erwerb der sinnlichen Erkenntnis und ihr Ausdruck in der künstlerischen Gestaltung untrennbar verbunden«.³⁸³ Es wurden der Ästhetik die Doppelattribute von Theorie und Praxis zugeordnet. Einerseits umfasst die Ästhetik eine Theorie vom Wesen der schönen Erkenntnis (*theoria de forma pulchrae cognitionis*). Andererseits betrifft die damit verbundene ästhetische Instruktion die schöne Bildung (*pulchra eruditio*), die sich auf die für die Perfektionierung der sinnlichen Erkenntnisvermögen benötigten systematischen, praktischen Übungen bezieht.

Im Rahmen der Ästhetik als Lehre sinnlicher Wahrnehmung versuchte Baumgarten also, sein Projekt in Richtung einer praktisch orientierten Wissenschaft voranzutreiben. Dem Kunstbereich schenkte er dabei besondere Aufmerksamkeit. Der Begriff *Kunst* ist bei Baumgarten nicht im engeren Sinne zu verstehen. »Wenn Baumgarten die Ästhetik nicht nur als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis, sondern auch als Philosophie der Kunst konzipiert, dann in dem Sinne, daß sie die theoretischen Grundlagen für alle Möglichkeiten produktiver Gestaltung enthalten soll«.³⁸⁴ Bei Baumgartens Konzept von Kunst handelt es sich eigentlich um »fast alle Gebiete methodisch

³⁸¹ Schweitzer 1983, IX.

³⁸² Diaconu 2005, 40.

³⁸³ Schweitzer 1983, IX.

³⁸⁴ Ebd., XX.

Teil 1: Das Konzept Atmosphäre

fundierter Produktivität«.³⁸⁵ Die Kunst betrifft »primär nicht die Gesetze künstlerischer Gestaltung oder die Rolle der Kunst in der Gesellschaft, sondern die konkrete, sinnliche Wirklichkeitserfahrung.«³⁸⁶

Die Kunstauffassung, die sich auf die Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung stützt, wurde in der modernen Kunstbewegung, die etwa in der Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzte, in umfassender und vielfältiger Weise praktiziert. Der Einfluss dieser Bewegung war so groß, dass der Glaube an klassische Kunstkategorien wie Schönheit, Mimesis oder Perspektive erschüttert wurde. Zu Beginn seines Werkes *Ästhetische Theorie* weist Theodor Adorno auf den grundlegenden Einfluss der modernen Kunstpraxis hin: »Zur Selbstverständlichkeit wurde, dass nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht.«³⁸⁷ Zumindest bis in die 1950er Jahre spielten jedoch einige der klassischen Prinzipien der Kunst weiterhin eine Rolle, wie die des Kunstsystems, der Einheit des Kunstwerks, des Erhabenen etc.³⁸⁸ Mit der Einführung neuer technischer Mittel und Produktionsverfahren seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben sich in großem Umfang neue Kunstformen wie digitale Kunst, Videokunst, Installationskunst, Land Art, Kunst im öffentlichen Raum und Performance Art entwickelt. Häufig »geben die Werke [...] nicht mehr zu erkennen, wo die Grenze zu ihrem nicht-künstlerischen Außen verläuft; vielmehr destabilisieren sie diese gezielt.«³⁸⁹ In diesem Zusammenhang haben sich die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst weiter verwischt, und die Bedeutung der Kunst selbst hat sich grundlegend gewandelt. Die Kunst geht über den klassischen Rahmen (Malerei, Musik, Bildhauerei, Tanz, Theater usw.) hinaus und manifestiert sich in anderen Formen wie etwa Stadtplanung, Architektur, Landschaftsgestaltung, Design, Biotechnologie und Werbung. Dadurch werden die Beziehungen zwischen der Kunst und der sie umgebenden Welt immer vielfältiger.

³⁸⁵ Ebd., VII.

³⁸⁶ Ebd.

³⁸⁷ Adorno 1973, 9.

³⁸⁸ Vgl. Rebentisch 2017, 15.

³⁸⁹ Ebd., 16.

Heutzutage scheint alles Kunst sein zu können, unabhängig von Material oder Aussehen.³⁹⁰ In welchem Sinne kann man da noch von Kunst sprechen? Typisch dafür ist die Kritik von Juliane Rebentisch: »Die entgrenzten Werke scheinen sich nämlich nicht nur dem Vergleich mit der Kunst der Vergangenheit zu entziehen, weil sie sich – als intermediale – nicht mehr eindeutig vor dem Hintergrund *je einer Tradition (der Musik, der Malerei, der Bildhauerei, der Literatur usw.)* lesen und beurteilen lassen, sie sind – durch ihre unklaren Grenzen zur nicht-ästhetischen Lebenswelt – noch nicht einmal mehr als ein objektiv Bestimmtes gegeben. Denn es ist hier vielfach unklar, welches Element überhaupt noch zum Werk zu zählen ist und welches nicht mehr.«³⁹¹

Das Verschwimmen der künstlerischen Grenzen stellt eine große Herausforderung für die theoretische Forschung dar. Trotz dieser Schwierigkeit stehen viele Ästhetiker*innen und Kunsthistoriker*innen der künstlerischen Entgrenzung auf praktischer Ebene positiv gegenüber. Sie gehen davon aus, dass dieser Wandel die klassischen Ansätze weiter in Frage stellt und die Verflechtung von Kunst, Alltag und Umwelt noch stärker in den Vordergrund rückt. Nach Arnold Berleant erzeugen künstlerische Praktiken, die traditionelle Grenzen überschreiten, neue Merkmale der künstlerischen Wahrnehmung und verändern damit das traditionelle ästhetische Paradigma, das die Betrachter*innen vom Kunstwerk trennt. Stattdessen wird die Beteiligung der Betrachter*innen zu einem integralen Bestandteil des Kunstwerks. Die traditionelle Grenze zwischen kontemplativer Kunsterfahrung und Alltagserfahrung wird durch ästhetisches Engagement bewusst durchbrochen.³⁹² Welsch fügt eine kunsthistorische Dimension hinzu. Für ihn hat es transartistische Phänomene eigentlich schon immer gegeben. Blickt man in der Kunstgeschichte zurück, so lässt sich feststellen, dass sich das künstlerische Interesse - sowohl in der Kunstproduktion als auch in der Kunstrezeption - nicht nur auf die Kunst selbst, sondern immer wieder auch auf andere gesellschaftliche Bereiche gerichtet hat, die als »trans-

³⁹⁰ Berleant behauptet sogar, dass die Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst heute nicht mehr wichtig sei. An ihre Stelle sei die Unterscheidung zwischen Ästhetischem und Nicht-Ästhetischem getreten (Vgl. Berleant 2013a, zuletzt geprüft am 24.09.2023).

³⁹¹ Rebentisch 2017, 16.

³⁹² Vgl. Berleant 2013a, zuletzt geprüft am 24.09.2023.

artistische Phänomene und Zustände des Ästhetischen«³⁹³ betrachtet werden können.

Vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Ästhetisierung des Alltags wird Kunst zunehmend in das Leben integriert. Kunst ist keineswegs ein abgeschlossener oder absolut autonomer Raum, sondern jederzeit bereit, die Augen für verschiedene Aspekte der Welt zu öffnen, und steht daher in ständiger Wechselwirkung mit verschiedenen Lebensbereichen. Insofern ist es Aufgabe der Künstler*innen, die leiblich-sinnlichen Erfahrungsmöglichkeiten des Menschen möglichst umfassend zu entwickeln. Die Entgrenzung der Kunst erweitert die Horizonte des Kunstbegriffs und bietet damit die Möglichkeit, die Wechselwirkungen zwischen der Produktion und Rezeption von Kunstwerken und ihren jeweiligen Kontexten genauer zu untersuchen. Dieser Wandel hat wesentlich zur zeitgenössischen Renaissance der *Aisthesis*, d.h. der Theorie der sinnlichen Wahrnehmung im weitesten Sinne, beigetragen und auch die Entwicklung einer Alltagsästhetik³⁹⁴ gefördert, nämlich »the aesthetics of the most mundane

³⁹³ Welsch 1996, 160.

³⁹⁴ Seit den 1970er Jahren ist eine Reihe englischsprachiger Studien zur Alltagsästhetik entstanden. Zu den wichtigsten Werken zählen *Art and Human Values* (Rader; Jessup 1976), *Experience as Art: Aesthetics in Everyday Life* (Kupfer 1983), *The Boundaries of Art: A Philosophical Inquiry into the Place of Art in Everyday Life* (Novitz 1992), *Everyday Surface Aesthetic Qualities: »Neat«, »Messy«, »Clean«, »Dirty«* (Leddy 1995), *Sparkle and Shine* (Leddy 1997), *Undoing Aesthetics* (Welsch 1997) (die deutsche Originalausgabe trägt den Titel *Grenzgänge der Ästhetik*, 1996), *Aesthetics of the Unavoidable: Aesthetic Variations in Human Appearance* (Naukarinens 1999), *Aesthetics and the Good Life* (Eaton 1989) und *Merit, Aesthetic and Ethical* (Eaton 2000). Bis zum Ende des 20. Jahrhunderts zielte die Erforschung der Alltagsästhetik im Allgemeinen darauf ab, die Beschränkungen der kunstzentrierten Ästhetik zu kritisieren und die ursprüngliche Bedeutung der Ästhetik, d.h. der *Aisthesis* wiederzugewinnen (Vgl. Saito 2019, zuletzt geprüft am 04.10.2023).

Seit dem 21. Jahrhundert gibt es eine größere Vielfalt an Ansätzen zur Alltagsästhetik: Phänomenologie, Strukturalismus, Poststrukturalismus, Pragmatismus, politische Philosophie usw. (Potgieter 2017). Unter den vielen Beiträgen hat der ästhetisch-ethische Ansatz von Yuriko Saito einen bedeutenden Einfluss ausgeübt. Saitos Forschung konzentriert sich auf achtsame Aufmerksamkeit, Wahrnehmungsengagement und den Einsatz von Sensibilität im Alltag (2017). Sie ist der Ansicht, dass die Kultivierung einer ästhetisch-ethischen Sensibilität in der Alltagswelt nicht nur das eigene Leben bereichert, sondern auch die Entwicklung bürgerlicher Werte fördert, da wir alle am kollektiven und kumulativen Projekt des *World-Making* beteiligt sind (2016).

In den letzten Jahrzehnten wurde die Alltagsästhetik durch ihre Rezeption in Europa ergänzt und bereichert. Mit Unterstützung von Yuriko Saito, Thomas Leddy und Emily

objects and experiences – the objects and experiences in which we actually live and move and have our being.«³⁹⁵

Als zeitgenössisches Forschungsfeld der Ästhetik entwickelte sich die Alltagsästhetik zunächst im Kontext der angloamerikanischen Ästhetik des späten 20. Jahrhunderts. Ihre Entstehung wird als Herausforderung der kunstzentrierten analytischen Ästhetik verstanden.³⁹⁶ Eine Inspiration für die Alltagsästhetik geht auf John Deweys Werk *Art as Experience* (1934) zurück. Auf der Grundlage seiner späten naturalistischen Philosophie definiert John Dewey in diesem Buch ästhetische Erfahrung als eine ganzheitliche Erfahrung.³⁹⁷ Ästhetische Erfahrung ist etwas, das das Praktische, das Emotionale und das Intellektuelle zu einem einzigen Ganzen verbindet.³⁹⁸ Es handelt sich um einen dynamischen Prozess, der durch Kontinuität gekennzeichnet ist und Anfang, Entwicklung und Vollendung umfasst.³⁹⁹ In diesem Prozess fließt jeder aufeinanderfolgende Teil frei in den nächsten, ohne Lücken, ohne unausgefüllte Zwischenräume. Während ein Teil zum anderen führt und ein Teil den vorhergehenden fortsetzt, gewinnt jeder für sich an Unterscheidbarkeit.⁴⁰⁰ Die Emotion ist die treibende Kraft, die die ästhetische Erfahrung durchdringt und die verschiedenen Teile zu einem Ganzen verbindet. Der ästhetische Prozess umfasst Rezeption und Aktion. In diesem Sinne vereint die Kunst in ihrer Form das Verhältnis von Tun und Erleben, von Aktivität und Passivität, von ausgehender und eingehender Energie. All dies macht eine Erfahrung zu einer Erfahrung.⁴⁰¹ Auf dieser Grundlage untersucht Dewey die Bedeutung von Gefühl, Energie und Rhythmus in der Umwelt, um zu argumentieren, dass das Ästhetische das gesamte

Brady, die die Debatte um die Alltagsästhetik vorangetrieben haben, wurde am 23. Juni 2022 an der Universität Palermo das *Everyday Aesthetics Network* (Evanetwork) gegründet (<https://www.evanetwork.eu/>, zuletzt geprüft am 05.10.2023). Dabei handelt es sich um eine Kooperation von 13 europäischen Institutionen der Geistes- und Sozialwissenschaften sowie verwandter Disziplinen mit dem Ziel, die thematischen Grenzen der Alltagsästhetik als Subdisziplin der angloamerikanischen Ästhetik zu überschreiten und dieses Feld auf neue und unerforschte philosophische Wege zu führen.

³⁹⁵ Sartwell 2021, zuletzt geprüft am 24.09.2023.

³⁹⁶ Vgl. Saito 2019, zuletzt geprüft am 04.10.2023.

³⁹⁷ Vgl. Dewey 1934, 278.

³⁹⁸ Vgl. Ebd., 61; Leddy; Puolakka 2023, zuletzt geprüft am 24.11.2023.

³⁹⁹ Vgl. Ebd., 60.

⁴⁰⁰ Vgl. Ebd., 43.

⁴⁰¹ Vgl. Ebd., 54.

Leben durchdringt und nicht auf Kunstwerke beschränkt ist.⁴⁰² Zahlreiche Praktiken und Lebensbereiche können Quellen ästhetischer Erfahrung sein. Ein Gespräch ist beispielsweise eine solche alltägliche Aktivität, die den Charakter eines kontinuierlichen Austauschs und einer Vermischung haben kann und daher als wesentlich für die ästhetische Erfahrung angesehen wird.⁴⁰³

Einerseits steht Deweys Auffassung im Gegensatz zu den klassischen Ansätzen der Ästhetik des 18. Jahrhunderts, wie etwa der Kunstphilosophie Hegels. Nach Hegel ist in »der gewöhnlichen äußeren und inneren Welt [...] die Wesenheit wohl auch jedoch in der Gestalt eines Chaos von Zufälligkeiten, verkümmert durch die Unmittelbarkeit des Sinnlichen und durch die Willkür in Zuständen, Begebenheiten, Charakteren usw.«⁴⁰⁴ Er betont daher, dass die »ganze Sphäre der empirischen inneren und äußeren Welt« nicht »die Welt wahrhafter Wirklichkeit« sei, sondern vielmehr als »ein bloßer Schein und eine härtere Täuschung«.⁴⁰⁵ Andererseits ist Deweys Behauptung der Kontinuität ästhetischer Erfahrung jedoch von vielen zeitgenössischen Forscher*innen in Frage gestellt worden, mit der Begründung, dass Bruch, Fragmentierung und Diskontinuität auch ein Merkmal ästhetischer Erfahrung sind, insbesondere der ästhetischen Erfahrung im Alltag.⁴⁰⁶

Im Lichte der Alltagsästhetik beschränkt sich die zeitgenössische ästhetische Reflexion nicht mehr auf eng definierte Kunstpraktiken wie Bildende Kunst, Literatur, Musik, Theater, Film und Tanz, sondern erstreckt sich weit darüber hinaus auf andere Lebensbereiche, die traditionell *nicht* als ästhetisch gelten, wie Essen, Heiraten, Begräbnis, öffentliches Auftreten, Meditation und Wandern. Nach Jonathan M. Smith ist die ästhetische Hinwendung zur Alltagserfahrung sowohl eine Erweiterung der traditionellen philosophischen Ästhetik, die sich zumeist auf das Kunstwerk im engeren Sinne konzentriert, als auch ein Schritt in eine neue ästhetische Szene, die eine breitere Perspektive eröffnet.⁴⁰⁷ Angesichts des Einflusses des Ästhetischen auf das Alltagsleben hat sich die Forschung in den letzten Jahren zunehmend normativen Überlegungen zugewandt. Dabei wird eine ethisch-ästhe-

⁴⁰² Vgl. Chambers 2020, zuletzt geprüft am 04.10.2023.

⁴⁰³ Vgl. Dewey 1934, 43.

⁴⁰⁴ Hegel 1986, 22.

⁴⁰⁵ Ebd.

⁴⁰⁶ Vgl. Shusterman 2004; Lewis 2005; Irvin 2008; Eldridge 2010 usw.

⁴⁰⁷ Vgl. Smith 2005, ix.

tische Dimension stärker betont. Der Fokus liegt auf der Verbindung des Ästhetischen mit anderen Wertdimensionen (z.B. moralischen, politischen und ökologischen Werten), indem Modi ästhetischer Erfahrung im Zusammenhang mit achtsamer Aufmerksamkeit, sinnlichem Engagement und sinnlichem Gebrauch untersucht werden.⁴⁰⁸ Marcia Eaton beschreibt das Konzept der ästhetischen Autonomie wie folgt: Beim Betrachten, Lesen oder Hören eines Kunstwerks oder eines ästhetischen Objekts besteht ästhetische Autonomie darin, sich ausschließlich auf seine inneren Merkmale zu konzentrieren. Im Gegensatz dazu kann das Eindringen anderer Faktoren, die nichts mit der sinnlichen Anziehungskraft des Objekts zu tun haben, das Ästhetische untergraben oder verwässern.⁴⁰⁹ Eaton bestreitet die Autonomie des Ästhetischen. Wie Malcolm Budd argumentiert, existiert der künstlerische Wert nicht in einem abgeschlossenen Raum, der für andere Werte undurchdringlich ist.⁴¹⁰ Dasselbe gilt für andere ästhetische Bereiche jenseits der Kunst: Natur, Gesellschaft, Alltag. Tatsächlich spiegeln die meisten ästhetischen Begriffe in unterschiedlichem Maße Überzeugungen und Werte wider: aufrichtig, aufregend, sentimental, oberflächlich, subtil, sexy, sinnlich, obszön, schmutzig, nüchtern, nachhaltig, gekonnt etc.⁴¹¹

Yuriko Saito zufolge können wir, indem wir uns auf die Verflechtung von Ästhetik und anderen Lebensfragen konzentrieren, über die schwerwiegenden sozialen, politischen und ökologischen Auswirkungen scheinbar harmloser und trivialer ästhetischer Entscheidungen und Urteile nachdenken, die wir in unserem täglichen Leben treffen.⁴¹² Ästhetische Erfahrungen im Alltag können auf unterschiedliche Weise entstehen. Manchmal führt die Verfremdung vertrauter und gewöhnlicher Aspekte des Alltags zu intensiven und außergewöhnlichen Erfahrungen. Manchmal bildet die Erfahrung des Vertrauten und Gewöhnlichen selbst die ästhetische Textur des Alltags. Diese ästhetischen Erfahrungen können positiv oder negativ sein.⁴¹³ Für Saito besteht eine der Herausforderungen der Alltagsästhetik darin, Lebenskünste zu praktizieren und den Alltag zu verhandeln, indem wir manchmal das außergewöhnliche ästhetische Poten-

⁴⁰⁸ Vgl. Saito 2017, 31.

⁴⁰⁹ Vgl. Eaton 2001, 63f.

⁴¹⁰ Vgl. Ebd., 68.

⁴¹¹ Vgl. Eaton 2000, 34.

⁴¹² Vgl. Saito 2023, 9.

⁴¹³ Vgl. Saito 2017, 31.

zial des Alltags entwickeln, manchmal die Alltäglichkeit des Gewöhnlichen genießen und manchmal unsere kritische Wahrnehmung für die ästhetisch negativen Aspekte des Lebens schärfen, um sie zu verbessern.⁴¹⁴

Berleant betont die kulturelle Relativität der Alltagsästhetik und stellt daher eine Reihe von Fragen: »Whose everyday? Is it the daily experience of the factory worker, the office clerk, the domestic worker, the laborer, the doctor, the lawyer, the teacher? Is it the everyday experience of the parent, of the student, of the unemployed? Is it the experience of the teenager born with a smart phone in hand or of her grandmother for whom television is still a modern innovation? More than this, does the everyday focus on objects, on environments, or on behaviors? And, to bring this to the question I particularly want to consider here, does the everyday vary in fundamental ways with the culture, whether historical, ethnic, or technological?«⁴¹⁵ Ästhetische Theorien sind von bestimmten kulturellen Bedingungen abhängig, sei es eine urteils- oder erfahrungsorientierte Ästhetik, eine kunst- oder alltagszentrierte Ästhetik oder ästhetische Theorien im Allgemeinen. Dies verleiht dem ästhetischen Ansatz eine gewisse kulturelle Relativität. Wie Berleant betont, kann die Exotik der einen die Alltäglichkeit der anderen sein.⁴¹⁶ Auf dieser Grundlage beginnen auch ästhetische Formen, die in westlichen Diskursen lange Zeit marginalisiert waren, ihren Platz zu finden und können so der Alltagsästhetik neue Impulse geben. So sind ästhetische Praktiken in Afrika vor allem mit unterschiedlichen geographischen, ökologischen, historischen, kulturellen, religiösen und spirituellen Erfahrungen verbunden.⁴¹⁷ Soul Shava charakterisiert die afrikanische Ästhetik wie folgt: »The term African aesthetic refers to the African perception and appreciation of the nature, beauty, and value of artistic expressions or representations of African origin. It is embedded in the plurality of African cultures and embodied in people's practices within their lived African societal contexts.«⁴¹⁸ Nach Shava umfasst die afrikanische Ästhetik eine reiche Vielfalt an kreativen Formen und Stilen, die den Menschen afrikanischer Herkunft eigen sind und eine Kombination

⁴¹⁴ Ebd.

⁴¹⁵ Berleant 2018, unveröffentlicht.

⁴¹⁶ Vgl. Ebd.

⁴¹⁷ Vgl. Shava 2015, 3.

⁴¹⁸ Ebd.

aus praktischen, physischen, materiellen, zeitlichen und spirituellen Aspekten beinhalten.⁴¹⁹ Aus dieser Perspektive können die Praktiken wie Musik, Gesang, Tanz, Poesie, Artefakte, Architektur, Malerei, Ornamente, Kleidung, Frisuren und Kosmetik, die die afrikanische Identität und Herkunft offenbaren und einen wichtigen Platz im afrikanischen Alltagsleben einnehmen, hauptsächlich als ästhetisch betrachtet werden.

Im Gegensatz zur westlichen Ästhetik, die sich traditionell auf Objekte der akademischen Künste konzentriert, sind alltägliche Aktivitäten wie Go-Spiel, Zitherspiel, Kalligraphie und Bogenschießen seit langem ein integraler Bestandteil der ostasiatischen Ästhetik. Lin Yutang (林語堂, 1895-1976) nannte diese Aktivitäten Lebenskunst. Sein Buch *Glück des Verstehens. Weisheit und Lebenskunst der Chinesen* (Originalausgabe 1960)⁴²⁰ enthält eine Sammlung von Werken chinesischer Literat*innen, die die Lebensweisheit der alten Chinesen darstellen. Verschiedene Aspekte der Lebenskunst werden behandelt - das menschliche Leben, - das menschliche Leben, Liebe und Tod, die Jahreszeiten, die Natur, die richtige Lebensweise, die Frauen, das Heim und das tägliche Leben, die Kunst, die Literatur, Tee und Wein, der Witz der Alten, die Toren dieser Welt, die Weisheit, das Zen, Epigramme und Sprichwörter usw. Nach Lin besteht die Rolle der Lebenskunst im traditionellen chinesischen Kontext hauptsächlich in *yang sching i tsching* (養性怡情).⁴²¹ Vergleichend wird dieses Konzept erläutert: »Im Chinesischen sagt man *yang sching i tsching*, und das bedeutet wörtlich, seine ursprüngliche Natur nähren und die Seele entspannen. *Tsching* hat eine sehr weite Bedeutung, es kann für ›Liebe‹, ›Leidenschaft‹, ›Gefühl‹ und Empfindungen aller Art stehen. Vom Philosophischen aus betrachtet, bedeutet es etwas, was dem Bewußtsein nahe kommt, der fühlenden, empfänglichen Seele. Vielleicht kommt ihm das englische Wort *sentiment* am nächsten; dies ist ein ebenso zartes Wort wie *tsching*. *Sentiment* ist das, was das Leben in Gang hält, was uns an dieses Leben fesselt. Aber *sentiment* verschönert das Leben auch. Es ist dem Duft der Blumen vergleichbar, dem Wohlgeschmack eines Gerichtes, dem Charme der Frauen. Es ist das, was uns über ein rein animalisches Dasein hinaushebt, es ist die

⁴¹⁹ Vgl. Ebd.

⁴²⁰ Die Originalausgabe trägt den Titel *The Importance of Understanding* (Cleveland and New York: The World Publishing Company 1960).

⁴²¹ Lin verwendet hier die Tonzeichen des frühmodernen China. Die heute gebräuchlichen Tonzeichen für den Ausdruck *養性怡情* sind: *Yang Xing Yi Qing*.

Gesamtsumme des menschlichen Lebens und verleiht ihm Sinn und Beglückung. Durch die Freude an Werken, die *tsching* zum Ausdruck bringen, erhalten Herz, Seele und Geist Nahrung und Kraft.«⁴²²

Japanische und chinesische Ästhetik und Kunst überschneiden sich zwar in vielerlei Hinsicht, aber es gibt nach wie vor auch Unterschiede. Die japanische Lebensweg-Kunst (jap. *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«⁴²³ und wird damit ästhetisch hoch bewertet. In Japan gibt es traditionell keinen wesentlichen Unterschied zwischen hoher Kunst und Handwerk.⁴²⁴ 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«⁴²⁵.

Ein modernes Modell für die Integration von Kunst, Alltag und Design ist die japanische Volkshandwerk-Bewegung der 1920er Jahre, die von dem Philosophen, Ästhetiker und Kunstkritiker Yanagi Sōetsu (1889-1961) angeführt wurde.⁴²⁶ Der Ausdruck *Volkshandwerk* wird durch das japanische Wort *mingei* ausgedrückt. Es setzt sich zusammen aus *min* (die Masse oder das Volk) und *gei* (Handwerk).⁴²⁷ Im Gegensatz zu raffinierten Kunstwerken, die von professionellen Künstler*innen hergestellt werden, beziehen sich Volkshandwerke auf Alltagsgegenstände, die von einfachen Menschen in Handarbeit hergestellt werden, wie Lack-, Holz-, Metall-, Färbe- und Webarbeiten, Keramik, verschiedene Gefäße, Möbel und andere Einrichtungsgegenstände. Das Volkshandwerk ist gewöhnlich, anonym und nicht das Ergebnis eines bewussten Studiums.⁴²⁸ Dennoch darf es nicht als

⁴²² Lin 1981, 15.

⁴²³ Seubold 1993, 390.

⁴²⁴ Vgl. Ebd., 18.

⁴²⁵ Weinmayr 1996, 83.

⁴²⁶ Die japanische Volkshandwerk-Bewegung wurde 1926 von Yanagi offiziell ins Leben gerufen. In der Folge wurde das von ihm entworfene *Japanische Volkskunstmuseum* (jap. *Nihon Mingeikan*) gebaut und 1936 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

⁴²⁷ Vgl. Yanagi 2018, 3.

⁴²⁸ Vgl. Ebd., 23ff.

klein und trivial angesehen werden. Im Gegenteil, »among all the world's handicrafts, the most beautiful and the most numerous are the folk arts, as we can verify with our own eyes.«⁴²⁹

Ein Grund für die Rückbesinnung auf die japanische Volkskunst war die Auseinandersetzung mit der rapiden Mechanisierung im modernen Japan. Yanagi beschreibt die Mechanisierung als eine Form der ästhetischen Strangulierung. Mechanisierte Schönheit sei standardisiert, kalibriert, fixiert, kalt und flach.⁴³⁰ Für Yanagi gibt es keinen besseren Weg, Schönheit zu schätzen, als sie in unserem täglichen Leben zu verwenden, keine bessere Gelegenheit, mit dem Schönen in direkten Kontakt zu treten. In diesem Sinne ist das Volkshandwerk das Handwerk, das am engsten mit dem täglichen Leben verbunden ist.⁴³¹ Durch den Vergleich mit dem Volkshandwerk weist Yanagi auf die Grenzen der maschinellen Produktion hin: »When machines are in control, the beauty they produce is cold and shallow. It is the human hand that creates subtlety and warmth. How could a machine give birth to the subtle surface elegance that is the lifeblood of folk craft, emerging during forming, trimming, and painting by skillful and experienced hands? Machines only know what has been predetermined, not creative imagination.«⁴³² Darüber hinaus entsprach die Verteidigung der japanischen Volkskunst den nationalistischen Gefühlen, die zu jener Zeit in Japan weit verbreitet waren. Yanagi argumentiert, dass es in der japanischen Malerei und Bildhauerei im Allgemeinen nur wenige Werke gibt, die sich den chinesischen und koreanischen Einflüssen entziehen und mit ihnen an Intensität und Tiefe konkurrieren können. Eine Ausnahme bildet jedoch die Volkskunst, die die ursprünglichste japanische Kunst darstellt.⁴³³ Yanagi lobt sie enthusiastisch: »Here we find something particularly Japanese. Here we find solid reliability, overflowing freedom, and unfettered creativity that is neither duplication nor imitation. Among the arts of the world, we can proudly say that this is Japanese. Miscellaneous things are a clear expression of the climate and customs of

⁴²⁹ Ebd., 25.

⁴³⁰ Vgl. Ebd., 45.

⁴³¹ Vgl. Ebd., 11.

⁴³² Ebd., 45.

⁴³³ Vgl. Ebd., 51.

Japan, its sensibility and way of thinking. They have their own particular Japanese *raison d'être*.«⁴³⁴

In der japanischen Volkskunst wird die Verbindung zur Natur maximiert. Die Produktion basiert auf den Ressourcen, die die Natur bietet: lokale Umweltfaktoren, reichlich vorhandene Rohstoffe sowie meteorologische, physikalische und geografische Bedingungen wie Klima, Temperatur und Boden. Yanagi betont: »Crafts that adhere to nature receive the blessing of nature. When natural conditions are not satisfied, craftwork becomes weak and dull.«⁴³⁵ Bei der Gestaltung des Objektes sollte man sich nach dem Willen der Natur richten. »A good artisan seeks nothing that nature does not seek.«⁴³⁶ Der Schlüssel dazu ist, jede Art von Ablenkung auszuschließen und eins mit dem Werk zu werden. Yanagi beschreibt diesen immersiven Zustand des Schaffens: »Objects crafted in this state of being, where all is entrusted to nature, exist in a liberated zone. There are no unbreakable rules for experienced artisans. Everything is left to the object and the heart. Every shape, colour, and pattern is free for use.«⁴³⁷

Die Orientierung an der Natur führte dazu, dass die Einfachheit zu einem ästhetischen Grundprinzip der japanischen Volkskunst wurde. »In the world of folk art, the attitude of the artisans, the quality of the things they make, the techniques they employ, all are extremely simple. This simplicity is required by the character of the things being made. But ›simplicity‹ must not be understood as being rough and unrefined. It is this simplicity, in fact, that forms the backbone of folk art. [...] True beauty is not possible devoid of simplicity. [...] Simplicity forms embody genuine beauty.«⁴³⁸ Das ästhetische Prinzip der Einfachheit geht auf die Herstellung von Teegeschirr in der Edo-Zeit (1603-1868) zurück. Aus der tiefen, schlichten Schönheit der Ido-Teeschalen entwickelten sich die grundlegenden Standards der Edo-Schönheit. Heute gelten diese Teeschalen als wertvolle Kunstwerke, als Objekte von hohem Prestige (jap. *omeibutsu*). Damals waren sie jedoch nur alltägliches Teegeschirr, das von gewöhnlichen Handwerkern mühelos hergestellt wurde.⁴³⁹

⁴³⁴ Ebd., 52.

⁴³⁵ Ebd., 41.

⁴³⁶ Ebd.

⁴³⁷ Ebd., 46.

⁴³⁸ Ebd., 46f.

⁴³⁹ Vgl. Ebd. 55f.

Wie bei anderen Handwerksformen ist die Nützlichkeit ein grundlegendes Merkmal des japanischen Volkshandwerks. Diese Nützlichkeit manifestiert sich in einem gesunden und ehrlichen Service für den täglichen Gebrauch.⁴⁴⁰ In diesem Zusammenhang wird Aufrichtigkeit als eine entscheidende berufliche Eigenschaft angesehen, die Volkskünstler*innen besitzen sollten. Die Volkskunst »must be sincere, sincerely produced for use by the common person. It is the aesthetic result of wholeheartedly fulfilling utilitarian needs. Its beauty can be called wholesome or natural.«⁴⁴¹ Darüber hinaus plädiert Yanagi für die Zusammenarbeit zwischen professionellen Künstler*innen und Volkskünstler*innen. Erstere können mit ihrem großen Wissen und ihrer Kreativität die Letzteren erleuchten. Diese Zusammenarbeit könnte der Volkskunst schnell zu beispiellosen Ergebnissen verhelfen.⁴⁴² So kann das Volkshandwerk, das Schönheit und Nützlichkeit vereint, zur Entwicklung eines wahrhaft ästhetischen Geschmacks beitragen.

5.2.2. Atmosphärische Formen: Stimmungen, Medialität und Kulturen

Für die Ästhetik im Sinne der sinnlichen Wahrnehmungslehre kann der Ansatzpunkt des Atmosphärenbegriffs dazu beitragen, zu einer Position zu gelangen, die eng mit der künstlerischen Praxis im weiteren Sinne verbunden ist. Dies ist in erster Linie durch die Produzierbarkeit der Atmosphäre gekennzeichnet. Als eine von Wahrnehmendem und Wahrgenommenem gemeinsam konstruierte Wirklichkeit ist Atmosphäre nicht nur spürbar, sondern auch bewusst inszenierbar, erzeugbar und einsetzbar. Dementsprechend sollte sich die ästhetische Untersuchung von Atmosphäre nicht nur darauf konzentrieren, wie Atmosphäre erlebt wird, sondern auch darauf, wie Atmosphäre praktisch produziert wird. Schmitz' Konzept *Halb-Ding* zeigt auf, wie die gespürte Atmosphäre ihre vorhandenen Charaktere von der Seite des objektiven Pols erhält. Dabei liegt der Schwerpunkt jedoch nicht auf Atmosphärendesign, sondern auf Atmosphärenrezeption. Bahnbrechend für den heutigen Boom der Studien von Atmosphärendesign war Böhme. Von ihm wurde die Atmosphäre designo-

⁴⁴⁰ Vgl. Ebd. 5.

⁴⁴¹ Ebd., 7.

⁴⁴² Vgl. Ebd. 17.

rientiert definiert: »[Die] Atmosphären [...] sind gestimmte Räume [...]. Es geht um [...] die Stimmung, mit der ein Raum einen empfängt.«⁴⁴³ Von Interesse ist hier, wie sich Anordnung und Attribute objektiv identifizierbarer dinglicher Konstituenten auf die Gefühle und Emotionen des erfahrenden Individuums auswirken. Aufgrund dessen sollte der Fokus der atmosphärischen Gestaltung darauf liegen, bestimmte Qualitäten des zu Gestaltenden hervorzuheben, um den affektiven Zustand des Wahrnehmenden zu beeinflussen. Da Atmosphäre, die sich als Quasi-Objekt manifestiert, über den Gegenstandspol her zugänglich ist, setzen die atmosphärische Gestaltung und Produktion die dinglichen Konstituenten wie etwa Materialien, technische Medien, Räume und Arrangements voraus. Die erzeugte Atmosphäre wird erst in affektiver Betroffenheit gespürt. Auf diesem Weg wird das Was-Sein der Atmosphäre vom erfahrenden Subjekt mitgestaltet.⁴⁴⁴

Die Wichtigkeit der Schaffung einer Atmosphäre war den ästhetischen Praktiker*innen wie Maler*innen, Bildhauer*innen, Bühnenbildner*innen und Architekt*innen schon lange bewusst. »Er weiß nämlich, wie er durch Raumgestaltung, durch Farben, durch Requisiten Atmosphären erzeugen kann.«⁴⁴⁵ Selbst die antike Rhetorik kann als ästhetische Arbeit verstanden werden, die darauf abzielte, durch Texte oder Worte eine bestimmte Atmosphäre zu erzeugen, um die Stimmung der Lesenden oder Zuhörenden zu beeinflussen. In diesem Zusammenhang trägt die Erforschung der japanischen Volkskunst nicht nur dazu bei, über die Beziehung zwischen Kunst und Alltag nachzudenken, sondern lenkt unsere Aufmerksamkeit auch auf die Schaffung einer Atmosphäre, in der sich die Elemente der Kunst mit den Elementen des Alltags vermischen. Volkshandwerke sind nicht mit eleganten und raffinierten Kunstwerken zu vergleichen. Vielmehr handelt es sich um schlichte Gebrauchsgegenstände, die sogar einen rustikalen Charakter haben. Dennoch strahlen sie eine vertrauensvolle, warme und familiäre Atmosphäre aus, in der man sich wie zu Hause fühlt.

Heute ist die Schaffung der Atmosphäre zu einem wesentlichen Teil der ästhetischen Praxis geworden. Eine bewusste Gestaltung von Atmosphären findet in umfassenderen Lebensbereichen statt wie der

⁴⁴³ Böhme 2018, 275.

⁴⁴⁴ Vgl. Böhme 2001, 54.

⁴⁴⁵ Böhme 2013a, 95.

Stadtplanung, der Architektur, der Ausstellungsgestaltung und verschiedenen Medienarbeiten. Unter dem Einfluss der ästhetischen Ökonomie, »die schon zum größten Teil nicht mehr Gebrauchswerte produziert, sondern Inszenierungswerte«⁴⁴⁶, hat sich das Konzept des Designs grundlegend gewandelt. So geht es beispielsweise in der Werbung nicht mehr nur um die Präsentation des Produktes selbst, sondern um die Inszenierung einer bestimmten Atmosphäre, in der das Produkt nur noch ein Element ist. So können die Kund*innen das Gefühl, das die Werbung vermittelt, beim Einkaufen mitnehmen.⁴⁴⁷

Die Erzeugung der Atmosphäre lässt sich einem umfangreichen ästhetischen Projekt zuordnen, das sich der Anerkennung der Gleichwertigkeit von unterschiedlichen ästhetischen Praktiken widmet. Der tiefere Sinn der Allgegenwärtigkeit von Atmosphärenherstellung verweist darauf, »dass jede Gestaltung von Umwelt, jegliche Formation der Oberfläche der Welt in unser Befinden eingeht.«⁴⁴⁸ Das ästhetische Konzept der Atmosphäre zwingt uns, den Begriff der Form (lat. *forma*) und ihre Rolle im Design neu zu überdenken.⁴⁴⁹ Als klassischer Begriff der Ästhetik und Kunstgeschichte bezeichnet Form im

⁴⁴⁶ Böhme 2018, 278.

⁴⁴⁷ Vgl. ebd., 274f.

⁴⁴⁸ Böhme 2013a, 15.

⁴⁴⁹ Im ontologischen Sinne verweisen die Ideen von Platon und Aristoteles auf zwei Grundrichtungen des klassischen europäischen Konzepts *Form*. Platons Formbegriff beschränkt sich nicht auf eine Art formalistischer Beobachtung. Es geht ihm nicht um die Erscheinung der Dinge. Vielmehr geht er von seiner Ideenlehre aus und konzentriert sich auf den Zusammenhang der Teile. Dabei ist zu beachten, dass Platon *Form* (griech. *eidos*) und *Idee* (griech. *ἰδέα*) austauschbar verwendet (Vgl. Morabitoh; Sack; Bhate 2018, 33). Die Form wird in diesem Kontext als die ewige, unveränderliche Idee interpretiert, die als nicht-physische Essenz aller Dinge die absolute Wahrheit der Welt darstellt. Im Gegensatz dazu sind die Phänomene bloße Schatten, die die Form nachahmen, d.h. momentane Darstellungen der Form unter verschiedenen Umständen. In diesem Sinne ist die Form als eine der Einzeldingen der Erscheinungswelt übergeordnete Seinsweise zu verstehen (Vgl. Trebeß 2006, 113). Auf dieser Grundlage unterscheidet Platon die Schönheit der Lebewesen, die reale Dinge darstellen, von der Schönheit geometrischer Figuren (Vgl. Tatarkiewicz 1979, 148). Erstere ist vergänglich, letztere ist ewig und kommt daher dem Schönen an sich am nächsten. Für Platon ist Schönheit ein quantifizierbares Attribut, das sich in mathematisch messbaren Qualitäten und Proportionen ausdrücken lässt. Platon geht von einer Form oder Idee aus, die eine dem einzelnen Ding übergeordnete Existenzweise besitzt. Im Gegensatz dazu betrachtet Aristoteles *Form* (griech. *eidos*, *morphe*) und *Materie* (griechisch *hylē*) als untrennbar. Form und Materie sind in der Konstitution der natürlichen Objekte wesentlich miteinander verbunden. Einerseits steht die Form (z.B. der Bauplan eines Hauses) der Materie (z.B. die Bestandteile dieses Hauses) gegenüber. Andererseits

Allgemeinen die Art und Weise, wie die wahrnehmbaren Teile eines Gegenstandes zusammengefügt sind.⁴⁵⁰ In der bildenden Kunst bezieht sich Form vor allem auf erkennbare Gestalten wie Umrisse, Muster und Konturen und zeigt damit die Grenzen des Gegenstandes auf.⁴⁵¹ Dabei wird die Form in der Regel als Träger des Inhalts verstanden. Sie hat also die Aufgabe, den Inhalt zu beschreiben. Die Form hat mit der Erscheinung zu tun, der Inhalt mit der Bedeutung.⁴⁵² In ihrem Verhältnis geht es mehr um Gestalt und Wesen, um das Wie und das Was, um Darstellungsweisen und um dargestellte Gegenstände.⁴⁵³ Ein klassischer Ansatz zum Verhältnis von Form und Inhalt in der bildenden Kunst findet sich bei Adolf von Hildebrand. 1893 untersuchte Hildebrand in seinem Aufsatz *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* drei Arten von Formen: Daseinsform (physische Form der Gegenstände), Wirkungsform (Erscheinungsweise der Gegenstände) und Darstellungsform (Form des Kunstwerks, die sich aus der Beziehungsgleichung von Existenz- und Wirkungsform ergibt). Nach Hildebrand sind alle auf künstlerischen Tätigkeiten beruhenden Formdarstellungen wechselseitig an materielle Substanzen (Ölbild, Aquarellbild etc.) gebunden. Das ist es, was der Künstler oder die Künstlerin erreichen will, und kann wegen der psychologischen Wirkungen nie als inhaltsfrei angesehen werden.⁴⁵⁴ Und umgekehrt: Das Kunstwerk wird erst durch die Umsetzung der inhaltlichen Komponenten in eine Form möglich.

Im ästhetischen Konzept der Atmosphäre bezeichnet Form nicht mehr die Grenzen von Dingen oder Substanzen.⁴⁵⁵ Dementsprechend wird ein Gegenstand nicht als etwas Unabhängiges und Geschlossenes betrachtet. Vielmehr wird die Form als ereignisreich, dynamisch und unsicher empfunden und strahlt einen gewissen Glamour aus. In gewisser Weise geht die Diskussion über die Unbestimmtheit der Form auf Kant zurück. Obwohl Kant die subjektiven Elemente der

sind sie zwei untrennbare Dimensionen eines Ganzen. Ohne Materie gibt es keine Dinge. Und ohne die Form, die als das Allgemeine in den Dingen enthalten ist, ist es unmöglich, die Dinge zu definieren (Vgl. Frede; Patzig 1988, 211–214). Insofern bedeutet das Werden sowohl Entstehung als auch Veränderung. Was das Werden ermöglicht und ihm damit zugrunde liegt, ist das, was es als Materie definiert.

⁴⁵⁰ Vgl. Trebeß 2006, 112.

⁴⁵¹ Vgl. Böhme 2018, 276.

⁴⁵² Vgl. Trebeß 2006, 112.

⁴⁵³ Vgl. Ebd.

⁴⁵⁴ Vgl. Wundram 1986, 185.

⁴⁵⁵ Vgl. Böhme, 2018, 276.

ästhetischen Erfahrung betont, weist er darauf hin, dass die Intensität der Unbestimmtheit, Suggestivität, Mehrdeutigkeit und Verspieltheit der Form die Erfahrung des Schönen beeinflusst.⁴⁵⁶ In der Moderne setzt Adorno die ästhetische Reflexion über die Unbestimmtheit der Form fort, die im Rahmen seiner Geschichtsphilosophie, Gesellschaftstheorie und Erkenntnistheorie stattfand. Die Form ist im Kunstwerk nicht etwas »Auferlegtes und subjektiv Willkürliches«⁴⁵⁷, sondern »wesentlich eine objektive Bestimmung.«⁴⁵⁸ Sie ist »die objektive Organisation eines jeglichen innerhalb eines Kunstwerks Erscheinenden zum stimmig Beredten. Sie die gewaltlose Synthesis des Zerstreuten, die es doch bewahrt als das, was es ist, in seiner Divergenz und seinen Widersprüchen, und darum tatsächlich eine Entfaltung der Wahrheit.«⁴⁵⁹ Adornos Formverständnis geht dabei über den Bereich der reinen Kunst hinaus und manifestiert sich vielmehr als eine ästhetische Konzeption der Auseinandersetzung mit der Gesellschaft, sodass die Ungewissheit und die Potentialität der Form stärker in den Vordergrund der Betrachtung rücken.

Mit der Unbestimmtheit atmosphärischer Formen setzt sich Böhme eher gestalterisch auseinander. Er schrieb: »Eine Form kann schwungvoll sein, kann hochaufstrebend sein, sie kann gedrückt sein usw. Das heißt also, jede Form ist als Form eines Gegenstandes im Raum für den Menschen, der diesem Gegenstand begegnet, mit Bewegungssuggestionen verbunden und tönt gewissermaßen von daher schon die Stimmung des Raumes, in dem man sich befindet.«⁴⁶⁰ Insofern geht es beim Design eigentlich nicht darum, wie man etwas gestaltet, sondern eher darum, wie man Objekte, Anordnungen und Installationen ausstrahlen lässt.⁴⁶¹ Diese Ausstrahlung offenbart in der Regel Materialqualitäten (trocken, hart, weich, nass). Sie kann aber auch mit Traditionen, Sitten und Gebräuchen verbunden sein und hat daher eine semiotische Bedeutung. Eine klassische Studie in dieser Hinsicht lässt sich »auf Goethes Lehre von der sinnlich-sittlichen Wirkung der Farben zurückgehen«⁴⁶².

⁴⁵⁶ Vgl. Böhme 2011b, 205.

⁴⁵⁷ Adorno 1974, 213.

⁴⁵⁸ Ebd., 214.

⁴⁵⁹ Ebd., 216.

⁴⁶⁰ Böhme 2018, 276.

⁴⁶¹ Vgl. Ebd.

⁴⁶² Ebd.

Mit Hilfe einer breiten Palette von Medien wie Licht, Farbe, Klang, kulturbbezogenen Zeichen und Objekten mit symbolischen Bedeutungen wird Atmosphäre erzeugt, die unser Umweltbewusstsein beeinflussen oder modifizieren kann. Zum Beispiel ist eine warme Atmosphäre nicht unbedingt mit hoher Temperatur verbunden, sondern kann auch die Kombination von sanftem Licht, romantischer Musik, warmem Duft und heller Farbe sein. Besonders erwähnenswert ist hier James Turrells Installationsserie, die darauf abzielt, ein lichtdurchflutetes, zeitgemäßes Ambiente zu schaffen. In seinen Arbeiten befreit die inszenierte Dunkelheit der Räumlichkeit die Netzhaut der Betrachter*innen von den Farb- und Lichteindrücken umgebender Dinge und vermittelt somit ein irritierendes, unsicheres Gefühl in Bezug auf Befindlichkeit und Orientierung.⁴⁶³ Die Erscheinungsweise eines Werkes ist beim Wahrnehmen nicht statisch und unveränderlich. Stattdessen variiert sie in ihrer Räumlichkeit je nach Position und Entfernung der Betrachtung und erscheint in variablen Formen (zwei- oder dreidimensional). In diesem Zusammenhang bezieht sich die Wahrnehmung nicht nur auf das, was visuell erfasst wird, sondern eher auf die Art und Weise, wie sich visuelle Gegebenheiten manifestieren. Eva Schürmann analysiert die Interdependenz von Wahrnehmung und Erscheinung in Turrells Arbeiten. Sie schreibt dazu: »Das Werk hat die Möglichkeit, als flächiges Farbfeld ebenso wie als dreidimensionaler Lichtraum zu erscheinen, je nach dem, wo der Betrachter sich befindet. [...] Im Akt der Anschauung hat das Kunstwerk mehrere Möglichkeiten, in Erscheinung zu treten. Das, was es ist oder nicht ist, – Fläche oder Tiefe – erweist sich als bedingt durch die einander wechselseitige [sic!] bedingenden Prozesse des Wahrnehmens und Erscheinens. Möglichkeit wird hier zu einer Dimension, die nicht ein bloßes Sein-Können bedeutet, sondern eine Kraft und ein Vermögen, die die ambivalenten Erscheinungsweisen der Arbeit ausmachen.«⁴⁶⁴ Beim Betrachten dieser Werke erlebt man gleichzeitig die »Leibhaftigkeit der Wahrnehmung«⁴⁶⁵. Die Wahrnehmung als eine Tätigkeit, die »den ganzen Körper und seine räumliche Bezogenheit«⁴⁶⁶ betrifft, wird hier deutlich.

Da sich die Konturen von Objekten ständig je nach Betrachtungsposition und -entfernung verändern, ist das gewohnt Verständ-

⁴⁶³ Vgl. Schürmann 2000, 73f.

⁴⁶⁴ Schürmann 2000, 72.

⁴⁶⁵ Ebd.

⁴⁶⁶ Ebd.

nis von materiellem Raum und geometrischem Körper daher weitgehend irrelevant. Auf dieser Grundlage erklärt Schürmann die Ursachen für die Atmosphäre von Turrells Arbeiten: »Die Räume, die Turrell einrichtet, wirken vage und mehrdeutig; ihre Abmessungen sind kaum in Metern abzuschätzen, da die Konturen der Wände, der Decke und des Bodens sich bei größerem Rezeptionsabstand immer wieder dem Blick entziehen. Es scheint, als ob die Frage nach Höhe, Breite oder Länge ohne jeden Sinn sei. Das Licht erscheint als Volumen, mithin als das, was den Raum ausfüllt. Der Raum selbst hingegen ist nicht erfahrbbar als dasjenige, das Descartes dadurch definierte, daß es von Körpern einnehmbar sei, sondern vielmehr als eine unbestimmte Atmosphäre.«⁴⁶⁷ In Turrells *Wedgework Series* erzeugt beispielsweise das projizierte Licht die Illusion von Mauern oder Barrieren. In scheinbar realistischen Formen vermitteln diese virtuellen Objekte den Eindruck, dass sie *wirklich* existieren. »Doch man greift in das materielle Nichts; die Wirkung des Unkörperhaften ist indessen nicht weniger machtvoll – die Wahrnehmung wird als leibhaftig wahrnehmbar.«⁴⁶⁸ Durch die ästhetischen Qualitäten und Wirkungen aus dem Zusammenspiel von Licht und Farbe bieten Turrells Arbeiten den Betrachter*innen eine Vielzahl von Wahrnehmungsmöglichkeiten und machen damit Wahrnehmung selbst erfahrbar.

Der Einfluss soziokultureller Faktoren ist bei der Gestaltung von Atmosphären nicht zu vernachlässigen. Aus der Erfahrungsperspektive beschreibt Obert die Grundzüge ostasiatischer Gartenatmosphäre sowie die Grundstellung des Sehens in ihr. In einem ostasiatischen Garten mangelt es oft an der strukturellen Überschaubarkeit und der perspektivischen Klarheit. Den Besucher*innen fällt es schwer, ihren Blick auf einzelne Dinge zu richten. Stattdessen taucht er in »eine ganz aus Stimmungswerten aufgebaute Welt«⁴⁶⁹ ein und wird »in ein gelöstes Schauen versetzt, das nicht recht ›wahrnimmt«⁴⁷⁰. Obert erklärt: »Dieses Schauen scheint ungebunden im Gang durch den Garten ›mitzulaufen‹ [...] Ein solcher ›Ort‹ ist mehr als der bloße Raum oder ein Platz; er ist das Versammelnde selbst, das die Dinge sich um den Menschen scharen lässt. So erweist er sich als

⁴⁶⁷ Ebd.

⁴⁶⁸ Ebd.

⁴⁶⁹ Obert 2019, 44.

⁴⁷⁰ Ebd.

der konkrete Ort eines jeweiligen *Weltaufganges*.«⁴⁷¹ Ihm zufolge ist die Gartenatmosphäre »besonders stark und unmittelbar«⁴⁷² mit dem Sehen verbunden, auch wenn »Gehör und Geruchssinn«⁴⁷³ einbezogen sind. Die atmosphärische Wahrnehmung ist insofern kein »vages Gefühl ohne spezifische Charaktere«⁴⁷⁴. Im Gegenteil, das atmosphärische Sehen liefert »eine Vorprägung für alle weiteren Sinneswahrnehmungen«⁴⁷⁵.

Ostasiatische Gärten zeigen grundsätzlich die Anpassungsbewegungen zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit. Trotzdem ergeben sich aufgrund unterschiedlicher kulturphilosophischer Traditionen unterschiedliche Prioritäten. Naturlassenheit ist ein Grundprinzip für die Gestaltung eines chinesischen Dao-Gartens. Hier hat die Natürlichkeit Vorrang vor der Künstlichkeit. Aufgrund dessen sollten vorhandene natürliche Gegebenheiten und Strukturen wie etwa Hügel, Steine, Pflanzen, Bäume, Teiche und arrangierte Felsformationen so viel wie möglich erhalten bleiben. Nehmen wir die Formen der Bäume als Beispiel: Hier versucht man nicht, die Strukturen von Stämmen, Ästen und Zweigen zu verändern. Stattdessen behält man ihre ursprünglichen Zustände: gerade oder gebogen, kurz oder lang, hart oder weich. So bleiben sie wie natürlich gewachsen und geformt. Darüber hinaus verschmelzen die von Menschenhand geschaffenen Landschaften wie z.B. architektonische Werke mit natürlichen Landschaften. »Der Mensch kann zwar etwas verändern oder neugestalten, jedoch auf einfache Art und Weise und in Übereinstimmung mit der Natur – nicht gegen sie.«⁴⁷⁶ Jede künstliche Fertigung oder Veränderung sollte also mit den Strukturen der vorhandenen natürlichen Elemente harmonieren. Auf diese Weise sind künstliche bzw. architektonische Komponenten und natürliche Gegebenheiten in einem Dao-Garten miteinander verschmolzen. Schließlich wirkt alles wie natürlich entstanden. Daraus ergibt sich eine schlichte, harmonische Atmosphäre.

Offenkundig unterscheiden sich die naturnahen daoistischen Gärten von den italienischen Renaissancegärten des 16. Jahrhunderts und den französischen Barockgärten des 17. Jahrhunderts, die sich

⁴⁷¹ Ebd., 44f.

⁴⁷² Ebd., 44.

⁴⁷³ Ebd.

⁴⁷⁴ Ebd.

⁴⁷⁵ Ebd.

⁴⁷⁶ Lim 2002, 26.

durch geometrische Anordnung, rationale Komposition, raffinierte Gestaltung und die Orientierung an der Vorherrschaft des Menschen über die Welt auszeichnen. In einem Barockgarten werden beispielsweise die ursprünglichen Formen der Bäume und Pflanzen in der Regel stark verändert. Die meisten werden beschnitten und in geometrische Formen gebracht. Diese künstlich erzeugten Formen werden im europäischen Kontext oft als schöner empfunden als die natürlich gewachsenen Formen von Pflanzen und Bäumen. Für diejenigen, die mit dem daoistischen Ansatz vertraut sind, ist es leicht, die Konnotation der harmonischen Beziehung zwischen Mensch und Natur, die im Dao-Garten dargestellt wird, nachzuvollziehen. Ansonsten könnte es schwierig sein, in diese naturhafte Atmosphäre angemessen einzutauchen. Ein gegenteiliger Eindruck könnte vermittelt werden: Der Gestaltungsstil der daoistischen Gartenanlage scheint unregelmäßig, ungeordnet und verwirrend zu sein. So lässt sich feststellen, dass die Erzeugung einer naturnahen Atmosphäre abhängig ist nicht nur von objektiven Arrangements von Pflanzen, Wegen, Wasserspielen, Blumen, Skulpturen und architektonischen Kompositionen, sondern auch von soziokulturell vermittelten symbolischen Bedeutungssystemen.

Hinsichtlich der Harmonie zwischen Mensch und Natur sind die daoistischen Gärten in gewisser Weise mit den englischen Gärten des 18. Jahrhunderts vergleichbar. Die englischen Gärten waren nicht nur von den Beschreibungen ostasiatischer Gärten durch die Missionare jener Zeit beeinflusst, sondern passten sich auch den natürlichen, kulturellen, ästhetischen und religiösen Gegebenheiten vor Ort an, um einem neuen Natur- und Freiheitsverständnis Ausdruck zu verleihen, insbesondere nach der *Glorious Revolution* von 1688/1689. »Die geometrischen Formen einer ideellen Ordnung barocker Gartenanlagen verwandeln sich in die natürliche Unregelmäßigkeit eines Landschaftsgartens. Die Wellenlinie, die die Gerade weitgehend ersetzt, ist dabei keine einfache Nachahmung der Natur.«⁴⁷⁷ Christian Cay Lorenz Hirschfeld (1742-1792) war einer der bedeutendsten deutschen Theoretiker*innen der Gartenkunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sein fünfbändiges Werk *Theorie der Gartenkunst* (1779-1785) ist der englischen Gartenkunst gewidmet und hatte großen Einfluss auf die zeitgenössische deutsche Gartenkunst. Für Hirschfeld steht die Umweltgestaltung in engem Zusammenhang mit

⁴⁷⁷ Brudzyńska-Němec 2012, 81.

dem Lebensgefühl, das auf Ganzheit, Übereinstimmung und Wechselwirkung ausgerichtet ist. Seine Theorie der Gartenkunst legt besonderen Wert auf die Wechselwirkung zwischen den materiellen Anordnungen des Landschaftsgartens und ihren sinnlich-affektiven Eindrücken. Hirschfeld betonte, dass ein Gartenkünstler oder eine Gartenkünstlerin bestrebt sein sollte, »die Seele der Natur, in sein Werk [zu] bringen«.⁴⁷⁸ Er argumentierte: »Diese höhere Bestimmung der Gärten erweitert und veredelt den Gesichtspunkt, aus welchem sie betrachtet werden können, erhebt sie in die Classe würdiger Kunstwerke und unterwirft sie daher den Regeln des Geschmacks und der Schönheit, denen sie nicht unterworfen waren, so lange sie unter den Händen gemeiner Gärtner blieben.«⁴⁷⁹ Auf dieser Grundlage konzentriert sich Hirschfelds Theorie der Gartenkunst auf die Kräfte und die Einflüsse der verschiedenen Naturobjekte auf den Menschen. Dies sei »nicht bloße [eine] Belustigung des äußeren Sinnes, sondern [eine] innere wahre Aufheiterung der Seele, [eine] Bereicherung der Phantasie, [eine] Verfeinerung der Gefühle; [eine] Erweiterung des Bezirks für Geschmack und Kunst; [eine] Beschäftigung des menschlichen Schöpfungsgeistes auf einem Platze, worauf er noch wenig wirksam war; [eine] Veredelung der Werke der Natur und [eine] Verschönerung einer Erde, die auf eine Zeit unsere Wohnung ist. Wenigstens reicht so weit ihr Umfang, so weit die hohe Bestimmung, wonach sie streben soll«.⁴⁸⁰

Die Gartenkunst in Ostasien wurde zuerst in China entwickelt. Später wurden die Gestaltungsprinzipien chinesischer Gärten nach Japan übertragen und an die natürlichen, kulturellen und ästhetischen Gegebenheiten Japans angepasst. Im Vergleich zu Dao-Gärten wird in japanischen Zen-Gärten der Künstlichkeit der Vorzug vor der Natürlichkeit gegeben. Hier spiegelt sich die Künstlichkeit zunächst in der stärkeren Symbolik der verschiedenen Bausteine wider. Durch die Extraktion und Verdichtung natürlicher Elemente strahlt die symbolische Landschaft eine Atmosphäre der Einfachheit, Gelassenheit und Weltabgewandtheit aus und regt die Betrachter*innen dazu an, über ihre Existenz in der Welt nachzudenken.

Aufgrund ihrer spirituellen und ästhetischen Kraft nehmen Steine einen wichtigen Platz in Zen-Gärten ein. Jiro Takei und Marc

⁴⁷⁸ Hirschfeld 1779, 150.

⁴⁷⁹ Ebd., 156.

⁴⁸⁰ Ebd.

P. Keane definieren die Steinplatzierung als einen zentralen Akt der japanischen Gartengestaltung.⁴⁸¹ Auf dieser Grundlage geben sie einen historischen Überblick über die Zusammenhänge zwischen den heiligen Konnotationen von Steinen, der Gartengestaltung und der religiösen Praxis in Japan: »Im Alterum wurden sie [, also Steine] als Gebetsstätten genutzt. Das galt vor allem für jene, die man in der unberührten Landschaft fand, oftmals runde oder von Natur aus aufragende Exemplare. Man glaubte, dass Stein die Kraft besäßen, die Gottheiten aus ihren himmlischen Gefilden auf die Erde herabzulocken und sie zu veranlassen, den Dorfgemeinschaften ihre Gunst in Form von Gesundheit und reichen Ernten zu erweisen. Diese heiligen Steine – *iawkura* – sind bis heute aktiv in das religiöse Leben eingebunden. In späterer Zeit wurden die spirituellen Qualitäten, die man den heiligen Steinen beimaß, auf die Gartensteine übertragen. Neue Bedeutungsebenen erschlossen sich, die sich aus Kulturimporten wie dem Buddhismus oder der Geomantie – einer alten chinesischen Methode der Wahrsagerei unter Einbeziehung der geophysikalischen Beobachtung – ableiteten.«⁴⁸²

Das »Mitte bis Ende des 11. Jahrhunderts, innerhalb der Heian-Zeit (794–1185)«⁴⁸³ geschriebene *Sakuteiki* gilt als das älteste bekannte Handbuch zur japanischen Gartengestaltung (Bausteine, Prinzipien und Themen).⁴⁸⁴ Interessanterweise werden in diesem Werk die Bedürfnisse von Steinen in Bezug auf ihre Arrangements erwähnt, zum Beispiel mit den folgenden Worten:

»Man wählt einen besonders bemerkenswerten Stein aus und stellt ihn als Hauptstein auf. Dann platziert man die anderen Steine nach den Bedürfnissen des ersten Steins [...] Man stellt einen außergewöhnlichen Stein auf, der mit den Umklammerungssteinen und dem Frontstein gut harmoniert, sobald sie dazukommen. Dann platziert man den verborgenen Stein ganz nach den Bedürfnissen des als ersten gesetzten Steins.«⁴⁸⁵

⁴⁸¹ Vgl. Takei; Keane 2004, 8.

⁴⁸² Ebd.

⁴⁸³ Ebd., 9.

⁴⁸⁴ Es ist erwähnenswert, dass die Praxis der Gartengestaltung in China der in Japan vorausging, dass aber die ersten theoretischen Überlegungen zu diesem Thema in Japan zu finden sind. Erst 1631 schrieb Ji Cheng (計成) das erste Werk über chinesische Gartenforschung, *Yuan Ye* (園治, Gartendesign).

⁴⁸⁵ Takei; Keane 2004, 139.

Hier, so Takei und Keane, sind die Bedürfnisse von Steinen nicht nur im modernen Sinne als Sorge um die Steineigenschaften zu verstehen. In Verbindung mit dem Kontext der damaligen Zeit stellt dieser Ausdruck klar, dass das Verlangen der Steine als Lebewesen ernst genommen werden sollte.⁴⁸⁶

Der praktische Umgang des Konzepts von Atmosphäre geht über die Grenze der herkömmlichen Kunst hinaus und erstreckt sich auf verschiedene Lebensgebiete, was für die Weiterentwicklung der Ästhetik von weitreichender Bedeutung ist. Allgegenwärtig gestaltete atmosphärische Phänomene bilden heutzutage weitgehend die Grundlage unserer Lebenserfahrung. Es ist unmöglich, sich von atmosphärischen Kräften zu befreien, denn der Verlust der Atmosphäre ist immer noch Atmosphäre.⁴⁸⁷ Aufgrund dieser Tatsache verdienen die Komplexität der Atmosphären und die entsprechenden Wahrnehmungsvorgehensweisen eine vertiefte Betrachtung. Besondere Aufmerksamkeit ist den atmosphärischen Formen, die traditionellerweise entweder übersehen oder unterschätzt wurden, zu schenken. Neben der theoretischen Erörterung ist eine empirische Auseinandersetzung mit dem Konzept der Atmosphäre deswegen von großer Bedeutung, um auf die Frage nach der Beziehung zwischen Alltagsgegenständen, Kunstwerken oder natürlichen Elementen und den Atmosphären, die sie ausstrahlen, einzugehen. Indem die Kunstpraxis die Inszenierung und Gestaltung des Atmosphärischen, das die Umgebungsqualitäten und menschliche Befindlichkeit zusammenbringt, zur Geltung bringt, bietet sie den Ästhetiker*innen ein wichtiges Prüffeld: Zum einen können darin die Umsetzbarkeit und Zumutbarkeit der theoretischen Befunde überprüft werden. Zum anderen können dadurch weitere Betrachtungsperspektiven der leiblichen Beziehung mit der Umwelt erschlossen werden. Davon ausgehend ist es notwendig und sinnvoll, im Zuge eines ästhetischen Entwurfs die Rolle der künstlerischen Praxis neu zu überdenken.

5.2.3. Resonanz und sinnvolles Atmosphärendesign

Böhme sieht den Wandel hin zum atmosphärischen Design als durchaus positiv an. Seiner Ansicht nach spiegelt dieser Wandel die Fortsetzung einer Warenästhetik in der Gegenwart wider. Er schrieb: »Wir

⁴⁸⁶ Vgl. Ebd., 8.

⁴⁸⁷ Vgl. Böhme 2013a, 29.

haben auf diesem Wege gesehen, wie die ästhetische Produktion in der Ökonomie eine Rolle spielt und zwar gerade die Rolle, dass die Märkte nicht gesättigt werden. Wenn man sich auf die elementaren Bedürfnisse beschränken würde, wären sie längst gesättigt. Faktisch bedeutet das eine ungeheure Ausdehnung der Warenästhetik und zwar nämlich auf der einen Seite hinein in den Bereich des Konsums – das habe ich gezeigt – und, um das nicht wegzulassen, auf der anderen Seite im Bereich der Produktion.«⁴⁸⁸ Eine offenkundige Schwierigkeit von Böhmes Forschung ist der Mangel an einer normativen Reflexion, aufgrund der Tatsache, dass nicht jede gestaltete Atmosphäre eine positive Wirkung hat. Manche können physisch, psychologisch und spirituell negativ oder sogar schädlich sein. Wie schafft man eine Atmosphäre, die als sinnvoll erfahren werden kann? Um diese Frage zutreffend zu beantworten, versuche ich hier das in den letzten Jahren vom Soziologen Hartmut Rosa entwickelte Konzept der Resonanz einzuführen.

In den letzten Jahrzehnten hat sich die Resonanzforschung in vielen wissenschaftlichen Bereichen (Mathematik, Kosmologie, Kernphysik, Biologie, Medizin, Archäologie, Anthropologie, Ethnologie, Kunstgeschichte, Soziologie, Linguistik, Geologie, Ozeanographie, Paläontologie usw.) rasant entwickelt. Dies spiegelt ein tieferes Verständnis der komplexen Zusammenhänge der Welt wider.⁴⁸⁹ Der Ausdruck *Resonanz* wurde ursprünglich verwendet, um ein akustisch-physikalisches Phänomen zu beschreiben. Es handelt sich um »eine spezifische Beziehung zwischen zwei schwingungsfähigen Körpern, bei der die Schwingung des einen Körpers die ›Eigentätigkeit [...] des anderen anregt.«⁴⁹⁰ Resonanz setzt »ein resonanzfähiges Medium beziehungsweise einen *entgegenkommenden Resonanzraum*«⁴⁹¹ vor, aus, »der die beschriebenen Resonanzwirkungen zulässt, aber nicht erzwingt.«⁴⁹² Wenn man zum Beispiel eine Stimmgabel anschlägt, schwingt eine andere nahe gelegene mit ihrer eigenen Frequenz mit.⁴⁹³ In diesem Zusammenhang kann man sagen, dass die beiden an der Resonanz beteiligten Körper mit ihren eigenen Stimmen spre-

⁴⁸⁸ Böhme 2018, 278f.

⁴⁸⁹ Vgl. Cramer 1996, 7ff.

⁴⁹⁰ Rosa 2016, 282.

⁴⁹¹ Ebd., 284.

⁴⁹² Ebd.

⁴⁹³ Vgl. Ebd., 282.

chen.⁴⁹⁴ Bei einer Resonanzbeziehung kann der Einfluss eines oszillierenden Impulses viel »größer sein als die Eigenwirkung des ersten Körpers«⁴⁹⁵.

Bei Rosa wird Resonanz »als einen sozialphilosophischen Grundbegriff und eine sozialwissenschaftliche Analysekategorie⁴⁹⁶ interpretiert. Seine Theorie geht zurück auf Überlegungen zur Spätmoderne, insbesondere zur modernen Logik des Wachstums und der Beschleunigung,⁴⁹⁷ die von instrumentellem Denken dominiert wird, und deren negative Auswirkungen auf die Lebensweise. Die Moderne verkörperte ursprünglich eine Vision des guten Lebens. »[In particular ... late modernity began with the promise to make the world more available, attainable, and accessible. Unfortunately, however, the high level instrumentalization that characterizes these changes led to feelings of alienation.«⁴⁹⁸ Ausgehend von der emanzipatorischen Tradition der Frankfurter Schule⁴⁹⁹ versucht Rosa, die Norm des guten Lebens aus sozialphilosophischer Perspektive neu zu artikulieren, um das beschleunigungsorientierte Lebensmodell abzulösen.⁵⁰⁰ Seine Resonanztheorie widmet sich insofern nicht in erster Linie einem materiell-physikalischen Phänomen, sondern eher einer bestimmten Beziehung, um eine Kritik am Essentialismus auszudrücken.⁵⁰¹ Obwohl Kapitel 1 von seinem Buch *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung* die grundlegende Konstitution von Weltverhältnissen auf der Grundlage von Körperlichkeit untersucht, geht es eher darum, ein umfassendes Modell der Weltbeziehungen aus soziologischer Sicht zu entwickeln.⁵⁰²

Der Begriff *Welt* bezieht sich hier im weitesten Sinne auf die materielle, soziale und/oder natürliche Welt - je nach Kontext.⁵⁰³ Für das Verhältnis des Subjekts zur Welt lassen sich in der Moderne zwei Grundstrategien ausmachen: Weltbeherrschung und Weltanwendung. Während die erste Strategie in Entfremdung endet, führt

⁴⁹⁴ Vgl. Ebd.

⁴⁹⁵ Ebd.

⁴⁹⁶ Ebd., 281.

⁴⁹⁷ Vgl. J. D'Ambrosio 2020, 54.

⁴⁹⁸ Ebd., 53.

⁴⁹⁹ Vgl. Diaconu 2017, 45.

⁵⁰⁰ Vgl. J. D'Ambrosio 2020, 54.

⁵⁰¹ Vgl. Diaconu 2017, 42.

⁵⁰² Vgl. Rosa 2016, 83–328.

⁵⁰³ Vgl. J. D'Ambrosio 2020, 54.

die zweite zu Resonanzerfahrungen, sofern das Subjekt intrinsischen Interessen folgt.⁵⁰⁴ Rosa sieht in der Resonanz das beste Modell für die Weltbeziehungen. Im Grunde genommen bezeichnet Resonanz hier einen relationalen Modus, der die Beziehung des Subjekts zur Welt darstellt, und zwar »einen Modus des *In-der-Welt-Seins*, [...] eine spezifische Art und Weise des In-Beziehung-Tretens zwischen Subjekt und Welt«⁵⁰⁵. Resonanz bedeutet nicht Echobeziehung, sondern eine Antwortbeziehung. Sie setzt voraus, dass beide Seiten mit ihrer eigenen Stimme sprechen.⁵⁰⁶ Die Theorie der Resonanz »geht gerade nicht davon aus, dass Subjekte auf eine vorgeformte Welt treffen, sondern postuliert, dass beide Seiten – Subjekt und Welt – in der und durch die wechselseitige Bezogenheit erst geformt, geprägt, ja mehr noch: konstruiert werden.«⁵⁰⁷ In der modernen Gesellschaft können konstitutive Resonanzräume »der Bereich der Arbeit oder der Familie, aber auch der Kunst, der Religion und der Natur«⁵⁰⁸ sein, die durch »Institutionen, Praktiken und Vergesellschaftungsmodi«⁵⁰⁹ geprägt sind. In einem solchen Resonanzraum kommen Subjekt- und Objektpol miteinander in Kontakt und reagieren aufeinander. Gleichzeitig sprechen sie mit ihrer eigenen Stimme.⁵¹⁰ »Selbstverhältnis und Weltverhältnis lassen sich in diesem Sinne nicht trennen.«⁵¹¹ Rosa zufolge stellt das »Verlangen nach Resonanzbeziehungen«⁵¹² »ein menschliches Grundbedürfnis und eine Grundfähigkeit«⁵¹³ dar. Insofern bietet das soziologische Konzept der Resonanz »ein enormes Anregungspotential für die Untersuchung von Weltverhältnissen auf nahezu allen Feldern des menschlichen Lebens«⁵¹⁴. Auf dieser Grundlage definiert Rosa Resonanz als einen normativen Begriff, der den »Maßstab des gelingenden Lebens«⁵¹⁵ liefert. Rosas Theorie der Resonanz zeigt das Potential, verschiedene Formen des Dualismus zu überwinden und die Wechselwirkungen zwischen »Geist und Körper

⁵⁰⁴ Vgl. Diaconu 2017, 41.

⁵⁰⁵ Rosa 2016, 285.

⁵⁰⁶ Vgl. Rosa 2016, 298.

⁵⁰⁷ Rosa 2016, 62.

⁵⁰⁸ Ebd., 294.

⁵⁰⁹ Ebd.

⁵¹⁰ Vgl. Ebd., 285.

⁵¹¹ Ebd., 62.

⁵¹² Ebd., 292.

⁵¹³ Ebd., 293.

⁵¹⁴ Ebd., 281.

⁵¹⁵ Ebd., 294.

(oder Leib und Seele), Gefühl und Verstand, Individuum und Gemeinschaft und schließlich Geist und Natur⁵¹⁶ zu betrachten.

Die Ästhetik bietet ein Experimentierfeld für Weltverhältnisse.⁵¹⁷ Was wir hier als Schönheit erfahren, ist vielmehr die zum Ausdruck gebrachte Möglichkeit eines resonanten Weltverhältnisses, die Möglichkeit eines In-der-Welt-Seins, in dem Subjekt und Welt aufeinander reagieren.⁵¹⁸ Das Ästhetische hat in Rosas Theorie fast ausschließlich mit Kunst zu tun. Kunst bezieht sich hier auf eine privilegierte Erfahrung in dem Sinne, dass sie ein Experimentierfeld für verschiedene Beziehungsmuster zur Welt bietet.⁵¹⁹ Reine Resonanz ist nach Rosa nur in der Kunst erfahrbar. Als wichtigstes Resonanzfeld der modernen Gesellschaft berührt und bewegt die Kunst den tiefsten Teil der Seele des modernen Rezipienten.⁵²⁰ Die künstlerische Resonanz verkörpert das Wechselspiel zwischen Formvollendung und Formüberschreitung.⁵²¹ Musik, Malerei, Tanz, Theater, Romane und Poesie können die Erfahrung eines breiten Spektrums von Weltbeziehungen wie Einsamkeit, Melancholie, Verbundenheit, Wohlstand, Zorn, Wut, Hass und Liebe wiedergeben und ausdrücken.⁵²² Diaconu weist darauf hin, dass Rosas Kunstverständnis stark von romantischen Vorstellungen geprägt ist: Kunst bewegt, berührt, macht glücklich und verändert das Leben. Der einzige Wert der Kunst ist die Schönheit.⁵²³ Im Gegensatz dazu sind Themen wie Alltagsdesign in seiner Resonanztheorie nicht nur unwichtig, sondern auch kritisch zu betrachten. Insbesondere die Kommerzialisierung der Spätmoderne hat zu einer inhärenten Verarmung der formalen Entwicklung geführt, sodass die künstlerische Kraft sich zu erschöpfen droht.⁵²⁴ Doch wie oben ausgeführt, ist der ästhetische Konsum in der Erlebnisgesellschaft in vielen Fällen wichtiger als der Warenkonsum. Da sich die Logik des Konsums verändert hat, ist es denkbar, dass Design zu einem weiteren Schwerpunkt der ästhetischen Resonanzforschung wird.

⁵¹⁶ Ebd., 293.

⁵¹⁷ Vgl. Ebd., 483.

⁵¹⁸ Vgl. Ebd., 482.

⁵¹⁹ Vgl. Diaconu 2017, 46.

⁵²⁰ Vgl. Rosa 2016, 473.

⁵²¹ Vgl. Ebd., 499

⁵²² Vgl. Ebd., 483.

⁵²³ Vgl. Diaconu 2017, 46.

⁵²⁴ Vgl. Rosa 2016, 499f.

Ich unternehme hier den Versuch, das Konzept der Resonanz in die atmosphärische Gestaltung einzuführen. Ziel ist es, nicht nur den ästhetischen Horizont der Resonanztheorie zu erweitern, sondern auch die normative Dimension der atmosphärischen Gestaltung zu stärken.

Für den Zusammenhang zwischen Resonanz und Emotion gibt Rosa zwei scheinbar widersprüchliche Erklärungen. Zum einen ist »Resonanz [...] kein Gefühlszustand, sondern ein Beziehungsmodus.«⁵²⁵ Dieser ist gegenüber dem emotionalen Inhalt neutral. Daher können wir traurige Geschichten lieben.«⁵²⁶ Aufgrund dessen »kann die ›negative‹ Emotion Trauer [...] zu einer positiven (Resonanz-)Erfahrung führen, und deshalb sind Sätze wie *Der Film war so schön, ich habe so geheult* kein semantischer Unfug, sondern Ausdruck einer allgemeinen Erfahrungstatsache.«⁵²⁷ Ausgehend davon sieht Rosa in der radikalen »Entkopplung von Emotion und Resonanz ein spezifisches Charakteristikum ästhetischer Erfahrungen«⁵²⁸. Hier scheint Rosa noch dem traditionellen Ansatz zu folgen, der Emotionen als rein innere Gemütszustände behandelt und damit die Möglichkeit einer leiblich-affektiven Beteiligung an der Resonanz ausschließt. Zum anderen sieht er in der Resonanz »eine durch Af←-fizierung und E→motion, intrinsisches Interesse und Selbstwirksamkeitserwartung gebildete Form der Weltbeziehung, in der sich Subjekt und Welt gegenseitig berühren und zugleich transformieren.«⁵²⁹ Rosa scheint keinen geeigneten Weg zu finden, die beiden oben genannten Positionen miteinander in Einklang zu bringen. Für unsere Diskussion über atmosphärisches Design wäre die zweite Position inspirierender, da sie die grundlegende Rolle des Affektiven in der Interaktion mit der Welt betont.

Als affektiv-leibliches Wesen entwickelt der Mensch stets seine Resonanzbeziehung zur Welt in einem bestimmten Raum. Das Spektrum des Raumes ist außerordentlich breit. Es reicht von der Natur

⁵²⁵ Ebd., 288.

⁵²⁶ Ebd., 298.

⁵²⁷ Ebd., 288

⁵²⁸ Ebd., 289.

⁵²⁹ Ebd., 298. In diesem Zusammenhang erklärt Diaconu: »[Af←-fizierung] refers to affect in a broad meaning (being affected by something, including by perceiving it)« (Diaconu 2017, 43). Im Gegentail, »e→motion stems from *emovere*« (Ebd.), was »moving away« (Ebd.), »removing« (Ebd.) oder »dislodging« (Ebd.) bedeutet. Af←-fizierung und E→motion zeigt auf, dass die Resonanz aus zwei Schritten besteht: »I let myself be affected by the world and answer to it« (Ebd., 42).

Teil 1: Das Konzept Atmosphäre

über die Landschaft und die urbane Architektur bis hin zum öffentlichen und privaten Raum. In einer weitgehend von Ästhetisierung, Mediatisierung und Digitalisierung geprägten Welt können sich die daraus entstehenden Atmosphären auf vielfältige Weise auf menschliche Befindlichkeiten auswirken (materiell, immateriell und auch energetisch), um die Tendenz zu Resonanz oder Entfremdung zu fördern. Diese Auswirkung geht in beide Richtungen: Nicht nur hat der Raum »eine dispositionsbildende Wirkung auf die individuelle Stimmung, sondern umgekehrt prägt die psychische Verfassung auch die Wahrnehmung«⁵³⁰ von räumlichen Merkmalen.

Was die Resonanzwirkung im Atmosphärendesign angeht, ist es entscheidend, auf »den Zusammenhang zwischen leiblichen und emotionalen Regungen und Bewegungen [...] und landschaftlichen oder räumlichen ›Ausdrucksgestalten‹«⁵³¹ zu achten. Insofern sollte ein sinnvolles Atmosphärendesign darauf abzielen, eine dispositielle Resonanz hervorzurufen. Dabei spielen Stimmungen eine wesentliche Rolle. In architektonischen Einrichtungen wie Geschäften, Einkaufszentren, Supermärkten und Restaurants haben »Farben, Formen, Klänge und Gerüche [...] eine disponierende Wirkung«⁵³², die Art und Grad der Resonanzempfindlichkeit beeinflusst und damit die Konsumbereitschaft fördert oder hemmt. In Wohnhäusern können »scheinbar nebensächliche Faktoren wie Beleuchtung und Belüftung, die Materialität der Oberflächen, farbliche Kontrastwirkungen, die Anordnung von Ein- und Ausgängen, die Laufrichtungen usw.«⁵³³ einen erheblichen Einfluss auf die Stimmungslage und das Wohlbefinden der Bewohner*innen ausüben. Unser Leib und unsere Gefühle sind dabei die ersten Richter.

Eine Resonanzwirkung wird oft auch in kommunikationsorientierten zwischenmenschlichen Bereichen (am Arbeitsplatz, in Kirchen, Schulen, Vereinen usw.) angestrebt. Neben funktionalen Erwägungen sollte sich das Atmosphärendesign dabei einer Rolle bei der Förderung des sozialen Zusammenhalts und der sozialen Integration widmen. Zu diesem Zweck sollten Objekte und Umgebungen so gestaltet und angeordnet werden, dass sie eine anregende und lebendige Atmosphäre schaffen. In einem Seminarraum zum Beispiel prägen verschiedene Anordnungen der Tische oder sogar das Fehlen von

⁵³⁰ Ebd., 640.

⁵³¹ Ebd.

⁵³² Ebd., 641.

⁵³³ Ebd., 642.

Tischen in hohem Maße die Resonanzwirkung. Es versteht sich von selbst, dass in einem sozialen Raum Kleidung, Make-up, Schmuck, Accessoires usw. das Aussehen, die Figur, die Körperhaltung und das Temperament beeinflussen und somit eine Interaktion erleichtern oder erschweren können, wie Rosa darauf hinweise: »In jedem Falle werden wir etwa einem kräftigen Mann in Bomberjacke und Springerstiefeln auf andere Weise gegenübertreten als einem schmächtigen Jungen in kurzen Hosen und Flip-Flops. Das gilt völlig unbeschadet des Umstandes, dass dabei die kulturell kodierte Wahrnehmung von Kleidungs- und Haltungscodes eine zentrale Rolle spielt: Auch diese prägen natürlich in hohem Maße den Interaktionskontext.«⁵³⁴

Hier ist noch zu beachten, dass die dispositionelle Resonanz zwar vor allem eine Raumresonanz ist, aber oft auch eine zeitliche Dimension enthält. Rosa schrieb: »Subjekte [...] finden sich immer schon *in einer Welt*, mit der sie verknüpft und verwoben sind, der gegenüber sie je nach historischem und kulturellem Kontext fließende oder auch feste Grenzen haben, die sie fürchten oder lieben, in die sie sich geworfen oder in der sie sich getragen fühlen etc.«⁵³⁵

In seinem Buch *Sein und Zeit* stellt Heidegger den traditionellen Ansatz zur Beurteilung der Geschichtlichkeit eines Gegenstandes in Frage. Aus seiner Sicht ist es nicht überzeugend, einen Gegenstand als historisch zu bezeichnen, nur weil er zum Gegenstand des historischen Interesses, der Altertumspflege und der Landeskunde geworden ist. »Im Museum aufbewahrte ›Altäumper‹, Hausgerät zum Beispiel, gehören einer ›vergangenen Zeit‹ an und sind gleichwohl noch in der ›Gegenwart‹ vorhanden. Inwiefern ist dieses Zeug geschichtlich, wo es doch *noch nicht* vergangen ist? Etwa nur deshalb, weil es *Gegenstand* historischen Interesses, der Altertumspflege und Landeskunde wurde? Ein *historischer Gegenstand* aber kann dergleichen Zeug doch nur sein, weil es an ihm selbst irgendwie *geschichtlich ist*. Die Frage wiederholt sich: mit welchem Recht nennen wir dieses Seiende geschichtlich, wo es doch nicht vergangen ist? Oder haben diese ›Dinge‹, obzwar sie heute noch vorhanden sind, doch ›etwas Vergangenes‹ ›an sich‹? *Sind* sie, die vorhandenen, denn noch, was sie waren? Offenbar haben sich die ›Dinge‹ verändert.«⁵³⁶ Von hier aus bestimmt Heidegger *Geschichtlichkeit* im Sinne einer Existenzphänomenolo-

⁵³⁴ Ebd., 642f.

⁵³⁵ Ebd., 62f.

⁵³⁶ Heidegger 1967, 380.

gie neu: »Primär geschichtlich – behaupten wir – ist das Dasein. Sekundär geschichtlich aber das innerweltlich Begegnende, nicht nur das zuhandene Zeug im weitesten Sinne, sondern auch die *Umwelt-natur* als ›geschichtlicher Boden‹. [...] Seiendes wird nicht mit dem Fortrücken in eine immer fernere Vergangenheit ›geschichtlicher‹, so daß das Älteste am eigentlichsten geschichtlich wäre. Der ›zeitliche‹ Abstand vom Jetzt und Heute aber hat wiederum nicht deshalb keine primär konstitutive Bedeutung für die Geschichtlichkeit.«⁵³⁷

Nach Yanagi verliert ein Mensch, der mit einer Szene zu vertraut wird, die Fähigkeit, sie wirklich zu sehen. Die Gewohnheit raubt uns die Kraft, sie neu wahrzunehmen, ganz zu schweigen von der Kraft, von ihr bewegt zu werden.⁵³⁸ Deshalb betont er: »Conscious appreciation requires a historical hiatus, an interval in time for looking back. History is a record of the past; critical evaluation is retrospection.«⁵³⁹ An dieser Stelle findet Yanagis Auffassung eine Entsprechung im Konzept *Geschichtsgefühl* (Lishi Gan, 歷史感), das in jüngerer Zeit von Gao Jianping (高建平) entwickelt wurde. Das Geschichtsgefühl stellt im Wesentlichen eine zeitliche Dimension der ästhetischen Erfahrung dar. Es handelt sich um ein Gefühl, das durch ein über einen langen Zeitraum hinweg erhaltenes Objekt hervorgerufen wird, insbesondere um ein reflexives Gefühl im Zusammenhang mit Geburt, Altern, Krankheit und Tod sowie natürlichen und sozialen Veränderungen.⁵⁴⁰ Gao vertritt die Ansicht, dass sich die ästhetische Wahrnehmung altehrwürdiger Objekte (Kunst, Natur, Alltagsgegenstände usw.) auf zwei oft miteinander verknüpfte Aspekte zurückführen: zum einen auf das schöne Aussehen des Objekts selbst und zum anderen auf das Alter des Objekts.⁵⁴¹ Das Geschichtsgefühl kann nicht nur die Wirkung von Schönheit verstärken, sondern auch scheinbar gewöhnliche Objekte (einen antiken Silberleuchter, einen Rokokoschrank oder einen Berliner Phonographen) in ästhetische Objekte verwandeln.⁵⁴²

Das hier diskutierte Geschichtsgefühl spiegelt weitgehend eine zeitlich orientierte dispositionelle Resonanz wider und offenbart damit atmosphärische Wirkungen, die mit Traditionen, Bräuchen,

⁵³⁷ Ebd., 381.

⁵³⁸ Vgl. Yanagi 2018, 33.

⁵³⁹ Ebd.

⁵⁴⁰ Vgl. Gao 2021, 83.

⁵⁴¹ Vgl. Ebd.

⁵⁴² Vgl. Ebd.

Legenden und Überzeugungen zusammenhängen. Im alten China war es häufig der Fall, dass frühe sakrale Objekte zu ästhetischen Objekten späterer Generationen wurden. Beispielsweise wurden Bronze und Keramik anfangs oft als Opfergefäße verwendet. Im Laufe der Zeit wurden die darin enthaltenen rituellen Elemente verwässert und die ästhetische Bedeutung hervorgehoben. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die rituelle Dimension verschwunden ist. Im Gegenteil, sie wird in den Hintergrund gedrängt.⁵⁴³ Hier spiegelt die atmosphärische Resonanz in der Tat die Wechselwirkung zwischen dem Geschichtsgefühl und dem Schönen des Objekts wider.⁵⁴⁴ Die dispositionelle Resonanz kann auch mit biografischen Erfahrungen und Erinnerungen einer Person in Beziehung gesetzt werden: »Wer in einer schroffen Gebirgslandschaft aufgewachsen ist, wird bei ihrem Anblick vielleicht resonante Heimatgefühle entwickeln«⁵⁴⁵. Die Resonanz kann sich auch auf das Auslösen der »in Lernprozessen angeeigneten Erinnerungen«⁵⁴⁶ beziehen.

Das Konzept der Resonanz betont nicht die völlige Verschmelzung der an der Kommunikation Beteiligten, sondern vielmehr ihr Zusammenwirken durch ihre eigenen Stimmen. Damit wird der Respekt vor der Heterogenität in den Vordergrund gerückt. Dieses Konzept würde dazu anregen, über die Ausrichtung der interkulturellen Kommunikation im Prozess der Globalisierung nachzudenken. Besonders für Designer*innen, die heutzutage oft in einem internationalen Umfeld arbeiten, scheint diese Frage noch kritischer zu sein: Inwieweit findet die gestaltete Atmosphäre kulturübergreifend Anklang, um das Interesse von Konsumenten aus verschiedenen Kul-

⁵⁴³ Vgl. Ebd., 83f.

⁵⁴⁴ Die Einbeziehung historischer Dimensionen bietet auch einen Weg, die Übel einer zeitgenössischen Kunstszen zu beheben. Aufgrund der Besessenheit von andauernder Innovation weist die gegenwärtige Kunst eine Reihe von Problemen auf – »leeren Eklektizismus, Geschichtsvergessenheit, Indifferenz, Langeweile« (Rebentisch 2017, 11f.). Ausgehend davon artikuliert Rebentisch die Normativität der zeitgenössischen Kunst neu: »Der volle normative Sinn des Begriffs Gegenwartskunst besteht darin, dass sie ihre historische Gegenwart gegenwärtig machen soll. Zeitgenössenschaft bedeutet folglich für diejenigen, die Kunst produzieren, ebenso wie für diejenigen, die die Kunst ihrer Zeit in Gedanken zu erfassen versuchen, viel mehr als die bloße Teilhabe an der chronologischen Zeit. [...] Denn um den historischen Ort der Gegenwart zu bestimmen, muss man die Gegenwart zur Vergangenheit in ein Verhältnis setzen, und zwar so, dass die Gegenwart durch dieses Verhältnis eine Richtung, die Richtung einer historischen Entwicklung erhält.« (Ebd., 13)

⁵⁴⁵ Rosa 2016, 640.

⁵⁴⁶ Ebd.

turen zu wecken? Dabei ist es entscheidend, dass Designer*innen verschiedene Kulturen gut verstehen und sie so weit wie möglich mit ihrer eigenen Stimme sprechen lassen. Auf dieser Grundlage werden Designkonzepte und -praktiken aus verschiedenen Kulturen beleuchtet, wie etwa *Dao* (道) in der chinesischen Keramik, *Wabi-Sabi* im japanischen Bonsai und *Feng-Shui* (風水) im ostasiatischen Raumdesign.

Durch die Interaktion der Kulturen entstehen heute immer mehr Werke, die sich aus verschiedenen heterogenen Elementen zusammensetzen. Wie erreichen solche Werke eine kulturgebundene Resonanzwirkung? Der Schlüssel liegt darin, das Gewöhnliche mit dem Ungewöhnlichen in Einklang zu bringen. Es versteht sich von selbst, dass ein allzu vertrauter Gegenstand kaum Interesse weckt. Werden wir aber mit einem uns völlig unbekannten Objekt konfrontiert, wissen wir nicht, was uns erwartet. Als Schutzreaktion schalten wir unwillkürlich auf stumm, um mögliche Probleme oder gar Verletzungen zu vermeiden. Daraus lässt sich ableiten, dass sich in der interkulturellen Resonanzwirkung eines Werkes gelungene wechselseitige Anpassungsbewegungen zwischen Eigenem und Fremdem, zwischen Gewohntem und Ungewohntem, zwischen Traditionellem und Exotischem widerspiegeln. Um eine nachhaltige Resonanzwirkung zu erzielen, stellt sich daher die grundsätzliche Frage nach der atmosphärischen Gestaltung, die »über momenthafte Erfahrungen hinaus [...] das institutionalisierte und habitualisierte Weltverhältnis eines Menschen sowie die Resonanzqualitäten sozialer Verhältnisse insgesamt«⁵⁴⁷ berücksichtigt.

Im Jahr 2022 entwickelte die 27-jährige chinesische Modedesignerin Cheng Cheng (程程) eine Modeserie mit dem Thema *Bloom by yourself*. Inspiriert wurde sie von einer Minderheit namens *Xun Bu* (蠵埔) im Südosten Chinas, die von den Araber*innen abstammt. Bis heute tragen die Frauen dort gerne Kopfbedeckungen aus Blumen, also eine Tradition, die sie aus Zentralasien mitgebracht haben sollen. Davon inspiriert hat Cheng florale Elemente aus *Xun Bu* (蠵埔) in ihre neue Arbeit integriert. In der Modewelt scheinen Blumen ein zeitloses Designelement zu sein. Die Kamelien in Karl Lagerfelds *Camelie Wedding Dress* (2005–2006), die Tulpen in John Gallianos AW 10 (2010–2011) oder die handgefertigten Rosen in Vera Wangs *Bridal Spring* (2020) strahlen eine Vielzahl semiotischer Atmosphären aus:

⁵⁴⁷ Ebd., 294.

Lebenskraft, Hoffnung, Reinheit, Romantik ... In Chengs Werk symbolisieren die Blumen den Geist der Frauen aus *Xun Bu* (蟠埔): Schönheit, Selbstliebe, Selbstvertrauen, Selbstverbesserung und Vitalität. Die Grundtöne ihrer Arbeit sind das in *Xun Bu* (蟠埔) populäre Blassrosa und Rosarot, mit Blaugrün, Ingwer und Sojaviolett. Nach Cheng sollte man in der heutigen Zeit das Herz zur Ruhe bringen, auf das hören, was man wirklich will, und das Schöne dessen wiederentdeckt, was einst übersehen wurde. Mit einem schönen Geist, genügend Selbstvertrauen und genügend Selbstliebe kann man prächtige Farben in sich selbst zum Blühen bringen.⁵⁴⁸

Eine Resonanzbeziehung kann auf nahezu allen Ebenen stattfinden und bietet somit eine Orientierung für eine gute und schöne Lebensweise. Vor dem Hintergrund der obigen Ausführungen kann davon ausgegangen werden, dass Designer*innen die Verantwortung haben, durch die Gestaltung atmosphärischer Szenen die Resonanzsensibilität für ökologische, zwischenmenschliche und oft marginalisierte (soziale, politische, ethnische etc.) Aspekte zu beeinflussen und zu stärken.

⁵⁴⁸ Vgl. Cheng 2022, 5.

