

1. Propädeutisches

»Man macht der Philosophie den Vorwurf, sie sei nicht imstande, einen Hund hinter dem Ofen hervorzulocken; das ist zwar vollkommen richtig, aber das ist auch nicht ihre Aufgabe.«¹

»The proof of the pudding is in the eating.«²

»Was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen;
und wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen.«³

Drei Eingangszitate, die das Vabanquespiel mit der Atmosphäre anpfeifen.

Apokryph ist das Hegelzitat, das den Hund hinterm Ofen und die Philosophie als machtloses Lockmittel feststellt. In einer alltäglichen Lesart gibt das Zitat durch das Herauslösen aus seinem Kontext ein gefälliges Bonmot ab, um auf Aufgaben der Philosophie jenseits alltäglicher Nutzbarmachung und Verwertungsforderungen hinzuweisen. Metaphorisch wird ihr Mangel an Reißerischem attestiert, gleichwohl aber das Reißerische nicht als ihr Charakteristikum ausgewiesen: Der Mensch kann in seinem Alltag seine Liebe zur Sensation mittels der Philosophie nicht stillen, weil ihr die Liebe zur Weisheit adäquat ist.

Einen anderen Sinn kann das Zitat nahe legen, wird eine assoziative Brücke vom Hund hinterm Ofen zum Kyniker – von ›kynos‹, griechisch ›Hund‹ – gebaut. Der kynische Philosoph versucht ein tugendhaftes Leben zu leben, indem er sich frei von äußeren Verlockungen macht und in schmuckloser, aus der

1 | Hegel zugeschrieben.

2 | MARX, ENGELS 1970, S. 296.

3 | WITTGENSTEIN 2006, S. 9

Selbstgenügsamkeit erwachsener Zufriedenheit lebt. Eine verlockend vielfältige Philosophie mit ihrem Angebot alternativer Lebensvorstellungen und -haltungen kann diese Art von Philosophen nicht erreichen: Als Verächter der Kultur und als jemand, der eher im praktischen Vollzug wirken möchte als durch Lehren, hat der Kyniker eine Haltung geringer Ansprüche eingenommen und lässt sich folgerichtig nicht hinterm Ofen hervor- respektive aus der Tonne locken. In dieser kynisch-zynischen Lesart des Hegelzitates bleibt es vage Spekulation, ob es als Schmähe gegen den solchermaßen verlockungsabstinenten Glücksucher zu sehen ist oder als freies und zwangloses Angebot alternativer Verständnisweisen. Klar sollte aber sein, dass sich ›Verlockungen‹ und ›Philosophie‹ nicht ausschließen, gerade wenn man für die beiden Begriffe die Begriffe ›Ästhetisches‹ und ›wissenschaftliche Beschäftigung‹ einsetzt.

In einer wortwörtlichen Lesart des Hegelzitates steht in jedem Fall fest: Als Lockmittel für Hunde taugen Futterstücke oder Knochen, keine philosophischen Gedanken.⁴ Ein Philosophieangebot würde demnach die Adäquatheit des situationalen Handelns verletzen.

Ähnliches gilt für die Rezension einer Forschungsarbeit über Atmosphären. Der Feuilleton-Redakteur formuliert: »Einen Pudding an die Wand zu nageln erfordert gewiss nicht mehr Geschick, als das zu beschreiben und begrifflich zu durchdringen, was gemeinhin Atmosphäre genannt wird.«⁵

Trotz der Metaphorik für die Schwierigkeit von Begriffsarbeit: Es ist augenscheinlich, dass ein Pudding nicht an die Wand gehört. Ein Bild gehört an die Wand oder ein Bücherregal. Der Pudding gehört in den Magen. Auch außerhalb desselben wird jeder schon intuitiv einen Pudding nicht in die Senkrechte bringen, sondern in die Waagrechte, genauer in eine Puddingschale, wenn er ihn in besonderer Weise fassen, ihm eine spezifische Form geben will. Wenn die Puddingprobe das Verhältnis von Amorphem und Abstraktem zum Bestreben des Festhaltens beschreibt, dann möchte man gerade für den alltagsrelevanten Bereich der Ästhetik und der Atmosphären versucht sein, in Engels Kantpolemik einzustimmen und ein ›probieren geht über studieren‹ zu proklamieren: ›The proof of the pudding is in the eating‹. Was eine ästhetische Theorie taue, das soll sich im Alltag, in der Praxis bewähren. Um beim Puddingessen aber Qualitätskriterien anwenden zu können, müssen die Wahrnehmung und die Geschmacksnerven – analog: der Begriff – geschärft werden. Der Metaphorik

4 | Obwohl dem Hund durchaus auch logisches Denken zugesprochen wurde: »Jedenfalls behauptet Chrysipp, der Hund wende das fünfte mehrgliedrige unbewiesene Argument an, wenn er an einen Dreiweg komme und nach dem Spüren auf den zwei Wegen, die das Wild nicht entlang gelaufen sei, sofort den dritten entlang stürme, ohne hier überhaupt gespürt zu haben.« SEXTUS EMPIRICUS, HOSSENFELDER 1985, S. 109.

5 | WENZEL 09.12.1995, S. 48.

des Puddingnagelns ist also zugute zu halten, dass sie mit einem einprägsamen Bild auf die Differenz von Gegenstand und Methode verweist. Im Sinne der Adäquatheit gilt hierbei, dass man im Umgang mit Ästhetischem und dabei so relevanten Gegebenheiten wie Atmosphären als Produkt eine Arbeit über Atmosphären erhält und nicht zwingend eine atmosphärische Arbeit – letzteres wäre das Arbeitsfeld von Poeten, Geschichtenerzählern und Romanautoren. Bei Puddingartigem könnte es eher gelten, die Begriffsarbeit zu verstärken und dem Pudding mit besonders vielen oder andersartigen Nägeln zu Leibe zu rücken. Solchermaßen treffen sich philosophische und künstlerische Herangehensweisen, wenn statt dem zusammentragenden Referieren bekannter Positionen ein darüber hinausgehendes Interesse an unbekannten und unausgearbeiteten Möglichkeiten im jeweiligen Begriffsfeld entfacht wird.⁶

Wer tiefe Einsichten hervorbringen und der Gefahr einer unverantwortlich nebulösen Redeweise entkommen möchte, der muss klar reden und denken. Diesem Desiderat gemäß verfolgt der frühe Wittgenstein die Frage nach einem (vornehmlich sprachlichen) Kriterium, das Unsinniges und Sinnloses von Sinnvollem unterscheidet. Den Möglichkeiten sinnvollen Sprechens ist jedoch eine Begrenztheit gesetzt. Die Pragmatik alltäglichen Sprechens lässt sich in vielen Bereichen nicht durch eine formallogische Sprachanalyse fassen. So muss Wittgenstein eingestehen: »Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies *zeigt* sich [...]«. ⁷ Schweigt man nun nicht und benennt beispielsweise die unaussprechliche Gesamtheit einer Wahrnehmungssituation mit dem Begriff ›Atmosphäre‹, so kann man sich schnell einer irreführenden Sprachverwendung schuldig machen. Dies aber schon allein deshalb, weil Wittgensteins Atmosphärebegriff nur bedingt deckungsgleich ist mit dem Begriff im gegenwärtigen Ästhetikdiskurs. Denn Wittgenstein versteht unter der Berufung auf Atmosphären das Anführen seelischer Akte (im Sinne einer Referenztheorie), um in Beschreibungen Postulate über innere Zustände vornehmen zu können.⁸ Ein Ding und eine Atmosphäre bilden ein Paar wie die »musikalische Phrase und das Gefühl, das man bei ihr hat«. ⁹ Die Schwierigkeit, das Beziehungsverhältnis dieser Paare beschreibend in den Griff zu bekommen, legt eine Spur aus zu der Annahme, die ›Atmosphäre‹ sei eine assoziative Hinzudeutung, ein Versuch der Sicherung von Wortbedeutungen unter Berufung auf mentale Akte. Dieser Art begrifflicher Lückenbüßerei steht die Aussage entgegen: »Die ›Atmosphäre‹ ist gerade

6 | Den Vergleich der methodischen Haltung von Künstler und Philosoph stiftet Wiesing. Vgl. hierzu WIESING 2005, S. 82.

7 | WITTGENSTEIN 2006, S. 85.

8 | Vgl. HOBUS 2007, S. 186ff.

9 | EBD., S. 189.

das, was man sich nicht wegdenken kann.«¹⁰ Für Wittgenstein steht der Atmosphärebegriff als expressiver Gehalt eines Dinges im Kontext eines Sprachgebrauchs, der dann begriffliche Augenwischerei ist, wenn »die scheinbare Untrennbarkeit einer Atmosphäre vom zugehörigen Wort, Raum, Gegenstand, Namen oder sonst einer Sache fälschlich als Assoziation zweier Sachen gedacht wird, wo es doch nur eine Sache gibt, die im Rahmen eingeführter kultureller Praktiken eine bekannte Rolle spielt.«¹¹ Diese Praktiken sind solche des Wahrnehmens von gewissen Unterschieden. Trotz aller genannter Kritik handelt es sich also beim Sprechen über Atmosphären nicht um begrifflichen Dünkel und Vermessenheit.¹²

In einem breiter angelegten Forschungsinteresse darf also auch in Wittgensteinschem Sinne gelten: Wovon man nicht sinnvoll schweigen kann, darüber sollte man reden.

Dieses trifft für einen Begriff zu, der in den gegenwärtigen ästhetischen Diskurs Einzug gehalten hat: der Begriff der Atmosphäre. Über diesen Begriff lässt sich reden. Sicher ist es ein Grundproblem nicht nur im Bereich der Ästhetik, dass der Atmosphärebegriff andere Konnotationen und Denotationen erhält und in anderen Sprachspielen auftaucht.¹³ Die Schwierigkeiten, die dies im Kommenden bereiten könnte, stellen sich vor allem dann, wenn davon ausgegangen wird, dass es um einen Begriff geht, der sich in ein strenges Raster bisubjunktionalen Verwendungsscharakters einfügen ließe, über den man klar reden und denken könne. Doch schon von Wittgensteins Sprachanalysen wird eingestanden: »Sie klären nichts im Sinne der Naturwissenschaft, sie schaffen *Klärung* über Zusammenhänge von Sprachverwendungen.«¹⁴ Ähnliches deutet Beckermann an, wenn er feststellt: »Fortschritt in der Philosophie bedeutet im allgemeinen nicht die Lösung, sondern die Klärung von Problemen.«¹⁵ Im Folgenden soll also nicht der Versuch gemacht werden, einen Atmosphärebegriff deduktiv herzuleiten und verbindlich zu installieren. Auch wird er nicht quantitativ empirisch erfasst und bestimmt werden können.¹⁶ Vielmehr soll das Phä-

10 | Wittgenstein, zitiert bei Hobuss 2007, S. 189.

11 | Ebd., S. 192.

12 | Vgl. Ebd., S. 191.

13 | Vgl. etwa Bischoff 2007, S. 171.

14 | Kaspar 1992, S. 61.

15 | Beckermann, S. 10.

16 | Dies funktionierte schon nicht bei einer vom Duden-Verlag groß angelegten Suchkampagne nach dem Wort für »nicht mehr durstig«. Das Ergebnis »sitt« (in Anlehnung an »satt« für »nicht mehr hungrig«) konnte sich nicht nachhaltig etablieren. Das sprachliche Orientierungssystem erweist sich damit als abhängig von den praktischen und pragmatischen Differenzierungen des Wirklichen. Vgl. dazu auch Hauskeller 1995,

nomen der ›Atmosphären‹ in seiner sowohl sprachpragmatischen wie epistemischen Vagheit untersucht und anhand einer erweiterten Wahrnehmungstheorie mit Blick auf ›besondere Atmosphären‹ – als Auffindungszusammenhang der qualitativen Besonderheit des Atmosphärenphänomens im Ganzen – rezeptiv und produktiv erschlossen werden. Dazu soll der Begriff nach einer Sichtung verschiedener Filiationen induktiv und qualitativ empirisch aufgesucht und -gefunden werden. Klärung statt Erklärung, Ästhetische Feldforschung sowohl in ästhetik-theoretischer wie ästhetisch-praktischer Hinsicht.

Wer die genannte *Vagheit* des Atmosphärenbegriffs einer unzureichenden systematischen Aufarbeitung des Begriffs anlastet, berührt einen wunden Punkt der Debatte. Zwar findet Atmosphäre als Wahrnehmungsphänomen zunehmend Eingang in wissenschaftliche Arbeiten, allerdings überwiegend mit unzureichender systematischer oder begriffsgeschichtlicher Ausarbeitung. Aber das Problem mit der Vagheit scheint vor diesen Ausarbeitungshinsichten anzusetzen: Wenn die Atmosphäre – dem Haupttenor der Debatte gemäß – als grundlegendes Wahrnehmungsphänomen omnipräsent und ubiquitär, aber vorsprachlich, prädiffenziert, prädimensional und präreflexiv ist, so stellt sich die grundlegendere Frage, ob und wie man auf dieses Phänomen überhaupt begrifflich zugreifen kann. Begriffsgeschichtliche Linien werden dabei schnell zu ungewollten Einengungs- und Grenzlinien des Phänomens. Wenn die Vagheit genuiner Phänomenbestand von Atmosphäre ist, so erschwert oder verunmöglicht diese Vagheit, Atmosphäre überhaupt kategorial fassen zu können. Die Auflösung des Rätsels besteht hierbei darin, den »Grund seiner Unlösbarkeit« anzugeben.¹⁷ Klärung also, wo Klarheit fehlt.

Ziel dabei ist, die Vagheit als Bestandteil des Atmosphärenphänomens und diesbezüglich nicht als Mangel an wünschbarer Genauigkeit zu begreifen, sondern sie als Chance zu thematisieren, dem Phänomen zu entsprechen: der Atmosphäre als unbestimmtes oder unbestimmbar scheinendes Surplus in der Wahrnehmung.

Beachtet man solchermassen die Vagheit im Kontext des wissenschaftlichen Zugriffs, so appelliert sie daran, sich um unvage Begriffe zu bemühen. Hierbei motiviert sie zu Begriffsbestimmungen, um ein begriffliches Netz zu weben, das das Phänomen einzufangen imstande ist, das jeden Pudding jedweder Konsistenz festhält.

Beachtet man andererseits die Differenz des Rezeptionszusammenhangs zum diskursiven und Produktionszusammenhang der Atmosphäre, so können

S. 129. Zur Forschungsmethodik siehe das Kapitel ›Ästhetische Feldforschung‹ der vorliegenden Arbeit.

17 | Vgl. Adorno, zitiert bei Stoessel 1983, S. 19.

auch und gerade im Umgang mit Vagheit besondere Atmosphären erzeugt werden. Hierbei wird die Vagheit gleichsam zum ästhetischen Programm, indem sie als spezifisches Mittel im Kontext der Atmosphäreerzeugung dient, beispielsweise im Sinne einer bewusst uneindeutigen und eher andeutungsvollen Sprache eines Romans oder Krimis.

Ein zweiter wunder Punkt hinsichtlich eines systematischen Aufarbeitungsdesiderates des Atmosphärebegriffs ist die *Methodik* der Ästhetik als der Wissenschaftsdisziplin, die sich in gesondertem Maße dem Atmosphärephänomen widmet und der die maßgeblichen Forschungsarbeiten entstammen. Gerade im ästhetischen Bereich können Begriffsfiliationen zu weit verzweigenden, sich vom Phänomen entfernenden Ausführungen verleiten. Will ästhetische Theorie dem mit Umsicht entgegenwirken, muss sie Totalitätsansprüche und methodologische Homogenität aufgeben zugunsten einer »in sich kohärent durchgeführte[n] Perspektivik des Erfahrens, Wertens und Erkennens, die sich experimentierend und repräsentativ an den gesellschaftlich relevanten Fragestellungen entwickelt, wie sie sich hier und heute aus der Problemgeschichte des Ästhetischen und Künstlerischen ergeben.«¹⁸ Als adäquate literarische Form ästhetischer Auseinandersetzung wird die essayistische proklamiert: »Ästhetische Theorie ist dadurch wesentlich essayistisch geworden, ohne jedoch die Ansprüche argumentativer Stringenz aufzugeben, wohl aber die hybriden Ansprüche absoluter Erkenntnis.«¹⁹ Begriffliche Auseinandersetzungen sollten somit dem klaren Verständnis dessen dienen, wofür ein Begriff verwendet wird und in welchem Verhältnis er zu anderen Begriffen steht. Dabei wird Phänomengerechtigkeit höher bewertet als die Demarkationslinien von Wissenschaftsdisziplinen. Die einhergehende Nähe zur Anschauung verschuldet die »Elastizität des Wortgebrauchs«.²⁰

Aufgrund seiner Überzeugung von der essayistischen Methode sei im Vorgriff auch auf Walter Benjamin verwiesen, dem die Bestimmung des Auraphänomens – als dem Vorläufer des Atmosphärephänomens – weder mit rein kategorischen noch kontingenten Mitteln, sondern mit einer Kombination aus beiden gelingt: Hierzu wird er eine formale Definition mit einer metaphorschen Erläuterung verbinden. Der Phänomengerechtigkeit halber entscheidet sich Benjamin zuungunsten rein begriffsgeschichtlicher Herleitungen für eine essayistische Herangehensweise. Denn auch wenn darauf hingewiesen wird, dass Benjamin den Aurabegriff im Rahmen geschichtsphilosophischer Über-

18 | HENCKMANN 1998, S. 42.

19 | Ebd. Böhme konstatiert: »Die Zeit ist für systematische Abschlüsse nicht reif. [...] Der Essay ist deshalb gegenwärtig die adäquate literarische Form.« BÖHME 1995a, S. 11. Vgl. auch STOESEL 1983, S. 17.

20 | Plessner, zitiert in MÜLLER 2004, S. 99-100.

legungen entwirft, so wird beim Lesen seiner Definition deutlich, dass das gewählte Beispiel derart losgelöst von sowohl geschichts- als auch kunstphilosophischen Betrachtungen daherkommt, dass es seines Kontextes entkleidet ein Phänomen beschreibt, das sich problemlos in andere Kontexte transferieren und für aktuelle ästhetische Problemfelder referieren lässt.

Diese Arbeit versteht sich als ein Essay, der auf begriffsgeschichtliche Überlegungen angewiesen ist, wenn es um die Explikation bedeutungsdivergenter Begriffsfiliationen geht. Damit erklären sich pointierte Theorieverweise, die von streng systematischen Abgleichungen untereinander absehen, gleichwohl aber auf Kohärenz und Stringenz bedacht sind. Fußnoten nehmen hierbei nicht nur die Rolle ein, Textquellen zu belegen, sondern geben zusätzlich Hinweise auf theoretische Um- und Abwege, die weiterführend interessant sein könnten oder Sackgassen benennen.

Durch die Verwendung des Atmosphärebegriffs in der Alltagssprache wie auch zunehmend im ästhetischen Diskurs ist die Forschung am Begriff mit graduellen Abstufungen von Sinnunterlegung konfrontiert. Allgemein ist anzuerkennen, dass Begriffe im Alltag oft unreflektiert hinsichtlich Begriff und Gehalt, also in einem weiten Sinne genutzt werden. Sie werden in einen engen Sinn nur dann überführt, wenn man an und mit ihnen arbeitet.

Verdeutlicht sei dies beispielhaft am Begriff der ›Präsenz‹. Ihn mit der Tatsache zu bestimmen, dass etwas anwesend ist, bestätigt den Verdacht einer schwachen Verwendungsweise, zieht man theaterwissenschaftliche Forschungen zu Rate. Fischer-Lichte bezeichnet den Bezug auf die bloße Gegenwärtigkeit, auf die Anwesenheit des Akteurs als schwaches Konzept von Präsenz und meint damit einen weiten Sinn des Präsenzbegriffs.²¹ Wird diese Art von Anwesenheit intensiver gespürt und die Präsenz von etwas interessiert wahrgenommen, weil etwa die Aufmerksamkeit auf einen raumbeherrschenden Akteur fokussiert, wird dies als starkes Konzept von Präsenz gekennzeichnet. In einem weiteren Schritt der Präsenzerfahrung wird die Präsenz von etwas mit der eigenen Präsenz zusammen erlebt und transformatorisch wahrgenommen, so dass sich von einem radikalen Konzept von Präsenz sprechen ließe. Dies stellt eine besondere Form eines engen Präsenzbegriffs dar.

Das Verhältnis von einem weiten und engen Begriff markiert auch einen divergenten Zugang zur Atmosphäredebatte in der begrifflichen Frontstellung von Böhme und Seel bezüglich des angelegten Ästhetikbegriffs. Böhme fasst ihn bewusst weit, um in phänomenologischer Rückbesinnung auf die *aisthesis* die ganze Breite sinnlicher Wahrnehmung thematisieren zu können, die auch affektive und imaginative Momente nicht unberücksichtigt lässt. Die Ästhetik wird als Aisthetik verstanden und entspricht im rezeptiven Bereich einer »The-

21 | FISCHER-LICHTE 2004, S. 163, S. 166 sowie S. 171.

orie der Wahrnehmung im unverkürzten Sinne. Dabei wird Wahrnehmung verstanden als die Erfahrung von Präsenz von Menschen, Gegenständen und Umgebungen«, ²² atmosphärische Wahrnehmung als grundlegender Wahrnehmungstypus. Derart geweitet verzichtet die Ästhetik bewusst darauf, Kunst als primäres ästhetisches Thema zu behandeln. Diese Einstellung ist Einfallswinkel für die Kritik Seels und dessen »Besorgnis, daß durch eine solche Ausweitung der Ästhetik das Besondere der Kunst sich nicht mehr abgrenzen lasse.« ²³ Seel sieht in der Allgemeinheit der Böhme'schen Wahrnehmungslehre »Schwierigkeiten, den inneren Zäsuren der ästhetischen Praxis gerecht zu werden«, weswegen er einen engeren systematischen Begriff ästhetischer Wahrnehmung bevorzugt, der auf die Auffälligkeit des Erscheinens einer Sache fokussiert. ²⁴ Atmosphärische Wahrnehmung wird damit eher »eine *spezielle* Form der ästhetischen Wahrnehmung, nicht etwa ihre Grundform.« ²⁵ Die divergierenden Konzepte von Böhme und Seel bestimmen in Abhängigkeit des jeweils zugrunde liegenden weiten oder engen Ästhetikverständnisses das Wahrnehmen von Atmosphäre einmal als grundlegenden und einmal als speziellen Fall der Wahrnehmung. Damit macht dieses Beispiel deutlich, dass Enge und Weite eines Begriffes nicht nur in einer graduellen Korrelation zum bezeichneten Phänomen stehen – wie bei der Präsenz –, sondern auch grundlegenden konzeptionellen Einfluss auf die Charakterisierung korrelierter Phänomene hat – wie bei der Ästhetik und der Atmosphäre.

Die v.a. graduelle Überführung von einem weiten in einen engen Sinn soll am Begriff der Atmosphäre versucht werden, indem die verschiedenen Dimensionen des Begriffs aufgezeigt und im Rahmen einer (qualitativ-empirischen) Feldforschung reflektiert werden. Dadurch wird der Spagat zwischen einem weiten Begriff der Alltagssprache und dem engen Begriff eines Fachdiskurses probiert.

Schon die Gegenüberstellung zweier Auffassungen von ›Ästhetik‹ hat gezeigt, dass es einen erheblichen Unterschied macht, »von welcher Seite man sich einem Wissen, einer Wissenschaft nähert, durch welche Pforte man

22 | BÖHME 1995a, S. 25, vgl. auch S. 15f.

23 | BÖHME 2001a, S. 8. Zu Böhmes Einordnung der Kunst in die Reihe aller ästhetischer Tätigkeiten vgl. BÖHME 1995a, S. 16.

24 | SEEL 2003, S. 153.

25 | EBD., S. 150. Seel bestimmt hiermit die kontemplative ästhetische Wahrnehmung bloßen Erscheinens, was aber als systematische Abgrenzung ebenso für die atmosphärische Wahrnehmung gilt. Den Unterschied seines Konzeptes zu dem von Seel sieht Böhme als durch eine phänomenologische oder systematische Zugangsart erzeugt. Vgl. BÖHME 2001a, S. 8-9.

hereinkommt.«²⁶ Um sich der Greifbarkeit und damit der Gestaltungsmöglichkeit des grundlegenden Wahrnehmungsphänomens der Atmosphäre zu widmen, wählt diese Arbeit die Pforte der Kunstpädagogik mit philosophischer Perspektive, mit Schwerpunkten in der Phänomenologie (nach Böhme), der Ästhetik als Aisthetik (nach Welsch und Böhme) und der Aisthetischen Feldforschung, die ich mit dieser Arbeit nicht nur im Sinne begrifflicher Filiationen im Feld des Aisthetischen, sondern auch als eine Form des empirischen Zugangs zu Atmosphären einführen möchte. Der Status von und der sprachliche Zugang zu Atmosphären wird untersucht, um das Potential des Atmosphärebegriffs im Hinblick auf eine qualitative Optimierung von kontemplativen, korrespondierenden und imaginativen Erfahrungs- und Wissensdimensionen zu erhellen.

Wie wenig sich die Kunstpädagogik dem Atmosphärenphänomen bisher widmet, muss verwundern, da ein Sprechen über Kunst im Fokus ihres Erlebens doch oftmals unfreiwillig vage bleibt bei gleichzeitigem eminentem Interesse am Zugang zu ästhetischen Phänomenen und deren Nutzbarmachung für ästhetische Bildungsprozesse, also am Explizieren und Vermitteln des Kunsterlebens. Die möglichen Fragen an die Atmosphärentheorie seitens der Kunstpädagogik sind dabei mannigfaltig. Neben den beiden Leitfragen ›Was ist eine Atmosphäre und wie kann man sie als besondere wahrnehmen?‹ und ›Wie kann man eine besondere Atmosphäre als gezielte herstellen?‹ sind im interdisziplinären Kontext der Bezugswissenschaften der Kunstpädagogik schnell weitere – u.a. ontologische, wahrnehmungstheoretische, epistemologische, pädagogische, medientheoretische – Fragen auszumachen.²⁷ Die Chancen der Kunstpädagogik als Disziplin liegen auf der Hand: einerseits verstärkt der Reigen der Bezugswissenschaften ein von Grund auf interdisziplinäres Arbeiten und spielt damit der gewünschten Phänomengerechtigkeit zu, andererseits beschäftigt sich die Kunstpädagogik nicht nur theoretisch mit Kunst, sondern kann immer auch Erfahrungen aus dem praktischen Feld einfließen lassen, sei

26 | Goethe, zitiert bei BÖHME 1995a, S. 22. Das Goethezitat ist nicht näher ausgewiesen.

27 | Beispiele: Wie zugänglich und verhandelbar sind Atmosphären? Wie ist es möglich, eine empfundene und doch nicht eigene Stimmungsqualität im Wahrnehmungsraum aufzuzeigen? Besetzt die Atmosphäre einen Grund- oder Spezialmodus von Wahrnehmung? Wie muss eine Atmosphäre beschaffen sein, damit sie als besonderes Wahrnehmungsformat epistemische Relevanz gewinnt? Wie werden durch atmosphärisch dichte Präsentationsformate epistemische Neugier entfaltet und kreative Problemlösungen angeregt? Welcher Stellenwert kommt der Atmosphäre in der Ästhetischen Bildung zu? Wie stützen Atmosphären die Selbstwirksamkeitsüberzeugung? Wie korreliert die Ebene der Unbetroffenheit in der Versprachlichung und Verschriftlichung mit den Erfahrungen der Atmosphärebetroffenheit? Wie können sich daraus Vermittlungsversuche gestalten?

dies nun durch reflektiertes Betrachten im Wahrnehmungsfeld oder durch das Herstellen von Kunst in schulischen wie außerschulischen Kontexten.

Dennoch liegt die Beschäftigung mit Atmosphären in kunstpädagogischen Forschungsarbeiten – auch in jenen, die sich nicht dezidiert mit kunstdidaktischen und schulpädagogischen Problemstellungen befassen – im Dornröschenschlaf. Dabei ist zu vermuten, dass das Arbeiten an und im Bewusstsein von Atmosphäre als Voraussetzung jeder gelingender Kunstvermittlung angesehen werden kann. Die Persönlichkeiten aller an einer Situation Beteiligten sind gefordert, wenn im Umgang mit Atmosphäre der Grundstein gelegt wird, »um Augenblicke des Unvorhersehbaren, des Neuen, der Geistesgegenwart möglich werden zu lassen.«²⁸ An Atmosphären nimmt man leiblich teil und gestaltet sie aktiv mit. Dabei können gerade kunstpädagogische Rezeptions- und Produktionskontexte zur Entfaltung des menschlichen Sinnesbewusstseins beitragen und neben leiblicher und transmodaler Sinneserfahrungen auch Interpretationen, Erinnerungen und Imaginationen in einer konkreten Wahrnehmungssituation ernst nehmen. Im Rahmen einer komplexitätsangemessenen Erforschung dieser Wahrnehmungszusammenhänge sieht sich die vorliegende Arbeit als Beitrag zu einer phänomengeleiteten, kunstpädagogischen Grundlagenforschung.

Die Kunst nimmt dabei eine besondere Rolle ein, auch wenn atmosphärische Erfahrungen nicht an eine bestimmte Art von Gegenständen – zudem auch nicht an bestimmte Orte oder Personen – gebunden sind. Sie dient als besonderer Prüfstein der Wahrnehmung, als Abgrenzungsphänomen oder als paradigmatisches Beispiel und Lehrstück im Feld des Zusammenspiels von Wahrnehmung und Erkenntnis.²⁹ Unbestreitbar vollziehen sich in der Kunst besondere Wahrnehmungsformen – von ganz banalen und alltäglichen zu ekstatischen und ergreifenden. Von einer ästhetischen Vorrangstellung der Kunst lässt sich also dann sprechen, wenn Kunstwerke in besonderer Weise Aufmerksamkeit und Wahrnehmung binden. Viele Künstler thematisieren die Wahrnehmung durch Bestätigung, Irritation oder Ablehnung, und arbeiten sich deshalb an verschiedenen Atmosphären ab. Deshalb steht die Alltäglichkeit des Atmosphärephänomens aus dem lebensweltlichen Umgang in engem Zusammenhang mit künstlerischen Vorgehensweisen und Reflexionen.

Dass dabei Kunstwerke im Sinne der genannten gegenständlichen Ungebundenheit atmosphärischer Wahrnehmung als gleichrangig mit anderen ästhetischen Phänomenen gesehen werden, hat seinen Grund in der Abkehr von einer rein mimetischen, historischen oder semiotischen Kunsttheorie. Auch

28 | BISSEGGER 2005, S. 287. Besonderen pädagogischen Wert hat eine Atmosphäre, die Raum für das ungehinderte Erscheinkönnen menschlicher Grundstimmungen bietet. Vgl. SCHUBERT 2004, S. 116.

29 | Vgl. auch RAUH 2009, S. 135-136.

wenn sich Kunstwerke geändert haben und in vielen Fällen den Betrachter nicht mehr ›ansprechen‹, einem nichts mehr ›sagen‹, so ›bedeuten‹ sie doch etwas, deuten auf affektive Erfahrungen und Widerfahrnisse. Diese Eigenschaft teilen sie mit vielen anderen Gegenständen.

Die kunstpädagogische Pforte bildet natürlich auch einen spezifischen Zugang zum Atmosphärenphänomen. Dieser Zugang fragt nicht nach der Historie eines Kunstwerkes abgetrennt vom Betrachter (Kunstgeschichte) und auch nicht nach den physikalischen Daten von Kunstwerk (Physik, Bildwissenschaft) und Betrachter (Physiologie, Wahrnehmungspsychologie). Dieser Zugang widmet sich der Wahrnehmung von Kunst seitens des leiblichen Spürens, fragt nach der Wahrnehmbarkeit von Atmosphären und wie einem Betrachter eines Bildes der umgebende Raum zum Rahmen einer weiter greifenden Wahrnehmung werden kann, fragt nach der Erzeugbarkeit und Nutzbarkeit von Atmosphären und wie sich der ›Rahmen des Raumes‹ zum ›Rahmen der Bilder‹ verhält.³⁰

Weil man von Atmosphären nicht sinnvoll schweigen kann, sollte man über sie reden, auch wenn »die Entwicklung disziplinierter und intersubjektiv verbindlicher Sprechweisen noch aus[steht]«,³¹ und man den ein oder anderen erst noch durch adäquate wissenschaftliche Beschäftigung mit Atmosphären hinter dem Ofen hervorlocken muss.

30 | Wie sich die Wahrnehmungsbedingungen in einem Raum auf die Wahrnehmungsbedingungen eines Bildes auswirken, ist anhand einer Untersuchung von Ute Gahlings nachzuvollziehen. Beim Betrachten eines Bildes von Frida Kahlo veränderte sich die Atmosphärenrezeption. Einmal wirkt das Bild beim Vorbeigehen. In diesem (durch Raum oder Bild) gerahmten Betrachten herrscht eine gewisse Wirkung, die sich aber ändert durch das Einlassen auf den jeweils anderen Rahmen (Raum oder Bild). Durch das Ausblenden des Raumrahmens erweitert sich der Bildrahmen, und im aktiven Betrachten wandelt sich die Atmosphäre. Vgl. GAHLINGS 2002, S. 85-96.

31 | BÖHME 1989, S. 154.

