

## Teil 2: Naturatmosphäre

Das Konzept *Atmosphäre* entwickelt sich im Rahmen der Asthetik, einer auf dem phänomenologischen Ansatz basierenden Wahrnehmungslehre. Waldenfels erläuterte: »In der Erfahrung sind wir bei der Sache selbst, aber auf jeweils besondere Weise.«<sup>549</sup> Beispielsweise reagieren kalte Hände und warme Hände unterschiedlich auf das Wasser mit derselben Temperatur. Beim Ersteren fühlt sich das Wasser warm an, während beim Letzteren das Wasser als kalt empfunden wird. Die wirkliche Existenz des Warmen und Kalten hängt also von der jeweiligen Empfindung ab. Im Fokus der atmosphärischen Erfahrung steht nicht das dem Subjekt gegenüberstehende Ding, das ein interesseloses Wohlgefallen hervorruft, sondern die Art und Weise, wie sich das Ding in leiblicher Betroffenheit manifestiert. Durch unseren Leib spüren wir die spezifische Stimmungsqualität, die von der Umgebung ausgestrahlt wird, und erkennen, dass wir uns jetzt in *dieser* Umgebung befinden. Atmosphäre zeigt die Wechselbeziehung zwischen Umgebungsqualitäten und menschlichen Befindlichkeiten, die die Interdependenz von Menschen und ihrer Umwelt widerspiegelt, und dient deshalb als Verknüpfungspunkt des Spürens der Umgebungsqualitäten und der eigenen Anwesenheit.

Als allgegenwärtige Phänomene sind Atmosphären »alltägliche Begleiter jeder Situation«.<sup>550</sup> Die Naturwelt ist ebenfalls enthalten. Dies besagt, dass wir an einem bestimmten Ort, zu einer bestimmten Zeit mit der uns umgebenden Natur im Grunde atmosphärisch verwoben sind. Atmosphäre stellt deswegen einen besonderen Weg dar, durch den man in die Natur hineinkommt. Entscheidend dabei ist, dass der primäre Zugangsweg zur äußeren Natur sinnlich-leiblich ist. In diesem Zusammenhang ist der Mensch zuallererst als Leibsein anzusehen. Der erste Schritt besteht darin, den Zusammenhang zwischen Leib, Natur und Kultur zu verdeutlichen. In der atmosphärischen Naturerfahrung erfährt der Mensch auch seine eigene Natur-

---

<sup>549</sup> Waldenfels 2011, 198.

<sup>550</sup> Ulber 2017, 12.

lichkeit, die sich durch unterschiedliche Lebensvollzüge wie Geburt, Altsein, Krankheit, Tod auszeichnet. Auf diesem Wege bildet sich eine Zusammenführung der äußeren und inneren Natur heraus. Gleichzeitig wird das Leibsein von dem Lebensstil sowie den damit verbundenen kulturellen Faktoren einer zivilisierten Gesellschaft unweigerlich beeinflusst. Als Folge bleibt das atmosphärische Erleben der Natur nicht allein auf die biologisch-physiologische Sphäre begrenzt. Es ist vielmehr immer auch mit Werten, Idealen, Geschichten und Traditionen verbunden. Insofern liegt eine soziokulturelle Dimension inhärent in der naturbezogenen Atmosphärenerfahrung.

## 1. Leibsein, Natursein, Kultursein

### 1.1. Leibsein als Natursein

Das Nachdenken über Leibsein ist mit der Reflexion über die Veränderung der menschlichen Naturbeziehungen im Kontext der gegenwärtigen Umweltprobleme verbunden. Im Vordergrund dieser Betrachtung stehen zwei Fragen: Was heißt Natur-Sein? Wie wirkt sich die Entwicklung des Bewusstseins vom Leib auf unser Verhältnis zur Natur aus? In einem Rückblick auf die Entwicklung der Naturphilosophie in der Neuzeit sind zwei grundlegende Sichtweisen erwähnenswert. Zum einen wurde die Natur als Gegenteil zur menschlichen Gesellschaft betrachtet. Die Natur stand für einen einfachen, unberührten Zustand, der zugunsten der zivilisatorischen Entwicklung allmählich aufgegeben wurde, und setzte sich somit allen Produkten der menschlichen Zivilisation wie Wissenschaft, Technologie, Bildung und Kultur entgegen. Zum anderen stellte die Natur die Sammlung materieller Gegenstände vor äußeren Sinnen (Boden, Luft, Wasser, Bäume, Pflanzen usw.) dar. Dieses Naturverständnis diente dem Zweck, eine Wissenschaft der äußeren Natur zu begründen. Die beiden angesprochenen Konzeptionen der Natur beruhten auf dem gemeinsamen Ansatz: Die Natur wurde im Wesentlichen als das Nicht-Ich konzipiert. Die Entzweiung von Natursein und Selbstsein des Menschen stellte die Entfremdung des Menschen von der Natur in der modernen Zivilisation dar. Einerseits war die Natur

»dasjenige, was wir nicht selbst sind.«<sup>551</sup> Andererseits befand sich das menschliche Selbstverständnis in der Regel »jenseits, außer und über der Natur: in der Vernunft, der unsterblichen Seele, der Reflexion.«<sup>552</sup>

Heute schlagen die grenzenlose Ausbeutung der natürlichen Ressourcen und die schleichende Zerstörung unseres Planeten auf den Menschen selbst zurück. Zur Grundfrage der Naturphilosophie »Was heißt Naturesein?« lautet die Antwort nun unisono: Der Mensch ist Teilstück der Natur und muss nach einer Übereinstimmung mit seiner Mitwelt streben, denn das Leben in und mit der Natur (Wasser, Luft, Sonne, Erde etc.) ist die Existenzbedingung aller Lebewesen. Es ist jedoch unbestreitbar, dass die Natürlichkeit des Leibes unauffällig bleibt und weitere Untersuchungen erfordert. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, den Leib als Naturesein hervorzuheben, um die Natürlichkeit des Menschen ins Selbstverständnis zu integrieren.

### 1.1.1. Qi (氣) und Leibkörper

Im chinesischen Denken spielt das Konzept Qi (氣) eine wesentliche Rolle im Verständnis des menschlichen Natureins. Die Bedeutung, die die Chinesen dem Qi (氣) beimessen, führt Onians auf die Einführung in die Überlebensbedingungen in ihrer feuchtwarmen Umgebung zurück. Dabei handelt es sich vor allem um das Tal des Gelben Flusses, das allgemein als Geburtsort der traditionellen chinesischen Zivilisation gilt. In diesem Zusammenhang können die verschiedenen verwandten Kunstformen (von Tuschemalerei und Kalligraphie bis hin zu Drachen und Wolken auf Bronzen, Statuen und Lackarbeiten) als eine Resonanz zwischen dem feuchten Atem, der durch den Körper zirkuliert, und der feuchten Luft der äußeren Umgebung gesehen werden. So erklärt Onians: »In the Yellow River valley, where Chinese culture was largely formed, security and wellbeing depended on the successful exploitation of an agricultural system by which rain fell on soft loose soil where it was absorbed and distributed to feed crops such as rice before being sucked up again by the warm air where it burned into clouds which again released fertilizing rain. Since the role and the properties of the humid air involved were experienced as similar to those of breath, both were seen as manifestations of the same life force. This is why we find Qi being materialized in early bronze vessels

<sup>551</sup> Böhme 1992, 80.

<sup>552</sup> Böhme 2008, 122.

figurines and lacquers in the form of spirits and dragons, their shifting shapes reflecting the swirling movements natural to moist air as it circulates. So great was people's empathy with those shapes and movements that we often find individuals being praised for their dragon- and cloud-like properties.«<sup>553</sup>

In gewissem Sinne wurde die chinesische Philosophie auf der Grundlage der Phänomenologie des *Qi* (氣) entwickelt. Als Kernbegriff der chinesischen intellektuellen Tradition hat *Qi* (氣) keine direkte Entsprechung in der europäischen Geistesgeschichte. *Qi* (氣) ist nicht mit Substanz oder Materie im Sinne der modernen Physik gleichzusetzen. Stattdessen betrifft es eine ewige schöpferische Kraft, die alle Wesen und Dinge innerhalb des kosmischen Systems durchdringt. Die Entstehung und Entwicklung des Lebens sind auf die unsichtbare lebendige *Qi*-Energie zurückzuführen. Dieser Energiefluss durchdringt auf verschiedenen Spuren die phänomenale Realität und belebt unablässig alle Wesen und Dinge. Auch Gefühle werden als Manifestationen des allgegenwärtigen *Qi* (氣) angesehen.<sup>554</sup> In der frühen chinesischen Chronik *Zuo Zhuan* (左傳, 722 v. Chr. – 453 v. Chr.) wird die Gefühlstheorie, die im Zusammenhang mit dem *Qi* (氣) steht, entwickelt. Als leibliche Regungen werden die Gefühle durch das kosmische *Qi* (氣) angeregt. Ausgehend davon werden sechs grundlegende Gefühle entwickelt: Zuneigung, Aversion, Freude, Ärger, Trauer und Heiterkeit. Sie entsprechen jeweils sechs Arten vom *Qi* (氣): *Yin-Yang* (陰/陽), Helligkeit, Dunkelheit, Wind und Regen.

*Qi* (氣) macht die kontinuierliche Transformation des Lebens möglich: Geburt, Wachstum, Reife, Altern und Vergehen. Da alle Wesen und Dinge von *Qi* (氣) durchdrungen sind, ist die Wandlung des *Qi* (氣) auch für Werden und Vergehen des Menschen verantwortlich. *Qi* (氣) wirkt sich regulierend und abwehrend auf das Leben des Menschen aus. Leben und Tod des Menschen ergeben sich aus Sammeln und Zerstreuen vom *Qi* (氣). Das Aufhören des *Qi* (氣) führt zum Ende des menschlichen Lebens.

In chinesischer Sprache wird *Qi* (氣) auch als Atem interpretiert. Im Buch *Zhuangzi* (莊子) wird die Rolle des Atems für Leben und Tod des Menschen dargestellt: »Damit der Mensch lebt, muß er Atem

<sup>553</sup> Onians 2019, 54.

<sup>554</sup> Vgl. Linck 2017, 154.

holen; wer atmet, lebt; wer damit aufhört, stirbt.«<sup>555</sup> Als der unmittelbarste sinnliche Zugang zur Welt spielt der Atem eine Schlüsselrolle für Leben und Tod des Menschen und bildet damit die Basis für die leibliche Erfahrung. Von daher gilt bei Chinesen die Schonung des *Qi* (氣) als lebenserhaltend. Darüber hinaus bezeichnet der Atem auch die Verschmelzung von Unkultiviertem und Kultiviertem. Er kann durch die Praktiken wie *Yoga*, *Tai-Chi* (太極) und *Qi Gong* (氣功) kultiviert werden. Diese Übungen tragen dazu bei, das körperliche Kreislaufsystem basierend auf der Wechselwirkung von *Qi*-Energie und Blut auszugleichen, wodurch endokrine Störungen vermieden und der Alterungsprozess verzögert werden können. Die Kunstformen wie Tuschmalerei und Kalligraphie sind auch als Lebenspflegepraktiken anzusehen. Ihr Ziel ist es, durch bewusst betriebene Selbstdisziplin und gute Körperbeherrschung ein Gleichgewicht zwischen Leibkörper, *Qi* (氣) und Umgebung effektiv herzustellen. Darauf wies Elberfeld hin: »On the one hand, breathing is an involuntary and mostly unconscious action necessary for our physical survival. On the other hand, breathing can also be consciously controlled and cultivated in an extremely diverse range of manners.«<sup>556</sup>

*Qi* (氣) wird hauptsächlich atmosphärisch wahrgenommen. Auf dieser Grundlage wird dem leiblichen Spüren Vorrang eingeräumt. Dabei ist zu beachten, dass im chinesischen Denken die Verbindung zwischen dem unsichtbaren leiblichen Spüren und den sichtbaren körperlichen Bewegungen nicht außer Acht gelassen wird. Aufgrund dessen wäre Leibkörper im chinesischen Denken ein präziserer Ausdruck.

Der Begriff *Leibkörper* heißt auf Chinesisch *Shen Ti* (身體). Das Wort *Shen* (身) auf der linken Seite bezieht sich auf einen lebendigen, gespürten Leib, der eng mit dem werdenden Leben zusammenhängt. Das Wort *Ti* (體) rechts besteht aus zwei Teilen. Der linke Teil bedeutet die Knochen, die eine sichtbare, berührbare Form andeuten. Der rechte Teil bezieht sich auf das Ritualgefäß, das auf eine geordnete Körperstruktur verweist. Es ist zu erkennen, dass der Leib im chinesischen Kontext »die sicht- und spürbare Verfassung menschlicher Ganzheit«<sup>557</sup> zeigt. Der Leib lässt sich insofern nicht auf die unsichtbaren Innenaspekte reduzieren. Vielmehr ist dabei immer der polare

<sup>555</sup> Kalinke 2018, 487.

<sup>556</sup> Elberfeld 2018a, 69.

<sup>557</sup> Linck 2017, 47.

Bezug zur sichtbaren Außenseite mitgedacht. Ein weiterer Ausdruck *Xing* (形, Gestalt) stellt gleichfalls die Unteilbarkeit von Leib und Körper dar. *Xing* (形, Gestalt) ist primär auf die visuell wahrnehmbare äußere Form des Menschen bezogen und wirkt schützend nach innen. Jedoch ist dieses Konzept nicht mit dem Körper im Sinne des Leib-Körper-Dualismus gleichzusetzen. Stattdessen verbindet es immer im Sinne der Ganzheit von Leib und Körper das Unsichtbare mit dem Sichtbaren.

*Huangdi Neijing* (黃帝內經, Der Klassiker des Gelben Kaisers über Innere Medizin, ca. 475 v. Chr. – 9 v. Chr.) gilt als das älteste erhaltene Werk der chinesischen Medizin. Dieses Werk wurde grundlegend von den klassischen Kategorien des *Qi* (氣), *Yin-Yang* (陰-陽) und *Wu-Xing* (五行, Fünf Elemente, nämlich Wasser, Feuer, Holz, Gold, Erde) beeinflusst. Im Mittelpunkt stehen die Lebensgesetze, die sich aus der Einheit von Himmel und Mensch und der Einheit von Körper und Geist ergeben, sowie eine Reihe von Prinzipien und Methoden, die die weitere Entwicklung der chinesischen Medizin entscheidend beeinflusst haben. Darauf aufbauend wird das medizinische Grundwissen über die einzelnen Organe (Gewicht, Durchmesser, Umfang, Fassungsvermögen etc.) besprochen. Im Gegensatz zur modernen Medizin, die sich in der Regel einer kausal-analytischen Methode bedient, um einzelne Organe als anatomische Substrate zu behandeln, betont *Huangdi Neijing* (黃帝內經, Der Klassiker des Gelben Kaisers über Innere Medizin) die Rolle der einzelnen Organe im Gesamtsystem des Körpers. So können beispielsweise bei Magenschmerzen Behandlungsmethoden wie Akupunktur oder chinesische Massage eingesetzt werden. Neben dem Bauch werden auch verwandte Akupunkturpunkte an der Hand oder der Wade behandelt.<sup>558</sup>

Ein weiterer Schwerpunkt des *Huangdi Neijing* (黃帝內經, Der Klassiker des Gelben Kaisers über Innere Medizin) liegt auf den emotionalen Auswirkungen auf die Gesundheit. Das Kapitel *Yin-Yang Ying Xiang Da Lun* (陰陽應象大論) behandelt sieben Arten von Emotionen (Freude, Ärger, Sorge, Denken, Trauer, Angst, Schock), ihre Beziehung zu den inneren Organen, dem *Qi* (氣) und dem Blut sowie die

---

<sup>558</sup> Siehe: Huangdi (475 v. Chr. - 9 v. Chr.), <https://ctext.org/huangdi-neijing/ben-shu/zh>, zuletzt geprüft am 05.12.2023.

Vorbeugung und Behandlung von physiologischen und psychologischen Krankheiten.<sup>559</sup>

Im antiken Griechenland geht eines der einflussreichsten Werke über die Beziehung zwischen Emotionen und Medizin auf die Schriften von Galen (129 n. Chr. – 216 n. Chr.) zurück. Galens Studien sind physikalisch orientiert und stellen einen frühen Versuch dar, Physiologie und Psychologie miteinander zu verbinden.<sup>560</sup> Sie widmen sich emotionalen Fragen und Behandlungen, die auf den Theorien der *Vier Elemente/Qualitäten* (heiß, kalt, trocken, feucht) und der *Vier Säfte* (Blut, gelbe Galle, schwarze Galle, Schleim) basieren.<sup>561</sup> Die Ergebnisse von Galens Studien spiegeln die Kritiken und Transformationen der früheren medizinischen Sammlung, nämlich des *Hippokratischen Corpus*, sowie der Ideen von Platon, Aristoteles und Chrysipp wider.<sup>562</sup> So finden sich Diskurse über Emotionen und medizinische Fragen sowohl im antiken Griechenland als auch im alten China, wenngleich diese Sichtweisen, die oft mit spezifischen kulturphilosophischen Traditionen verwoben sind, weitgehend ohne Ansätze, Behandlungen und Medikamente im modernen Sinne auskommen.

Zu den Grundgedanken des *Huangdi Neijing* (黃帝內經, Der Klassiker des Gelben Kaisers über Innere Medizin) gehört, dass Leib und Körper untrennbar miteinander verbunden sind, nicht zuletzt, weil beide vom unsichtbaren und unantastbaren *Qi* (氣) durchdrungen sind. Besonders betont wird das Konzept *Qi Xue* (氣血, Qi und Blut), das die Untrennbarkeit von Leib, Körper und dem fließenden *Qi* (氣) darstellt. Im Kapitel *Tiao Jing Lun* (調經論) des *Huangdi Neijing* (黃帝內經, Der Klassiker des Gelben Kaisers über Innere Medizin) heißt es: »Der Mensch ist von Blut und Qi beseelt.«<sup>563</sup> Als zwei Grundelemente nehmen *Qi* (氣) und Blut eine wesentliche Position im menschlichen Leben ein. Die Funktion von *Qi* (氣) reguliert den Stoffwechsel und fördert somit den Lebensprozess. Einige lebenswichtige Phänomene wie Ein- und Ausatmen sind anschauliche Beispiele für die Qi-Funktionen. Als rote, flüssige Substanz fließt Blut durch den ganzen Körper und bietet Nährstoffförderung für die

<sup>559</sup> Siehe: Huangdi (475 v. Chr. - 9 v. Chr.), <https://ctext.org/huangdi-neijing/yin-yang-ying-xiang-da-lun/zh>, zuletzt geprüft am 05.12.2023.

<sup>560</sup> Vgl. Gill; Caluori 2008, 107.

<sup>561</sup> Vgl. Ebd., 98, 105.

<sup>562</sup> Vgl. Kolesch 2019, 171-713, 203-208; Gill; Caluori 2008, 107ff.

<sup>563</sup> Siehe: Huangdi (475 v. Chr. - 9 v. Chr.), <https://ctext.org/huangdi-neijing/diao-jing-lun/zh>, zuletzt geprüft am 05.12.2023.

Organfunktionen. Jeder Teil des menschlichen Körpers, dem die Blutversorgung fehlt, kann die Störungen der physiologischen Funktionen und/oder die Schäden an der Gewebestruktur verursachen. Grundsätzlich bedingen sich *Qi* (氣) und Blut gegenseitig. *Qi* (氣) ist die treibende Kraft der Blutproduktion und -operation, und Blut ist der Träger von *Qi* (氣).

Die Harmonie und Disharmonie zwischen *Qi* (氣) und Blut hat die folgenden Einflüsse auf unsere leibliche Wahrnehmung und körperliche Erscheinung.

Harmonie von *Qi* (氣) und Blut:

geschmeidiges Haar, elastische Haut, weniger Falten, milde Handflächen, guter Schlaf, sanfter Atem, klare Stimme, strahlende Augen ...

Disharmonie von *Qi* (氣) und Blut:

Schwindel, Engegefühl in der Brust, Kurzatmigkeit, Müdigkeit, Vergesslichkeit, Taubheit in Händen und Füßen, zu warme oder zu kalte Handflächen, Schlaflosigkeit, Appetitlosigkeit, raue Haut ...

Regelmäßige Bewegung ist ein wichtiger Weg, um *Qi* (氣), Leib und Körper in Einklang zu bringen. Die ostasiatischen Lebenskünste wie Tuschmalerei, Kalligraphie, *Tai-Chi* (太極) und *Qi Gong* (氣功) werden im Grunde als Lebenspflegepraktiken angesehen. Ihr Ziel ist es, durch bewusst betriebene Selbstdisziplin und gute Körperbeherrschung ein Gleichgewicht zwischen Körper, Leib und *Qi* (氣) effektiv herzustellen.

### 1.1.2. »Leib ist die Natur, die wir selbst sind«

Jesús Muñoz Masiello erklärt, warum ökologische Fragen heute ernst genommen werden. Er schreibt: »Ein relevanter Grund hierfür ist meiner Ansicht nach das starke Bewusstsein für die eigene Sterblichkeit. Die Auflösung des Menschen im physikalischen Tod macht uns zu einem echten Bestandteil der Natur in einem lediglich relationalen Sinne. Leben und Tod sind ein vom Zufall angetriebener Zyklus ohne jegliche Anknüpfung an transzendente Analogien oder Korrelationen mit dem Kosmos. Die Technik wird uns weder unsterblich noch dauerhaft übermenschlich machen, sie ist vielmehr ein begleitendes, zweiseitiges gestalterisches Element, womit der Gedanke an die



Auflösung des Ichs oft verdrängt wird. Sie kann aber auch zur Neudefinition des Menschen als Hybridwesen jenseits des wirkenden westlichen Essentialismus beitragen [...]«. <sup>564</sup> Insofern befinden wir uns in einer Zeit, in der wir das Natursein wieder in das Selbstbewusstsein des Menschen integrieren müssen. Erst dann würde es uns möglich, die Natur als Partner\*in anzuerkennen. Im Zusammenhang mit der Kritik an den in der Moderne dominierenden Naturauffassungen, die die Entzweiung von Natursein und Selbstsein des Menschen verschärfen, ist darauf hinzuweisen, dass unser Leib ebenfalls Bestandteil der Natur ist. Basierend darauf unterstreicht Böhme – Leib ist die Natur, die wir selbst sind. <sup>565</sup> Die Natur ist hier gleichzusetzen mit dem Begriff Gegebenheit. Der Leib wird als eine Form von Natur vor allem deswegen betrachtet, weil er sich nicht auf dasjenige, was vom Menschen gemacht wird, sondern auf »dasjenige, was von selbst da ist«, <sup>566</sup> bezieht. Im Anschluss an Schmitz' Leibphänomenologie weist Böhme darauf hin, dass die eigene Natur des Menschen in betroffener Selbstgegebenheit erfahren wird. <sup>567</sup> Mit anderen Worten: Die Existenz des Leibes hängt nicht von der »Vermittlung durch den Anderen oder Apparate« <sup>568</sup> ab, sodass »wir trotz aller Gestaltungspotenziale, über die wir verfügen, [den Leib] niemals vollständig beherrschen können.« <sup>569</sup> Vielmehr handelt es sich hierbei darum, dass der Leib uns »in Selbsterfahrung gegeben ist«. <sup>570</sup> Als Besonderheit ist zu beachten, dass die affektive Betroffenheit, die im Zusammenhang mit einem emotional empfundenen Zustand der Umwelt steht, in Böhmes Überlegungen mit einbezogen ist. Zusammenfassend bezeichnet die Gegebenheit des Leibes grundsätzlich eine betroffene Selbstgegebenheit, in der die Anwesenheit sowohl vom Dasein selbst als auch von der Umwelt gespürt wird. Erst dadurch bildet sich eine Zusammenführung der äußeren und der inneren Natur heraus.

Da das Leibsein die primäre Form des In-der-Welt-Seins ist, besteht von vornherein ein untrennbarer Zusammenhang zwischen Leib und Leben, der von einer zeitlichen Dimension durchdrungen ist. Im Hinblick auf unsere eigene Natürlichkeit ist das Altern ein Thema,

<sup>564</sup> Masiello 2022, 154f.

<sup>565</sup> Vgl. Böhme 2003, 63–72.

<sup>566</sup> Ebd., 64f.

<sup>567</sup> Vgl. Böhme 2016, 103.

<sup>568</sup> Böhme 2003, 65.

<sup>569</sup> Küchenhoff 2008, 23.

<sup>570</sup> Böhme 2003, 66.

dem wir Aufmerksamkeit schenken sollten. Als natürliches Phänomen ist das Altern ein unvermeidlicher Prozess für uns alle, genauso wie alte Häuser, Möbel oder Kleidung. In dieser Hinsicht ist der jüngste Artikel von Sasaki über das Altern aufschlussreich. Nach Sasaki ist das natürliche Altern ein zeitliches Phänomen. Es verläuft regelmäßig, allmählich und unidirektional. Altern bedeutet in diesem Zusammenhang, dass sich die allgemeine Struktur der Zeit verändert.<sup>571</sup> »Old age begins when one arrives at noticing that his or her future is not open any more but closed. Then this limited future flows back to the present and determines it.«<sup>572</sup> Das Bewusstsein für das eigene Altern entsteht durch die Erfahrung eingeschränkter körperlicher Funktionen. »Spheres of action become narrower and we have less chance of getting new stimulation from the external world. Accordingly, the acts of consciousness become duller and are accompanied with a feeling of fatigue. Old age is the state of advanced ageing, and ageing is this process: it is an old age in the present progressive form.«<sup>573</sup> Die Aktivierung dieses Aspekts der Körperwahrnehmung ist der Beginn der Akzeptanz des Alterns und sogar des Todes.<sup>574</sup>

---

<sup>571</sup> Vgl. Sasaki 2023, 30.

<sup>572</sup> Ebd., 30.

<sup>573</sup> Ebd., 25.

<sup>574</sup> Für Sasaki ist das Altern jedoch nicht ausschließlich negativ. Ältere Menschen haben im Laufe ihres Lebens so viel Erfahrung und Wissen gesammelt, dass graue Haare oft als Symbol für Weisheit angesehen werden. Das Altern des Lebens verkörpert das Ineinandergreifen von Akkumulation und Verlust (Verfall). In diesem Prozess gibt es sowohl Verluste als auch Gewinne. Die Weisheit des Alterns besteht darin, mit diesen Veränderungen umzugehen. Ein Schlüssel liegt in den Mechanismen des Gedächtnisses. (Vgl. Ebd., 28) Ältere Menschen haben eine größere Fähigkeit zu kreativem Erinnern, sodass sie mit der Vergangenheit glücklich leben können. Kreatives Erinnern kann dazu beitragen, dass unsere Vergangenheit, also unser Dasein lebendiger zu machen. Und es ist unsere eigene Aneignung (Vgl. Ebd., 24). Ein reicher Erfahrungsschatz und ein besseres Gedächtnis verschaffen älteren Menschen oft einen Vorteil bei sozialen Aktivitäten und werden daher respektiert.

Das Altern ist eine Tatsache, die wir nicht ändern können. Aber das Gedächtnis kann uns helfen, dem Schrumpfen der Welt zu widerstehen, damit sie wieder lebendig wird. In diesem Sinne bezieht sich die Welt vor allem auf ein inneres Gefühl, ein Gefühl der Existenz, das einerseits mit der Gesamtheit meiner Erinnerungen übereinstimmt und andererseits unweigerlich nach außen strömt. »Everyone knows that a place once he or she visited is dissimilar to unknown places: it has a certain sweetness. [...] So, some spots on the world map were painted in my colour, and thus my world expanded and wore a deep colour« (Ebd., 31).

Das leibliche Spüren führt uns verschiedene Lebensbedrohungen aus Naturkatastrophen wie »Verletzlichkeit, Krankheit, Defizite in Wahrnehmungs- und Genussfähigkeit, Schwächen jeder Art«<sup>575</sup> vor Augen, die von enormer Wichtigkeit für die Entwicklung des Umweltbewusstseins sind. Nur wenn wir am eigenen Leib die negativen Auswirkungen der Zerstörung der natürlichen Umwelt spüren (Treibhauseffekt, Luftverschmutzung, eingeschränkter Zugang zu sauberem Trinkwasser, Dürren, Überschwemmungen und andere wetterbedingte Einflüsse usw.), können wir die Dringlichkeit des Umweltschutzes erkennen.

Böhmes Betonung der Natürlichkeit des Leibseins geht vor allem von der biologischen Sichtweise aus. Er wies darauf hin: »Dass wir Natur sind, erfahren wir zuallererst in unserer Kreatürlichkeit: Essen und Trinken müssen, geboren werden und sterben, sich durch Zeugung fortpflanzen müssen, Krankheiten und Schmerzen ausgesetzt sein. [...] Doch Essen und Trinken beispielsweise ist [sic!] weder nur ein kultureller Akt noch lediglich die Befriedigung einer Notdurft. Es ist ein Vollzug unserer Natur.«<sup>576</sup> Ein häufig von Böhme verwendetes Beispiel ist Atmen. Die Atembewegung ist eines der wichtigsten Phänomene der menschlichen Natürlichkeit. Insofern lässt sich das Bewusstsein des Atmens in gewissem Sinne als das Bewusstsein des menschlichen Naturseins ansehen. Durch den Atem stehen wir im ständigen Austausch mit äußeren Situationen und Prozessen. Der Atem spiegelt eine unmittelbare Verknüpfung zwischen uns und dem wider, was uns umgibt. Wir atmen Sauerstoff, Staub, Rauch und Pollen ein und atmen Kohlendioxid, Wasserdampf, Stickstoff sowie wenig Sauerstoff aus. Eine beruhigende Stimme hilft uns, Stress abzubauen und führt zu einer entspannten Atmung, während schnelle oder aufregende Musik zu einer beschleunigten Atmung führt.

In diesem Zusammenhang ist zu beachten, dass das Bewusstsein vom Leibsein als Natursein nicht immer selbstverständlich ist. Nicht selten sind unsere eigenen natürlichen Attribute bzw. unsere Kreatürlichkeit in negativen Erfahrungen, insbesondere in lebensbedrohlichen Situationen, erkennbar. Beispielsweise vernachlässigt der Mensch meistens die Abhängigkeit von Luft aufgrund der Leichtigkeit der Atmung im täglichen Leben. Erst die schlechte Luftqualität bringt uns als Luftwesen ins Bewusstsein, dass niemand gleichgültig gegen-

<sup>575</sup> Küchenhoff 2008, 8.

<sup>576</sup> Böhme 2002a, 226.

über der Lebensbedrohung ist. In diesem Sinne ist das leibliche Spüren immer ein Sich-Spüren.<sup>577</sup>

Aus der Atembewegung ergibt sich eine Kopplung zwischen der inneren und äußeren Natur des Menschen. Ein weiteres Beispiel ist der Kampf gegen Luftverschmutzung im heutigen China. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts begann China mit einer ökonomischen Modernisierung. Insbesondere seit der ökonomischen Reform von 1979 sind dabei große wirtschaftliche Fortschritte gemacht worden. Allerdings hat das übermäßige Wirtschaftswachstum enorme ökologische Probleme mit sich gebracht. Der schwere Atem in Smoglagen wird als Folgekosten in dieser Hinsicht kritisiert. Vor diesem Hintergrund stellt die chinesische Regierung jedes Jahr Milliarden von Euros zur Verfügung, um die Luftqualität deutlich zu verbessern. Insofern wird eine nicht durch den Nutzen orientierte Anerkennung der Natur postuliert, die in der Lage ist, der menschlichen Nutzung natürlicher Ressourcen Grenzen zu setzen.

Die Verschmelzung von Leibsein und Natursein zeigt, dass der Mensch, wie andere Lebewesen, primär das Resultat der Naturentwicklung ist. Im Evolutionsprozess musste sich der Mensch als Lebewesen ständig an die ihn umgebenden Naturfaktoren anpassen. Zum Zweck des Überlebens und der Fortpflanzung wurden bestimmte Anpassungsfähigkeiten an die natürlichen Umgebungen im Laufe der Evolution des Menschen entwickelt. Hellpach wies auf die Bedeutsamkeit der Anpassung menschlicher Sinnesorgane an die umgebende Natur hin: »Ist doch eben unser Körper selber ein Stück Natur, das mit der Umnatur in ununterbrochener Wechselwirkung steht. Seine Lebensspannung, wie die Physiologie sagt: sein Tonus, das vitale Verhalten seiner Gewebe und Organe, seine Funktionsbereitschaft, seine Frische oder Schlawheit, dies wird durch die jeweilige Lage in der Naturumwelt, es wird aber auch durch den Dauercharakter dieser Naturumwelt mitbestimmt, ohne daß es uns als Sinneswahrnehmung gegeben ist.«<sup>578</sup> Die Kommunikationsfähigkeit des Menschen mit Naturdingen stellt das Ergebnis evolutionärer Anpassung dar. Und gerade aus dieser Anpassung der menschlichen Sinnesorgane an ihre natürlichen Bedingungen ergab sich die Wahrnehmungsmöglichkeit der aus-sich-heraustretenden Natur. Die sich in der Evolution herausbildende leibliche Struktur trägt »zur Wahrnehmung des

---

<sup>577</sup> Vgl. Böhme 2003, 68.

<sup>578</sup> Hellpach 1965, 4.

Gesetzmäßigen im Komplexen und damit zur Reduktion von Komplexität«<sup>579</sup> bei. Sie verfügt über die Fähigkeit, die auf Selbstorganisation beruhenden Naturphänomene unmittelbar und intuitiv zu erfassen, um die Grundlogik der Natur spontan zu erkennen. In diesem Zusammenhang wies Welsch darauf hin: »Sinnliches und Sinnesvermögen sind, evolutionär verständlich, von gleicher Art.«<sup>580</sup> Was in der leiblichen Erfahrung erscheine, sei »just das, was die ontologische Grunddynamik der Welt überhaupt ausmacht.«<sup>581</sup> Die Kraft der Dinge zeigt ihren selbstgenerierenden Charakter. Entsprechend ist die relevante leibliche Erfahrung »eine in uns sich vollziehende Selbsterfahrung der Welt.«<sup>582</sup> Die Kongruenz der im evolutionären Prozess gebildeten leiblichen Strukturen und dem auf dem Prinzip der Selbstorganisation beruhenden Aus-sich-Heraustreten der Natur weisen auf eine präkulturelle Dimension der Erfahrung von Natur hin. Diese Dimension erlaubt den Angehörigen unterschiedlicher Kulturen, in eine spezifische Naturatmosphäre einzutauchen und sich darüber miteinander zu verständigen.

### 1.1.3. *Evolution der Wahrnehmung und Zeitbaum*

Die Verschmelzung von Leibsein und Natursein zeigt, dass der Mensch, wie andere Lebewesen, primär das Resultat der Naturentwicklung ist. Im Lauf der Evolution ist »alles entstanden: der Kosmos, die Erde, das Leben, wir selbst.«<sup>583584</sup> Im Gegensatz zum anthropogen beeinflussten Verfahren, das auf intentionale Weise erfolgt, steht die natürliche Evolution für einen Prozess, der sich als nicht-intentional zeigt. Nach der modernen Evolutionstheorie, die die Kombination der

<sup>579</sup> Küppers 1993, 248.

<sup>580</sup> Welsch 2012a, 329.

<sup>581</sup> Ebd., 330.

<sup>582</sup> Ebd.

<sup>583</sup> Ebd., 252.

<sup>584</sup> Welsch versucht, das Konzept der Evolution im weiteren Sinne zu interpretieren. Neben der biologischen Dimension enthält die Evolution kosmische und kulturelle Entwicklung. Die kosmische Evolution reicht »von der winzigen Quantenfluktuation, die zum Urknall führte, über das minimale Überwiegen von Quarks gegenüber Anti-quarks in der Initialphase [...] bis zur Entstehung von Kometen [...]«. (Welsch 2012a, 256) Neben der nicht-menschlichen Evolution ist die Entwicklung der menschlichen Zivilisation auch ein Bestandteil des Evolutionsprozesses, der die Fortsetzung der evolutionären Ergebnisse »mit menschlichen, insbesondere kulturellen Mitteln« (Ebd., 252) darstellt.

darwinistischen Theorie der natürlichen Selektion mit der modernen Genetik darstellt, wird die Evolution von Organismen und Arten durch zwei Faktoren bestimmt: Der eine sind die Mutation und Rekombination, die mögliche genetische Variationen hervorbringen. Der andere ist die natürliche Selektion, die die Anpassung der Lebewesen an ihre Umweltelemente bewirkt.<sup>585</sup> Hieraus folgernd bezeichnet Welsch die Evolution als »ein[en] Zweitakter«.<sup>586</sup> Im Grunde »eröffnet die genetische Kontinuität Chancen des Überlebens, aber zufällige genetische Veränderungen entscheiden dann darüber, welche der prinzipiell überlebensfähigen Arten sich tatsächlich unter Knappheits- und Konkurrenzbedingungen [...] weiterentwickeln können.«<sup>587</sup> Erst unter der Konkurrenz um knappe Ressourcen lässt sich der Grundsatz des Überlebens der Bestangepassten voll umsetzen. Als Ergebnis der Evolution sind die Strukturen der Lebewesen »höchst zweckmäßig organisiert, [...] Auch bei ihnen könnte man nicht ohne stärkste Beeinträchtigung einen Teil einfach wegnehmen oder austauschen.«<sup>588</sup> »Organismen sind stimmig nicht einfach in sich, sondern vor allem hinsichtlich ihrer Umwelt und ihrer damit verbundenen Aufgaben; ihre Stimmigkeit hat den Charakter der Passung bzw. Anpassung.«<sup>589</sup>

Im Evolutionsprozess musste sich der Mensch als Lebewesen ständig an die ihn umgebenden Naturfaktoren anpassen. Zum Zweck des Überlebens und der Fortpflanzung wurden bestimmte Anpassungsfähigkeiten an die natürliche Umwelt im Laufe der Evolution des Menschen entwickelt. Hellpach wies auf die Bedeutsamkeit der Anpassung menschlicher Sinnesorgane an die umgebende Natur hin: »Ist doch eben unser Körper selber ein Stück Natur, das mit der Umnatur in ununterbrochener Wechselwirkung steht. Seine Lebensspannung, wie die Physiologie sagt: sein Tonus, das vitale Verhalten seiner Gewebe und Organe, seine Funktionsbereitschaft, seine Frische oder Schlawffheit, dies wird durch die jeweilige Lage in der Naturumwelt, es wird aber auch durch den Dauercharakter dieser Naturumwelt mitbestimmt, ohne daß es uns als Sinnenwahrnehmung gegeben

---

<sup>585</sup> Vgl. Welsch 2012a, 256f.

<sup>586</sup> Ebd., 258.

<sup>587</sup> Ebd.

<sup>588</sup> Ebd., 264.

<sup>589</sup> Ebd., 266.

ist.«<sup>590</sup> Unter dem evolutionsbiologischen Gesichtspunkt stellt die Kommunikationsfähigkeit des Menschen mit Naturdingen deswegen das Ergebnis evolutionärer Anpassung dar. Und gerade aus dieser Anpassung der menschlichen Sinnesorgane an ihre natürlichen Bedingungen ergab sich die Wahrnehmungsmöglichkeit der Manifestationen der Natur. Die sich in der Evolution herausbildende leibliche Struktur trägt »zur Wahrnehmung des Gesetzmäßigen im Komplexen und damit zur Reduktion von Komplexität«<sup>591</sup> bei. Sie verfügt über die Fähigkeit, die auf Selbstorganisation beruhenden ekstatischen Naturphänomene rasch und intuitiv zu erfassen, um die Grundlogik der Natur spontan zu erkennen. Daraus lässt sich ableiten, dass eine kognitive Funktion innewohnend in der leiblichen Entschlüsselung des Gefüges der Natur ist. Nach Welsch findet menschliche Wahrnehmung »stets in einem Spannungsfeld von Vorerwartung und Datenscan«<sup>592</sup> statt. Falls im Wahrnehmungsprozess die gescannten Daten dem Erwartungsmuster entsprechen, befindet sich das Wahrnehmende in einem Zustand voller Freude. Jedoch hängt die Kongruenz zwischen Datenmannigfaltigkeit und Vorerwartung nicht von einem nach der subjektiven Vorstellung konstruierten Weltbild ab. Vielmehr beruhen »die im Wahrnehmen voraktivierten Erwartungsmuster ihrerseits schon auf Welterfahrung (phylogenetischer wie epigenetischer Art)«. <sup>593</sup>

Die Kongruenz der im evolutionären Prozess gebildeten leiblichen Strukturen und dem auf dem Prinzip der Selbstorganisation beruhenden Aus-sich-Heraustreten der Natur weist auf eine präkulturelle Dimension der Erfahrung von Naturatmosphäre hin. Diese Dimension erlaubt den Angehörigen unterschiedlicher Kulturen, in eine spezifische Naturatmosphäre einzutauchen und sich darüber miteinander zu verständigen. Ausgehend von der Beobachtung, dass die Anpassungsfähigkeit an natürliche Bedingungen der ästhetischen Wahrnehmungsfähigkeit von Natur zugrunde liegt, bildet die evolutionäre Entstehung und Entwicklung bestimmter Modelle ästhetischer Wahrnehmung einen Schwerpunkt von manchen ästhetischen Studien. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei der genetischen Grundlage für die bis heute gültigen ästhetischen Präferenzen für bestimmte Reize der Naturgegenstände (endlose Prärien, schroffe

<sup>590</sup> Hellpach 1965, 4.

<sup>591</sup> Küppers 1993, 248.

<sup>592</sup> Welsch 2012a, 313.

<sup>593</sup> Ebd., 314.

Berge, wogende Meere usw.) gewidmet. Als Folge wird ästhetische Empfindung der biologischen Attraktivität von Lebewesen zugeschrieben.

Dabei besteht eine Schwierigkeit jedoch darin, wie sich die evolutionär geprägten ästhetischen Präferenzen von kulturell geprägten naturästhetischen Präferenzen unterscheiden. Heidegger kritisierte »die Ausarbeitung der Idee eines ›natürlichen Weltbegriffes«<sup>594</sup>. Seiner Meinung nach werden die Kenntnisse der Welterfahrungen häufiger durch vielfältige Kulturformen vermittelt. Es ist unbestreitbar, dass die kulturell beeinflussten naturästhetischen Formen eine wichtigere Stellung in unseren ästhetischen Erfahrungen einnehmen, obwohl sie innerhalb relativ kurzer Zeiträume entstanden sind. Neben der evolutionären Dimension darf eine soziokulturelle Perspektive, die eher zur Betrachtung des Erlebens der Natur-Ekstase in einer zivilisierten Umgebung beiträgt, nicht außer Acht gelassen werden.

Das von dem Chemiker und Genetiker Friedrich Cramer auf der Grundlage der Chaostheorie entwickelte Konzept *Zeitbaum* verkörpert die Verschränkung der Wahrnehmung der menschlichen Zivilisation mit der Wahrnehmung der natürlichen Evolution.<sup>595</sup> Der *Zeitbaum* besteht aus der dualen Struktur der Zeit, d.h. aus Reversibilität und Irreversibilität. Die Theorie der reversiblen Zeit geht davon aus, dass die Bewegung eines Objekts auf seinem Weg unter gegebenen Bedingungen berechnet und wiederholt werden kann. »Die Zeit ist reversibel. Nur mit diesem Zeitbegriff lassen sich Naturgesetze aufstellen, lassen sich Experimente wiederholen, ist die Technik reproduzierbar. Das ist niedergelegt in Newtons sogenannten Scholium.«<sup>596</sup> Die Theorie der reversiblen Zeit bildet die Grundlage der klassischen Physik von Descartes bis Einstein und Heisenberg. Cramer erklärt: »Stabile Strukturen sind *immer* Zeitkreise, Kreisläufe, harmonische Oszillatoren, Wellenpakete, sie sind zyklisch repetitiv. Besonders deutlich wird das in der belebten Welt mit ihren Kreisläufen, dem Blutkreislauf, der Pulsfrequenz, den Hormonzyklen, der Darmperistaltik, den ineinandergreifenden Biorhythmen, den Nerven- und Hirnimpulsen, der Fortbewegungsrhythmen, der Einstimmung auf Tages- und Jahreszeiten. Aber auch die sogenannte tote Materie besteht aus Zeitkreisen, den Planetensystemen, den Atomen

<sup>594</sup> Heidegger 1977, 69.

<sup>595</sup> Vgl. Cramer 1993, 99-122; 1995, 74f; 1996, 22-36.

<sup>596</sup> Cramer 1996, 27.



mit ihren Eigenfrequenzen und Umlaufbahnen, den Molekülen mit ihren charakteristischen Eigenfrequenzen, den Kristallen mit ihren Gitterschwingungen«. <sup>597</sup> Die reversible Zeit existiert nicht nur in der Physik, sondern auch in Bereichen wie der Biologie, der Psychologie und der Soziologie. Ihre Existenz garantiert die Stabilität verschiedener Systeme. <sup>598</sup>

Das Konzept der reversiblen Zeit hat seine Grenzen, wenn es darum geht, Selbstorganisation, Leben und Evolution zu erklären. Denn »jedes einzelne Lebewesen – vom einfachsten Bakterium bis zum Homo sapiens – ist einmalig, und seine Entwicklung kann den Ablauf der Zeit, verstanden als Folge von Ereignissen, ändern.« <sup>599</sup> Hier kommt die irreversible Zeit ins Spiel. Für Cramer ist die irreversible Zeit eher biologisch zu verstehen <sup>600</sup>: Form und Struktur von Lebewesen und Dingen verändern sich mit der Zeit. Ereignisse wiederholen sich nicht, wie z.B. die Entstehung, Entwicklung und das Aussterben von Arten. <sup>601</sup> Wir wissen jedoch, dass die Irreversibilität der Zeit auch die verschiedenen Phasen der menschlichen Geschichte umfasst, von der Makroebene des sozialen Wandels, der politischen Revolution, der wirtschaftlichen Transformation bis hin zur Mikroebene der Geburt, des Alterns und des Todes von Individuen und alltäglichen Aktivitäten. In unserer existenziellen Erfahrung interagieren reversible und irreversible Zeit baumartig miteinander. Cramer beschreibt die Struktur so: »Mit der Differenzierung des Kosmos und seiner Geschichte wächst der Zeitbaum. [...] Kosmos, Klima, Krieg, Politik, Ökonomie, Vernichtung, Tod und Zerstreung bilden einen Zeitbaum. In diesem Baum aber ist es unmöglich, ein paar Äste wieder hinabzusteigen und eine andere Richtung einzuschlagen. Auf diese Weise entwickelt sich das Universum in einer Art Zeitgetriebe: Die relativ stabilen Eigenzeiten [...] garantieren die Stabilität – die Erde kreist weiter um die Sonne. Die diskontinuierlichen Zeitbrüche [...] geben die Möglichkeit zur Innovation - ohne den Meteoritenein-

<sup>597</sup> Ebd., 30.

<sup>598</sup> Vgl. Ebd., 22f.

<sup>599</sup> Ebd., 26.

<sup>600</sup> Vgl. Ebd., 22. Ich vermute, dass Cramer hier ein versehentlicher Fehler unterlaufen ist. Denn in der folgenden Beschreibung spricht er auch von der Irreversibilität der Menschheitsgeschichte (Krieg, Politik, Wirtschaft etc.) (Vgl. Ebd., 25.).

<sup>601</sup> Vgl. Ebd., 23.

schlag, der die Germanenstämme südwärts wandern ließ, sähe Europa heute anders aus.«<sup>602</sup>

## 1.2. Verschmelzung von Natursein und Kultursein

Böhme behandelt den Menschen primär als Leibwesen und setzt somit das Leibsein des Menschen mit seiner Natürlichkeit gleich. Er schrieb: »Der Leib ist also der primäre Resonanzboden, durch den wir an der Welt teilhaben. Nicht als Geister oder Seelen sind wir in der Welt, sondern durch leibliche Anwesenheit.«<sup>603</sup> Diese Auffassung stimmt mit dem Ansatz der Erkenntnistheorien seit Ende des 19. Jahrhunderts überein, der die herkömmliche Diskriminierung des Leibes kritisch betrachtet. In diesem Zusammenhang erfährt das Ernstnehmen der leiblichen Anwesenheit eine Wiederbelebung, um die traditionelle Vorherrschaft der Rationalität über Sinnlichkeit zu überwinden. In Bezug auf das Verhältnis zwischen Sinnlichem und Spirituellem scheint Böhmes Sichtweise doch ambivalent zu sein. Obwohl er zustimmt, dass die Leiblichkeit als eine gegebene Grundfähigkeit des Menschen hauptsächlich in soziokulturellen Formen erlebt wird,<sup>604</sup> wird die soziokulturelle Dimension jedoch oft in seinen konkreten Betrachtungen vom Leibsein ausgeklammert. Bei ihm wird das leibliche Spüren im Grunde als präreflexiv angesehen und damit von der geistigen und seelischen Sphäre getrennt. Einer Verflechtungsmöglichkeit von Sinnlichem und Spirituellem wird insofern nicht genügend Aufmerksamkeit gewidmet. Eine Folge dieser Sicht ist die Trennung von naturbezogenen und kulturbezogenen Attributen des Menschseins.

Die Bedeutung der Sinne besteht in erster Linie darin, unsere grundlegenden Überlebensbedürfnisse zu erfüllen (Nahrungs- und Partnersuche, Selbstschutz, Vermeidung gefährlicher Situationen, Hindernisse und Feinde usw.). Und dies bildet die physiologische Grundlage für unsere ästhetische Beurteilung äußerer Umweltreize. Jedoch beschränken sich die sinnlichen Funktionen des Menschen nicht auf die physiologische Ebene. Ob Farben, Klänge oder Gerüche Vergnügen bereiten können, lässt sich in vielen Fällen auf soziale

---

<sup>602</sup> Ebd., 25f.

<sup>603</sup> Böhme 2002a, 227.

<sup>604</sup> Vgl. Böhme 1992, 87.

Hintergründe und kulturelle Wurzeln zurückführen. Beispielsweise spiegelt der Atem die Situation wider, in der wir uns befinden. In jeder Situation reagieren wir durch die Art und Weise, wie wir atmen. Durch die kultivierte Atmung können wir in Harmonie mit unserer Umgebung interagieren. Elberfeld wies darauf hin: »If I have linked my life to a *culture of breathing*, it is possible to include breathing actively in all actions. If this is not the case, I am more or less at the mercy of the reactions of my breathing. [...] This effect of breathing can on the one hand be important for ethical questions, and on the other it can play a key role in aesthetics.«<sup>605</sup> Das kultivierte, ruhige und gleichmäßige Atmen nimmt eine Schlüsselrolle ein bei der Verringerung von Nervosität und Angst und bei der Beruhigung unseres Geistes in intensiven Situationen, wo es um Wettbewerb, Wettkampf oder medizinische Behandlung geht. Es hilft uns, alle Arten von Störungen zu beseitigen und uns auf das Gegenwärtige zu konzentrieren.

Im Buch *Sein und Zeit* leugnete Heidegger aus diesem Grund das Konzept der Natürlichkeit ab, das unabhängig von den Einflüssen der historischen und soziokulturellen Faktoren ist. In diesem Sinne wies er darauf hin: »Das ›Natürliche‹ ist immer geschichtlich.«<sup>606</sup> »Was dem Menschen des 18. Jahrhunderts das Natürliche war, das Vernünftige einer jeder anderen Bindung enthobenen allgemeinen Vernunft an sich, wäre dem mittelalterlichen Menschen sehr unnatürlich vorgekommen.«<sup>607</sup> Nach Heidegger hängt das Verständnis der Natürlichkeit ständig vom bestimmten soziokulturellen Kontext ab, »wenn sich das Dasein in einer hochentwickelten und differenzierten Kultur bewegt.«<sup>608</sup> Dasselbe gilt für das Verständnis des menschlichen Naturseins. Merleau-Ponty wies auch darauf hin: »Der Leib ist es, der nicht nur Naturgegenständen, sondern auch Kulturgegenständen, wie etwa Worte es sind, ihren Sinn gibt.«<sup>609</sup> Der Leib stellt für Merleau-Ponty eine Verschmelzung natürlicher und soziokultureller Faktoren dar. Es ist daher vertretbar, wenn leibliche Wahrnehmungen »von der Ästhetik in der Vielfalt ihrer historisch und kulturell möglichen Ereignisformen betrachtet werden.«<sup>610</sup> In diesem Zusammenhang ist zu fragen: Wie versöhnen sich natürliche und soziokulturelle Faktoren

<sup>605</sup> Elberfeld 2018a, 70.

<sup>606</sup> Heidegger 1962, 30.

<sup>607</sup> Ebd.

<sup>608</sup> Heidegger 1977, 68.

<sup>609</sup> Merleau-Ponty 1974, 275.

<sup>610</sup> Majetschak 2003a, 161.

im leiblichen Spüren miteinander? Auf diese Frage wird mithilfe der von Schmitz entwickelten Konzepte *leibliche Kommunikation* und *gemeinsame Situation* eingegangen.

Nach Schmitz ist menschliche Wahrnehmung hauptsächlich als leibliche Kommunikation anzusehen. Die grundlegende Eigenschaft der leiblichen Kommunikation besteht darin, dass die wesentlichen Elemente einer Situation, nämlich Fakten, Probleme und Programme, nicht zeitlich nacheinander auftauchen, sondern augenblicklich als ein diffuses Ganzes geschehen. Wenn zum Beispiel jemandes Bein von einer Wespe gestochen wird, berührt er unmittelbar mit der Hand die betroffene Hautpartie. Obwohl er kaum Zeit hat, den Abstand zwischen der Hand und dem gestochenen Teil präzise zu berechnen, wird diese Handlung reibungslos ausgeführt. Auf diese Weise wird eine Kommunikationsbeziehung zwischen zwei scheinbar voneinander unabhängigen Bereichen des Körpers hergestellt. Die leibliche Kommunikation zwischen Menschen kann überall im täglichen Leben angetroffen werden. Ein typisches Beispiel ist Augenkontakt. Jeder kennt die Erfahrung: Auf überfüllten Bürgersteigen kann ein angemessener Blickkontakt Fußgängern helfen, den richtigen Weg schnell zu wählen, um Kollisionen mit anderen zu vermeiden. In Bezug auf die Kommunikation zwischen Menschen und Dingen ist ein häufig von Schmitz genanntes Beispiel die Unfallvermeidung. Um die Kollision mit einem anderen Fahrzeug zu vermeiden, ist es für den Fahrer eines Autos dringend notwendig, alle relevanten Aspekte wie Fakten, Probleme (die Kollisionsgefahr und die mögliche Gefahr beim Bremsen) und Maßnahmen blitzschnell zu berechnen und dann effektiv und effizient zu reagieren.<sup>611</sup> So lässt sich feststellen, dass die leibliche Kommunikation in der Tat jeden Bereich des Lebens durchdringt. Sie existiert nicht nur innerhalb des menschlichen Körpers, sondern auch zwischen Menschen untereinander, zwischen Menschen und anderen Lebewesen und sogar zwischen Menschen und unbelebten Wesen.<sup>612</sup> Mit einem Wort, wo es einen Leib gibt, besteht leibliche Kommunikation.

Schmitz setzt sich mit leiblichen Wahrnehmungen in unterschiedlichen Lebenssituationen auseinander. Bei ihm wird die Leiblichkeit als primitive Gegenwart des Menschen angesehen, die aus fünf fundamentalen Faktoren besteht: *Ich, Hier, Jetzt, Dieses, Dasein*.

---

<sup>611</sup> Vgl. Schmitz 2009, 48.

<sup>612</sup> Vgl. Ebd., 40.

Mit dem Begriff *primitive Gegenwart* versucht Schmitz zu verdeutlichen, dass der Mensch immer und überall etwas am eigenen Leib erleben kann. Dabei wird die Einzigartigkeit und Unersetzlichkeit von Zeitlichkeit, Räumlichkeit und Gegenwärtigkeit der leiblichen Erfahrung hervorgehoben. In der primitiven Gegenwart zeigt sich jede Bedeutung für das Wahrnehmende im Wesentlichen als subjektiv. Schmitz nennt die derartige Bedeutung subjektive Tatsache. Im Gegensatz zu neutralen, objektiven Tatsachen wie etwa wissenschaftlichen Erkenntnissen, die sich von fast jedermann erfassen und erklären lassen, wird die subjektive Tatsache nur vom wahrnehmenden Individuum besessen und beschrieben.<sup>613</sup> In diesem Sinne handelt es sich bei der subjektiven Tatsache eigentlich um etwas, das sich spontan ereignet und damit der objektiven Tatsache vorangeht.

Die Analyse der primitiven Gegenwart vermittelt den Eindruck, dass leibliche Erfahrung rein unwillkürlich zu sein scheint und ausschließlich dem geschlossenen, privaten Bereich angehört. In diesem Fall scheint es unmöglich zu sein, die Wechselwirkung zwischen Innen- und Außenwelt zu erreichen, und dies würde folglich im Widerspruch zur zuvor erwähnten These stehen, dass die leibliche Kommunikation über den gesamten Erfahrungsbereich vorherrscht. Deshalb, um die leibliche Kommunikation zwischen Selbst und Fremd zu realisieren, muss es einen gemeinsamen Hintergrund geben, der die kommunikativen Partner miteinander assoziiert. Zu diesem Zweck führt Schmitz einen weiteren Begriff *gemeinsame Situation* ein.

In diesem Zusammenhang ist die gemeinsame Situation weder ein individuelles Objekt noch ein Einzelereignis. Stattdessen handelt es sich um das sinnlich-leiblich wahrgenommene Ganze. Im Grunde kann die gemeinsame Situation »nicht auf eine Reihe von einzelnen, getrennten Elementen zurückgeführt werden.«<sup>614</sup> Stattdessen »gehört zu ihr notwendig eine Einheit, die dem Ganzen seinen Sinn gibt.«<sup>615</sup> Die gemeinsame Situation zeichnet sich durch vielfältige Formen aus. Eine der wichtigsten davon ist die soziokulturelle Situation, die die Komponenten wie Familien, traditionelle Bräuche, Verhaltensnormen, ethische Normen einer bestimmten sozialen Klasse, Kulturen und Sprachen verschiedener Nationen, Faktoren der Zivilisation und

<sup>613</sup> Vgl. Ebd., 31f.

<sup>614</sup> Thibaud 2003, 283.

<sup>615</sup> Ebd.

der Erleuchtung innerhalb eines größeren Kulturkreises umfasst.<sup>616</sup> Eine weitere wichtige Form der gemeinsamen Situation ist die persönliche Situation, die als individueller Lebensprozess mit soziokulturellen Elementen integriert betrachtet wird.<sup>617</sup> Die persönliche Situation zeigt eine Mischung aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Sie ist teilweise retrospektiv wie Schwerpunkte aus dem Gedächtnis, teilweise gegenwärtig (Positionen, Ausdrücke, Haltungen, Lebensfertigkeiten, Vokabeln, übliche Interessen usw.), teilweise prospektiv und steht in intensiver Interaktion mit retrospektiven Faktoren. Im Gegensatz zur makro-soziokulturellen Situation zeigt sich die persönliche Situation oft als fragmentarisch. Manchmal ist sie in die soziokulturelle Situation eingefügt, manchmal nur lose damit verbunden.

Die leibliche Wahrnehmung enthält deshalb zwei scheinbar widersprüchliche Aspekte. Zum einen geht es um die grundlegende Ebene der menschlichen Wahrnehmung, nämlich die auf natürlichen Eigenschaften des Menschen basierende sinnliche Empfindung. In diesem Sinne bezieht sich der Leib auf ein angeborenes sensorisches System, das alle Arten von spontanen Reaktionen umfasst. Zum anderen befindet sich die Struktur des Leibes nicht in einem vollständig geschlossenen Zustand. Stattdessen neigt sie dazu, die existierende primitive Gegenwart loszuwerden und für neue Dinge aus der Außenwelt empfänglich zu sein. Mit anderen Worten, diese Struktur ist von Anfang an in einem kontextualisierten sozialen Umfeld verwurzelt und durch bestimmte kulturelle und technologische Mittel transformiert.

In der täglichen Erfahrung ist es häufiger der Fall, dass die leibliche Wahrnehmung nicht notwendigerweise auf natürliche Faktoren, sondern eher auf soziokulturelle bezogen ist. Nehmen wir wieder die Atmung als Beispiel. Luftknappheit macht uns bewusst, dass wir Atemwesen sind und daher untrennbar mit Luft verbunden sind. In manchen Fällen können Atembeschwerden jedoch aus einer depressiven oder angespannten sozialen Atmosphäre resultieren. Nach Elberfeld interagiert der Atem auch mit inneren Zuständen und Verhaltensweisen des Wahrnehmenden. Er schrieb: »Looked at more closely, our breathing undermines the distinction between physiology and psychology, between body and soul. When breathing, meaning

---

<sup>616</sup> Vgl. Schmitz 1997, 89.

<sup>617</sup> Vgl. Schmitz 2009, 106.

turns into physical performance, and physical performance becomes meaning.«<sup>618</sup> Die Schwankungen in menschlichen Gefühlen, Emotionen und Gedanken sowie die Handlungsprozesse können zu rhythmischen Wechseln des Atems führen – Angst und Wut verursachen schnelle Atmung. Reflexion und Meditation sorgen dagegen für eine ruhige und gleichmäßige Atmung ... Aus dieser Sicht hat die leibliche Wahrnehmung nicht ausschließlich mit biologischen oder physiologischen Aspekten zu tun. Stattdessen steht sie eher im Zusammenhang mit dem jeweiligen psychischen und soziokulturellen Zustand des Individuums.

Nach Onians hat die Umgebung einen so großen Einfluss auf die Sinnlichkeit, dass Menschen in verschiedenen Umgebungen Empathie für bestimmte Attribute und Materialien zeigen. Diese Attribute und Materialien können entscheidend für ihre Sicherheit und ihr Wohlbefinden sein.<sup>619</sup> Onians weist darauf hin, dass wir, je mehr wir einem bestimmten Objekt ausgesetzt sind, eine Vorliebe für andere Objekte mit denselben Eigenschaften entwickeln. Die Menschen im frühen China waren häufig loser Erde und feuchten Dämpfen ausgesetzt, weshalb sie flexible, fließende Formen (wie Drachen und Wolken) und weiche, wässrige Materialien (wie Seide und Tusche) bevorzugten. Im Gegensatz dazu hatten die Griechen keine Vorliebe für weiche Drachen und Wolken, sondern für harte Steine und Mineralien. Da sie auf einer Halbinsel lebten, die von Bergen umgeben und von engen Tälern durchzogen war, spielten harte, mineralienreiche Felsen eine wichtige Rolle für ihre sinnliche Erfahrung und ihr Überleben. Um ihr begrenztes Ackerland zu verteidigen, mussten sie sich auf Steinmauern, Metallwaffen und Körperschutz aus Metall verlassen. Der Umgang mit Steinen und Waffen förderte daher eine Vorliebe für das Eckige und Lineare.<sup>620</sup> Aus neurowissenschaftlicher Sicht stellt Onians fest, dass sich diese Präferenzen im Laufe der Zeit verstärken können. Im Fall von Florenz entwickelte sich die Vorliebe für das Eckige und Lineare zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert weiter, da immer mehr Objekte hergestellt wurden, die diese Eigenschaften verkörperten. Dieser Prozess führte sogar zur Entstehung einer neuen Darstellungstechnik, der Linearperspektive.<sup>621</sup>

<sup>618</sup> Elberfeld 2018a, 70.

<sup>619</sup> Vgl. Onians 2019, 54.

<sup>620</sup> Vgl. Ebd.

<sup>621</sup> Vgl. Ebd., 55.

Es ist ersichtlich, dass es keine komplette Trennung zwischen natürlichen und soziokulturellen Elementen der leiblichen Wahrnehmung gibt. Im Gegenteil, sie verschmelzen miteinander und bilden damit ein komplexes Wirkungsgefüge. Das scheinbar transiente, instabile und veränderliche individuelle Wahrnehmungsmodell kann sich in der Tat nicht von dem relativ stabilen sozial-kulturellen Rahmen lösen. Was die naturästhetische Erfahrung angeht, lässt sich die soziokulturelle Auswirkung insofern nicht vernachlässigen. Das Erleben der Naturphänomene setzt die Präsenz der Leiblichkeit voraus. Neben biologisch-physiologischen Komponenten enthält eine leibliche Struktur auch soziokulturell bedingte Elemente, die mit dem Mechanismus der gegenseitigen Anerkennung sowie den Ansprüchen und Erwartungen einer bestimmten Gemeinschaft übereinstimmen. Dies führt zu einer Situation, in der die ästhetische Erfahrung von Naturobjekten gewissermaßen die Stabilität und Universalität zeigt und manchmal uns sogar einen substanzartigen Eindruck erweckt.<sup>622</sup>

## 2. Grundaspekte von Naturatmosphäre

Anhand der Analyse vom Leibsein wird auf folgende Fragen eingegangen: Wie lässt sich ein sinnlich-leiblicher Weg zur Natur eröffnen, indem die atmosphärische Erfahrung betont wird? Inwiefern lässt sich die Verschränkung von Subjekt und Objekt durch das atmosphärische Zwischensein ermöglichen? Wie lässt sich eine kognitive Dimension in atmosphärische Erfahrung einbetten?

### 2.1. Eintauchen in die Naturwelt

Als ein gestimmter Raum ist Atmosphäre immer in Relation zur leiblichen Anwesenheit. Sie zeigt sich deswegen in der eigenen Befindlichkeit. Wenn das Konzept der Atmosphäre innerhalb der Naturästhetik thematisiert wird, dann sollte das Eintauchen in die natürliche Umgebung als wesentliche Voraussetzung hervorgehoben werden. Ein führendes Konzept in diesem Zusammenhang ist Berleants *ästhe-*

---

<sup>622</sup> Vgl. Böhme 2001, 86.



*tisches Engagement*.<sup>623</sup> Unter dem Einfluss von Deweys Pragmatismus, Merleau-Pontys Phänomenologie sowie künstlerischen Strömungen der 1960er und 1970er Jahre wies Berleant auf eine erfahrungsorientierte Ästhetik als Alternative zu einer objektorientierten Ästhetik hin, d.h. eine Ästhetik, die über gefällige Objekte und gesellschaftlich Sachstrukturen hinausgeht und sich auf die Beschreibung von Erlebnisweisen konzentriert.<sup>624</sup> Auf dieser Grundlage entwickelte Berleant das Konzept des ästhetischen Engagements, um eine neue Ästhetik zu fördern, die über Schönheit und Kunst hinausgeht und sich auf die Umwelt, die Gesellschaft und die Kultur erstreckt.<sup>625</sup> Nach Berleant ist »aesthetic appreciation [...] active perceptual engagement [...] with a perceptual focus.«<sup>626</sup> Das Konzept *ästhetisches Engagement* widmet sich der Einbeziehung einer ganzheitlichen, partizipativen Dimension in das Verständnis ästhetischer Erfahrung, die im Wesentlichen »perceptually active, direct, and intimate«<sup>627</sup> ist. Während Kants Konzept der Interessellosigkeit auf eine kontemplative, distanzierende Einstellung zur künstlerischen Wertschätzung und damit zur Trennung von Zuschauer\*innen und Kunstwerken abzielt, betont das ästhetische Engagement die aktive Teilhabe am wertschätzenden Prozess, der die Kontextualisierung der Kunsterfahrung, die vollständige wahrnehmende Beteiligung und das Zusammenspiel verschiedener Sinnesmodalitäten betrifft. Insofern liegt der ästhetische Wert weder in Kunstwerken noch in Betrachter\*innen, sondern in deren interaktivem Prozess<sup>628</sup>, wie Diaconu aufzeigt, dass Berleant den Subjekt-Objekt-Dualismus durch ein ästhetisches Feld ersetzt, in dem sich die Kunstobjekte, die Betrachter\*innen, die Schöpfer\*innen und die Ausführenden in spezifischen Kontexten und Situationen gegenseitig modulieren.<sup>629</sup> Berleants ästhetische Betrachtung erfolgt ebenfalls im Rahmen einer allgemeinen Wahrnehmungslehre. Seiner Meinung nach besteht eine ästhetische Dimension in allen möglichen Formen der Erfahrung, unabhängig davon, ob der ästhetische Wert positiv oder negativ ist.<sup>630</sup> Dementsprechend entspricht

<sup>623</sup> Vgl. Berleant 2012a, 12.

<sup>624</sup> Vgl. Diaconu 2017b, 40–42.

<sup>625</sup> Vgl. Ebd., 40f.

<sup>626</sup> Berleant 2012b, viii.

<sup>627</sup> Berleant 2013a, Volume 12.

<sup>628</sup> Vgl. Ebd.

<sup>629</sup> Vgl. Diaconu 2017b, 42.

<sup>630</sup> Vgl. Berleant 2012b, viii.

das Konzept des ästhetischen Engagements nicht nur zeitgenössischen künstlerischen Innovationen, sondern auch der ästhetischen Wahrnehmung aller Erfahrungsbereiche einschließlich der Natur.<sup>631</sup>

Sowohl Berleants ästhetisches Engagement als auch Rosas Resonanz, die in Kapitel 1, Abschnitt 5.2.3 *Resonanz und sinnvolles Atmosphärendesign* behandelt wurde, beschäftigen sich damit, einen normativen Maßstab für ein gutes Leben zu erläutern. Daher ist es an dieser Stelle sinnvoll, die beiden Konzepte zu vergleichen. Im Grunde konzentriert sich Rosas Resonanz auf den Beziehungsmodus eines gelungenen Lebens, während Berleants ästhetisches Engagement die Kontinuität zwischen Selbst und Welt betont. Resonanz gilt als ein integraler Bestandteil von Rosas Theorie der Moderne und plädiert für eine gute Weltbeziehung. Dabei liegt der Schwerpunkt auf einer soziologischen Analyse. Im Gegensatz dazu erweitert Berleants ästhetisches Engagement den Geltungsbereich der Ästhetik auf Natur, Umwelt und Gesellschaft und öffnet somit den Weg für Verbindungen mit anderen geistes- und sozialwissenschaftlichen Ansätzen.<sup>632</sup> Trotz dieser Unterschiede weist Diaconu darauf hin, dass sich beide Konzepte als eine phänomenologische Theorie im weitesten Sinne bezeichnen lassen, die die Erfahrung als eine Beziehung zwischen einem verkörperten Selbst und der Welt betont.<sup>633</sup> Auf dieser Grundlage konzentrieren sie sich auf die Erfahrung, verteidigen einen partizipatorischen Modus im Gegensatz zu Objektivierung und bloßer Kontemplation und üben Sozialkritik auf der Suche nach einem sinnvollen und guten Leben.<sup>634</sup>

Die Umsetzung des Konzepts des ästhetischen Engagements in der Naturästhetik steht im engen Zusammenhang mit dem von Berleant entwickelten neuen Verständnis von Umwelt. In vielen Fällen werden Natur und Umwelt synonym verwendet. Es besteht ein Konsens darüber, dass sich die Umweltforschung hauptsächlich der Wechselwirkung zwischen dem Menschen und der ihn umgebenden Natur widmet.<sup>635</sup> Im Vergleich zum Naturkonzept hat der Begriff der Umwelt eine kürzere Geschichte. Aufgrund dessen ist das jüngere Forschungsgebiet der Umweltgeschichte von der langen Tradition der

---

<sup>631</sup> Vgl. Ebd., vii.

<sup>632</sup> Vgl. Diaconu 2017b., 40f.

<sup>633</sup> Vgl. Ebd., 42.

<sup>634</sup> Vgl. Ebd., 40.

<sup>635</sup> Vgl. Freytag 2016–07–05.

Beschäftigung mit der Naturgeschichte zu unterscheiden.<sup>636</sup> Der Zoologe Jakob Johann von Uexküll (1864–1944) wird als Wegbereiter der Umweltforschung bezeichnet. In seinem Werk »Umwelt und Innenwelt der Tiere« (1909) wurde das Konzept *Umwelt* aufgestellt. Nach Uexküll haben alle Lebewesen ihre eigene Umwelt, deren Umfang von ihrem Handlungs- und Wahrnehmungsspektrum abhängt. In diesem Sinne ist Umwelt nicht auf die physische Umgebung beschränkt. Vielmehr ist sie vor allem als ein relationales Konzept zu verstehen. Heute wird der Ausdruck *Umwelt* häufig im weiteren Sinne verwendet. Die Umwelt bezieht sich in dieser Hinsicht nicht nur auf Wildnis wie wilde Umgebung, naturnahe Räume wie Parkanlagen und Landschaftsarchitektur, sondern auch auf kultivierte Räume wie urbane Lebensumgebung.

Herkömmlich wurde die Umwelt verstanden als ein Etwas außerhalb des Menschen, als etwas, das den Menschen umgibt. Aus dieser Sichtweise zeigt sich die Umwelt als etwas, das sich vom Menschen distanziert. Im Unterschied dazu wird die Umwelt von Berleant zualterererst als ein ganzes System angesehen. Alle Elemente dieses Systems, einschließlich des Menschen und anderer Lebewesen, sind voneinander abhängig und stehen in ständiger Wechselwirkung miteinander. So betrifft die Umwelt kein geographisches Gebiet, das um den Menschen »herumsteht«, sondern vielmehr einen dynamischen natürlichen Prozess, an dem das Leben aller Dinge teilhat. Für Berleant kann biologisches Leben gar nicht existieren, wenn es von seiner Umgebung isoliert ist, nicht isst, nicht atmet und sich nicht bewegt.<sup>637</sup> Mithilfe des Konzepts des ästhetischen Engagements widmet er sich einem allumfassenden Verständnis von Umwelt: Nichts ist außerhalb der Umwelt. Nichts kann sich von anderen isolieren.<sup>638</sup> Da weder Naturobjekte noch Betrachter\*in von kontextuellen Faktoren abstrahiert werden können, trägt das Konzept des ästhetischen Engagements dazu bei, sich einen Weg zu einem multisensorischen Blickwinkel in Bezug auf das Erleben der Naturatmosphäre zu bahnen. Im traditionellen Verständnis von Umwelt wurde visuelle Wahrnehmung als entscheidend für die ästhetische Erfahrung der umgebenden Welt bestimmt. Der Zugang zur ganzheitlichen, dynamischen Struktur der Umwelt setzt dagegen ein völliges Eintauchen des Menschen

<sup>636</sup> Vgl. Ebd.

<sup>637</sup> Vgl. Diaconu 2017b, 42.

<sup>638</sup> Vgl. Berleant 2013b, 44.

voraus. Alle Sinne tragen insofern zu sinnlichen Eindrücken von Umweltobjekten bei.

Als Beispiel für das Eintauchen in die Natur sei hier das Erleben der abendlichen Landschaft genannt, die in der Dämmerung allmählich verschwindet. Üblicherweise wird Dämmerung als ein rein optisches Naturgeschehen angesehen, das den Wechsel vom sonnenhellen Tag zur finsternen Nacht oder umgekehrt darstellt. Damit nicht genug: Im Spiel von Helligkeit und Dunkelheit wird die Dämmerung auch zu etwas Atmosphärischem. Dieses Phänomen lässt sich auf zweierlei Weise erklären: Einerseits ist die Dämmerung ein räumliches Phänomen. Im Laufe des Übergangs von Tag zu Nacht dunkeln sich die Formen der Dinge ab und werden allmählich immer unbestimmter, wenn die letzten Strahlen der weit im Westen versinkenden Sonne aufleuchten. Mit dem Sonnenuntergang breitet sich die Abenddämmerung langsam über das ganze Land aus. Sie »verändert dadurch die Erscheinungsweise der Dinge, lässt räumliche Distanzen und Konturen unbestimmt werden. Und sie löst den Ding-Charakter der Dinge auf: Sie werden zu Schemen.«<sup>639</sup> Schließlich hüllt die Dämmerung alles in ihren Mantel ein und stellt alles in den Schatten. Dadurch lässt sich ermöglichen, dass erfahrende Subjekte darin eintauchen können. Andererseits – und das ist das Entscheidende – wird der oben genannte meteorologische Prozess im leiblichen Spüren erlebt. Die Auflösung der Gegenständlichkeit in der Abenddämmerung führt zur visuellen Unbestimmtheit, und zwar verliert im Schwinden des Lichtes und in der Ausbreitung der Dunkelheit das Sehen allmählich seine Vorherrschaft. Das Sichtbare löst sich auf und ist vom Unsichtbaren durchdrungen. Die Rolle anderer Sinne, insbesondere des Fühlens, des Hörens und des Riechens, rückt dagegen in den Vordergrund. Damit wird eine nicht-visuelle Dimension, genauer gesagt eine mit einer Multisinnlichkeit verbundene Dimension enthüllt. Aus der phänomenologischen Sicht beschreibt Schmitz die sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften der Dämmerung: »Die Atmosphäre des Tages ist in diesen vier Skalen typischer Weise betont nach den Seiten des Warmen, Hellen, Lauten und Schnellen; entsprechend ist die Atmosphäre der Abenddämmerung kühl, fahl, still und ruhig, die der darauffolgenden Nacht kalt, dunkel, still und ruhig.«<sup>640</sup> Die hier genannten thermischen, optischen, akustischen sowie kinetischen

<sup>639</sup> Böhme 2013b, 58.

<sup>640</sup> Schmitz 1967b, 154 ff.

Erscheinungen sind vor allem nicht als natürliche physikalische Reize anzusehen. Stattdessen stehen sie im Zusammenhang mit der Mehrdeutigkeit des Synästhetischen, die aus der wechselseitigen Integration verschiedener einzelner Sinnesqualitäten bzw. einer Entdifferenzierung der Sinne entstammt. In dieser Hinsicht wies Bautz darauf hin, dass das Erlebnis der Atmosphäre im Wesentlichen »stimmiges Zusammenwirken verschiedener Sinneseindrücke«<sup>641</sup> ist. Aufgrund der obigen Ausführungen ist es verständlich, dass Dämmerung oft als ein repräsentatives Beispiel für atmosphärische Phänomene verwendet wird. Das gesamtleibliche Erleben von Dämmerung entfaltet sich in einem Gesamteindruck, der sich vorwiegend durch Unbestimmtheit auszeichnet. Dementsprechend werden die internen Kontraste und Unterschiede abgeschwächt.

Das Eintauchen in die Natur setzt individuelle, sinnliche Empfindungen und affektive Betroffenheit ins Zentrum. Die Affektivität hier unterscheidet sich vom Gefühl im Sinne der kantischen Ästhetik. Im kantischen Sinne wird das Gefühl der Lust erweckt, wenn Einbildungskraft und Verstand miteinander in Einklang gebracht werden. Diese »lustvoll gewahrte Erfahrung«<sup>642</sup> bezieht sich nicht auf das Objekt selbst, sondern auf das Subjekt. Dies besagt, dass das Gefühl der Lust nicht durch das Interesse an der Existenz des Gegenstandes hervorgerufen wird. Vielmehr steht es im Zusammenhang mit der wechselseitigen »Zusammenstimmung belebter Gemütskräfte (der Einbildungskraft und des Verstandes)«.<sup>643</sup> Als räumlich ortlos ergossene, leiblich ergreifende Mächte der Gefühle werden Atmosphären in affektiver Betroffenheit wahrgenommen. Böhme wies darauf hin: »Es macht deutlich, dass es sich dabei um etwas handelt, das durchaus zur Natur gehört, im gewissen Sinne ein Naturvorgang ist, der aber gerade als solcher überhaupt nur zu etwas wird für ein mitlebendes Wesen, das dadurch affektiv betroffen wird.«<sup>644</sup> Die affektive Betroffenheit bezieht sich in diesem Zusammenhang auf den emotionalen Zustand, der sowohl mit dem Spüren von äußeren Umständen wie Raum und Substanz des Gegenstandes als auch mit dem Spüren von Zuständen des eigenen Leibes verbunden ist. Beispielsweise können wir unsere emotionalen Schwankungen aufgrund von Wetteränderungen empfinden. Daraus ergibt sich eine spezifische Korrelation

<sup>641</sup> Bautz 2007, 119.

<sup>642</sup> Majetschak 2010, 48.

<sup>643</sup> Kant 2009, 69.

<sup>644</sup> Böhme 2001, 67.

zwischen inneren Stimmungen und meteorologischen Phänomenen. Auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Wetterereignissen ist von einer bestimmten affektiven Eigenschaft durchdrungen. Es ist nicht selten, dass die Ausdrücke, die entsprechende emotionale Faktoren einbeziehen, wie etwa strahlender Sonnenschein, sanfter Wind und bittere Kälte, im Wetterbericht verwendet werden.

Aoki Takao wies darauf hin, dass die Umwelt im Wesentlichen ein atmosphärischer Umstand ist, in dem wir mit ganzem Körper und der Seele leben.<sup>645</sup> Die zentrale Bedeutung des ästhetischen Engagements liegt darin, durch die Hervorhebung der kontinuierlichen Integration des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen in ihre gemeinsame Umgebung die herkömmliche kontemplative ästhetische Einstellung, wonach ein interesseloses Wohlgefallen beim Anschauen eines schönen Objekts in den Fokus gestellt wurde, gründlich zu revidieren. *Keshiki*, ein im zeitgenössischen Japanisch häufig verwendetes Wort für Landschaft, zeigt ein anderes Verständnis von Landschaft als das visuell dominierte. *Keshiki* ist atmosphärisch und ein Phänomen, das mit *Ki* (気) und einer Kultur des Werdens verbunden ist.<sup>646</sup> Eine typische Form von *Keshiki* ist der Wind. Wind ist sowohl ein Zeichen der Veränderung als auch ein Lebensprinzip. Im alten Japan glaubte man, dass ein Mädchen schwanger werden kann, wenn es dem Wind ausgesetzt wird.<sup>647</sup> Nach Sasaki ist *Keshiki* die Gesamtwirkung einer in der Landschaft erlebten Komplexität, etwas, das man nur fühlen kann. Die Erfahrung von *Keshiki* steht für die Erfahrung der Natur, insbesondere der schönen Natur.<sup>648</sup> In diesem Zusammenhang betont Sasaki: » In the landscape, we make bodily contact (in the sense of a mutual touching, i.e. we touch and are touched) with the actual state of the universe, which communicates to us a certain effect of *ki* (meaning). The elemental style of experience proper to the beauty of nature consists in this bodily contact, which demands that we be exposed to the space, in order to touch nature or the universe with our whole body.«<sup>649</sup>

---

<sup>645</sup> Vgl. Aoki 2013, 140.

<sup>646</sup> Vgl. Sasaki 2006, zuletzt geprüft am 26.10.2023.

<sup>647</sup> Vgl. Ebd.

<sup>648</sup> Vgl. Ebd.

<sup>649</sup> Ebd.

## 2.2. Natur in leiblich-affektiver Betroffenheit

Das Konzept der Atmosphäre erinnert uns daran, dass die Natur für uns nicht einfach bloß da, sondern vielmehr primär leiblich zugänglich ist. In der atmosphärischen Erfahrung ist die Natur als ein sinnlich Gegebenes wahrnehmbar und zeigt damit »ein Etwas, das man gerade nicht beim Namen nennen kann oder möchte, oder überhaupt den Gegenstand der Rede oder Betrachtung.«<sup>650</sup> Sowohl Böhme als auch Schmitz sehen die Atmosphäre der Natur als etwas sinnlich Gegebenes an. Um ihre Besonderheiten zu verdeutlichen, führten sie jeweils die Konzepte *Atmosphärisches* und *Halbding* ein.

### 2.2.1. Atmosphärisches

Böhme unterscheidet zwei Arten von Wahrnehmungsphänomenen: Atmosphäre und Atmosphärisches. Während sich die Erstere mehr auf den Pol des Wahrnehmenden bezieht und eher subjektgebunden ist, verweist die Letztere eher auf den Pol des Wahrzunehmenden und ist somit objektgebunden.<sup>651</sup> Naturphänomene, wie etwa Morgen, Abend, Tag und Nacht, werden oft als externe physikalische Gegebenheiten angesehen und stehen somit in Beziehung zur objektiven Tatsache. Hierbei werden leibliche Anwesenheit und Partizipation sowie affektive Betroffenheit nicht in Betracht gezogen. Bei einer sprachlichen Artikulation wird der Übergang vom Atmosphärischen zur Atmosphäre deutlich durch Ergänzung von Attributen.<sup>652</sup> Sagt man zum Beispiel »es ist Nacht«, so ist dies vor allem die Bestätigung der Tatsache eines Naturphänomens. Wenn man sagt »die Nacht ist dunkel und kalt«, dann kommt der Abend, der atmosphärisch erlebt wird, zur Sprache. Wenn man sagt, »es herrscht eine nächtliche, schrecklich dunkle und frostig kalte Atmosphäre«, so wird die Atmosphäre des Abends in den Vordergrund gestellt. Die Reihe »es ist Nacht«, »die Nacht ist dunkel und kalt«, »es herrscht eine nächtliche, schrecklich dunkle und frostig kalte Atmosphäre« zeigt insofern einen klaren Übergang von der objektiven zur subjektiven Tatsache.

<sup>650</sup> Böhme 2013a, 227.

<sup>651</sup> Vgl. Böhme 2001, 46, 59.

<sup>652</sup> Vgl. Ebd., 60.

### 2.2.3. *Halbding*

So lässt sich feststellen, dass Atmosphärisches nicht gleichzusetzen ist mit dem Ding. Vielmehr weist dieses einige Gemeinsamkeiten mit dem von Schmitz eingeführten Halbding auf. Nach Schmitz ist das, was sinnlich-leiblich spürbar ist, kein Ding, sondern ein Halbding, das die folgenden Merkmale aufweist: 1. Das Halbding verfügt über einige Eigenschaften des Dinges und hält somit Abstand zum wahrnehmenden Subjekt. Auf diese Weise stellt ein Halbding gewissermaßen Objektivität und Unabhängigkeit dar; 2. Die Existenzeigenschaften des Halbdinges lassen sich nur durch die Beteiligung des wahrnehmenden Subjekts bestätigen. In dieser Hinsicht ist die Existenz des Halbdinges in Beziehung stehend mit dem leiblichen Zustand des Menschen. Man kann insofern sagen, dass es kein Halbding ohne die Präsenz der Leiblichkeit gäbe;<sup>653</sup> 3. Ein Ding ist ein potentielles Objekt, das die Möglichkeit hat, seine phänomenale Existenz zu ändern, während ein Halbding das nicht schaffen kann, da ein Halbding selbst phänomenal ist,<sup>654</sup> oder anders ausgedrückt: Ein Halbding ist die Wirklichkeit des Dinges in der phänomenalen Welt. Aufgrund der Mannigfaltigkeit einzelner Wahrnehmungszustände ist es möglich, dass sich dasselbe Ding unterschiedlich unter unterschiedlichen Bedingungen manifestiert. Daraus lässt sich schließen, dass die Existenz und Besonderheiten des Halbdinges von den Zuständen sowohl des potentiellen Dinges als auch des wahrnehmenden Subjekts abhängen.

Die Studien von Böhme und Schmitz zeigen auf, dass sich die Natur in unterschiedlichen Erscheinungsformen mit unterschiedlichen Anmutungsqualitäten manifestiert, sodass die wahrgenommenen Naturphänomene (Wind, Nebel, Blitze, Donner usw.) im pluralen Sinne zu erfassen sind. So zeigen atmosphärische Auswirkungen die Art und Weise, wie sich Naturgegenstände und deren Umgebung präsentieren. Aus dieser Perspektive dient eine bestimmte Naturatmosphäre als Medium für die Wahrnehmung des Erscheinens weiterer Naturdinge hauptsächlich aufgrund der Tatsache, dass die Atmosphäre die Art und Weise moduliert, in der sich die Natur manifestiert. »Ein Baum erscheint im Licht der Mittagssonne in einer anderen Atmosphäre als in der Dämmerung, bei Windstille in einer anderen

---

<sup>653</sup> Vgl. Böhme 1997, 142f.

<sup>654</sup> Vgl. Böhme 2001, 61ff.



als bei Sturm. Solche Wandlungen gehen nicht auf Dinge zurück, auch wenn sie an ihnen wahrgenommen werden.«<sup>655</sup> Dasselbe gilt auch für die Betrachtung des Halbdinges von Schmitz, wonach Halbdinge die sich zwischen und über den Dingen bewegenden Kräfte sind und dadurch die Art und Weise des Erscheinens weiterer Dinge beeinflussen.<sup>656</sup> In der Naturwelt dient ein Halbding wie Dämmerung, Nebel, Wind, Regen und Schnee als Atmosphären erzeugendes Medium der Natur im weiteren Sinne. Die atmosphärischen Naturkräfte wirken sich auch auf kultivierte Gegenstände aus. Hasse wies darauf hin: »Das natürliche Licht bedarf keiner technischen Initiierung, es kommt aber an Dingen der (Kultur-)Natur ebenso zur Erscheinung wie an technischen Artefakten.«<sup>657</sup> Beispielsweise verleihen die Erscheinungen des Wetters (Sonne, Regen, Dürre, Tau, Hitze, Kälte und Wind) der urbanen Umgebung (Häusern, Straßen, Plätzen, usw.) »ein atmosphärisch je situationspezifisches Gesicht.«<sup>658</sup>

Aus geopsychischer Sicht versucht Hellpach, die objektiven Gegebenheiten mit leiblich-affektiven Erfahrungsmöglichkeiten in Beziehung zu bringen. Sein Schwerpunkt liegt in den psychischen Wirkungen der Naturdinge auf das wahrnehmende Subjekt. Für ihn lässt sich äußere Natur in vier Grundformen unterteilen: Wetter, Klima, Boden und Landschaft. »Wetter und Klima, Boden und Landschaft treten [...] unmittelbar an unsern Organismus heran, der sich ja keinen Augenblick dieser vielfältigen Umwelt zu entwinden vermag.«<sup>659</sup> Hellpach zufolge sind die Erscheinungsweisen der Natur unmittelbar mit unserem leiblichen Zustand verbunden. Er wies darauf hin: »Kurzum, die Natur ist uns immerfort in Eindrücken gegeben, die wir durch unsere Sinne von ihr haben, in starken und schwachen, groben und zarten Eindrücken, und die schwachen und zarten sind für unser Erlebnis der Naturumwelt, für ihre sinnhafte Wirkung auf uns nicht minder bedeutsam als die starken und groben.«<sup>660</sup> Nach Hellpach sind Naturphänomene für uns im Grunde als sinnliche Eindrücke anzusehen, die mit Emotionen verbunden sind und sich somit als atmosphärische Auswirkungen zeigen. Demnach ist der Mensch primär kein außerweltliches, vernünftiges Wesen, sondern

<sup>655</sup> Hasse, 2012, 159.

<sup>656</sup> Vgl. Ebd.

<sup>657</sup> Ebd., 158.

<sup>658</sup> Ebd., 159.

<sup>659</sup> Hellpach 1965, 3.

<sup>660</sup> Ebd., 3f.

ein innerweltliches leibliches Wesen. Am eigenen Leib spürt der Mensch sowohl äußere Naturvorgänge als auch seine eigenen Befindlichkeiten unter unterschiedlichen natürlichen Bedingungen. Als Schnittstelle zwischen Selbsterfahrung und Umgebungserfahrung bildet der Leib eine unmittelbare sinnliche Verbindung zwischen dem Menschen und der ihn umgebenden Welt, die wesentlich den Zustand des In-der-Welt-Seins bestimmt.

In der Atmosphäre wird die äußere Natur dementsprechend sinnlich gegeben. Die erfahrenen natürlichen Szenen wie Jahreszeiten, Tag und Nacht, Sonnenschein, Wind, Regen, Donner oder Blitz sind keine objektive Realität, sondern primär atmosphärische Phänomene, die erst durch ein gleichzeitig anwesendes Leibwesen gespürt werden können. Insofern ist sehr wohl eine Verbindung zur aristotelischen Wahrnehmungstheorie herzustellen. Für Aristoteles ist ein natürliches Wesen in erster Linie ein wahrnehmbares Wesen. Was wir in diesem Sinne erkennen, ist nicht die Natur an sich, sondern die Natur für uns. Den besten Beweis dafür liefert wahrscheinlich die bekannte Tatsache, dass kaum zwei Menschen zur gleichen Zeit am gleichen Ort aufgrund von Unterschieden in der sinnlichen und geistigen Struktur den identischen Eindruck von demselben Gegenstand haben. Nehmen wir als Beispiel die Erfahrung des Regenbogens. Aus naturwissenschaftlicher Sicht ist der Regenbogen zweifellos ein rein materielles Objekt, dessen Informationen durch menschliche Organe bloß passiv aufgenommen werden. Allerdings vernachlässigt diese Sichtweise die spezifische Interaktion der objektiven Eigenschaften des Regenbogens und der jeweiligen leiblichen Zustände der Beobachter. Die Voraussetzung für das Wahrnehmen des Regenbogens ist eine entsprechende Beziehung zwischen dem Winkel Sonne-Tropfen-Beobachter und dem Winkel Tropfen-Beobachter-Sonnengegenpunkt. In diesem Fall ist die Manifestation des Regenbogens untrennbar von der Wahrnehmungslage des Beobachters. Derselbe Regenbogen kann sich aufgrund der biophysikalischen, psychologischen und spirituellen Disparitäten in den Augen der zwei nebeneinanderstehenden Beobachter unterschiedlich manifestieren.

### 2.3. Mimesis, Perspektive, Naturdarstellungen

Die Beziehung zwischen Atmosphäre, Wahrnehmung und Handlung ist nicht auf die individuelle Sphäre beschränkt, sondern wird auch

von soziokulturellen Faktoren beeinflusst aufgrund der Tatsache, dass der Lebensstil sowie die damit verbundenen kulturellen Elemente die Grundlage für das ästhetische Erlebnis in einer zivilisierten Gesellschaft bilden. Hierzu betonte Majetschak: »the aesthetic qualities we ascribe to a thing in passing aesthetic judgment are to a large degree a function of our knowledge about its historical identity, its ›where, by whom and why,‹ knowledge acquired in a cultural framework.«<sup>661</sup> Obwohl die Existenz der Atmosphäre auf der leiblichen Erfahrung des Individuums basiert, kann diese Erfahrung von den Wahrnehmenden in einem gemeinsamen soziokulturellen Rahmen geteilt werden. Gleichmaßen ist das atmosphärische Erleben der Natur nicht auf die biologisch-physiologische Sphäre beschränkt. Vielmehr hängt dieses Erleben eher vom soziokulturellen Kontext ab und steht im Zusammenhang mit jeweiligen Traditionen und Wertvorstellungen. Aus dieser Sicht stellt die atmosphärische Kraft die Verflochtenheit von natürlichen und kulturellen Faktoren dar. In der Naturatmosphäre erfährt das Wahrnehmende dementsprechend seine leibliche Existenz als eine Verschmelzung von Natur und Kultur. Bemerkenswert kam dem Thema der Natur in Europa erst im 18. Jahrhundert bei ästhetischen Theorien und Praktiken vermehrte Bedeutung zu. Dank der Bemühungen britischer Designer\*innen und Theoretiker\*innen wurde die Wertschätzung der Landschaft zu einer künstlerischen Aktivität, die sich hauptsächlich an die gebildete Klasse richtete. Zu dieser Zeit wurden Philosophie und Kunst auch auf die früher als öde und hässlich wahrgenommene wilde Natur,<sup>662</sup> wie etwa die Alpen, die lange als ein trostloses Land angesehen wurden, aufmerksam. Insbesondere Kants Theorie und Goethes italienische Reise zeigten ihre erhabenen, majestätischen Atmosphären auf. Insofern ist die Natur kein der menschlichen Zivilisation entgegenstehender Gegenstand, sondern eine kulturelle Konstruktion, die von den Auswirkungen des menschlichen Verhaltens, der Gesellschaft und der Geschichte usw. geprägt wird. Aus dieser Sicht zeigt die Naturatmosphäre keine rein faktische Gegebenheit, sondern eine Vielfalt von Möglichkeiten, die sich durch soziokulturelle Praktiken entwickeln lassen.

Anhand eines Vergleichs europäischer und chinesischer Mimesisvorstellungen, Perspektivtypen und visueller Naturdarstellungen soll im folgenden Abschnitt der Einfluss kultureller Bedingungen auf

<sup>661</sup> Majetschak 2018, 277.

<sup>662</sup> Vgl. Brady 2003, 32.

die Gestaltung von Naturatmosphären ansatzweise thematisiert werden.

a. Als einer der wichtigsten Leitbegriffe der europäischen Geisteswissenschaften wird das Konzept *Mimesis* (μίμησις, *mímēsis*) häufig mit Nachahmung, Imitation und Angleichung in Verbindung gebracht.<sup>663</sup> Historisch gesehen wurde dieses Konzept im Bereich der Kunst (einschließlich der Literatur) vielfältig diskutiert. Dabei wird *Mimesis* als »eine künstlerische Tätigkeit verstanden, bei der sich Werke nachahmend auf eine ihnen vorgängige Realität bzw. auf ästhetische Vorbilder [...] beziehen, deren exemplarischer Charakter die Nachahmung begründet«. <sup>664</sup>

In der vorplatonischen Zeit gab es nur wenige Diskussionen über die künstlerische Nachahmung der Wirklichkeit.<sup>665</sup> Sokrates verwendete in seinen Gesprächen eine Vielzahl von Begriffen, darunter einige, die der *Mimesis* nahe kommen, aber nie die *Mimesis* selbst. Demokrit und die Schule des Heraklit verwendeten den Begriff *Mimesis* im Sinne einer Orientierung an der Natur, aber nicht im Sinne einer Wiederholung der Erscheinung der Dinge. Damals dachte man eher an die expressiven Künste wie Musik und Tanz. Bei den Künsten wie Bildhauerei und Malerei interessierte man sich mehr dafür, wie sie sich von der Wirklichkeit unterscheiden. Eine typische Sichtweise findet sich bei Gorgias, wonach die Kunst Illusionen schaffe. Zu dieser

---

<sup>663</sup> Die Bedeutung der *Mimesis* im weiteren Sinne wird in dem Werk von Gunter Gebauer und Christoph Wulf »*Mimesis: Kultur-Kunst-Gesellschaft*« von 1992 zusammenfassend dargestellt: »*Mimesis* ist eine *conditio humana*, die unterschiedliche Ausprägungen des Menschen erst möglich macht. Im Verlauf der historischen Entwicklung entfaltet sie ihr Bedeutungsspektrum mit Bezeichnungen wie: sich ähnlich machen, zur Darstellung bringen, ausdrücken; aber auch: *Mimikry*, *imitatio*, *Repräsentation*, *unsinnliche Ähnlichkeit*« (Gebauer; Wulf 1992, 9). Diese Ansicht zeigt die vielfältigen Bedeutungen der *Mimesis* in einer umfassenderen, kulturanthropologischen Perspektive. Auf dieser Grundlage »spielt *Mimesis* in annähernd allen Bereichen menschlichen Vorstellens und Handelns, Denkens, Sprechens, Schreibens und Lesens eine entscheidende Rolle« (Ebd.). Der Schwerpunkt »kann auf einer sinnlich gegebenen Ähnlichkeit, auf einer unsinnlichen Korrespondenz oder auf der intentionalen Konstruktion einer Entsprechung liegen« (Ebd.). Ebenso hervorgehoben wird der intermediäre Charakter der *Mimesis*, die sich in der Zwischenstellung des Bildes zwischen der äußeren und der inneren Welt manifestiert (Vgl. Ebd.).

<sup>664</sup> Trebeß 2006, 273.

<sup>665</sup> Tatarkiewicz zufolge könnte das mangelnde Interesse an der nachahmenden Kunst darauf zurückzuführen sein, dass die griechische bildende Kunst bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr. wenig realitätsnah war und die menschliche Figur eher geometrisch dargestellt wurde (Vgl. Tatarkiewicz 1970, 122.).

Zeit hatte der Begriff der Mimesis nichts mit den bildenden Künsten zu tun. Vielmehr bezeichnete er die rituelle Tätigkeit der Priester in Verbindung mit Musik und Tanz.<sup>666</sup>

Zu Platons Zeit begannen Kunstformen wie Bildhauerei und Malerei, sich der Wiedergabe der Wirklichkeit zuzuwenden. In diesem Zusammenhang wandelte Platon den Begriff der Mimesis um und gab ihm eine neue Bedeutung, um eine Reflexion über das Verhältnis von Kunstmimesis und Wahrheit auszudrücken. Auf dieser Grundlage dehnte er die Verwendung der Mimesis auf Musik, Tanz, Poesie usw. aus.<sup>667</sup> Platon gibt jedoch weder eine Liste der mimetischen Künste noch eine genaue Definition der Mimesis, sodass der Umfang der mimetischen Künste unklar bleibt. Er hat zwar nur den ersten Schritt zu einer Theorie der mimetischen Künste getan, aber er hat die Entwicklung dieser Theorie entscheidend beeinflusst.<sup>668</sup> In *Sophista* stellt Platon fest, dass die mimetische Kunst mehr die Herstellung von Bildern als die von wirklichen Dingen sei.<sup>669</sup> Für ihn ist die Mimesis ein »bloßes Trugbild [...], das der ontologischen Höchstposition der Ideen gegenüber lediglich ein Seinsderivat bildet«.<sup>670</sup> In der *Politeia* stellte er daher malerische Tätigkeiten in Frage und verneint sie: »Sagen wir von dem Maler, daß er etwas verfertigt?« »Keineswegs, denn er bildet nur nach«.<sup>671</sup> Für Platon sind die sinnlich wahrnehmbaren Dinge Abbilder einer wahren Seinsform, nämlich der Ideen. Indem die Dinge als Abbilder an den Ideen, dem wahren Sein, nur teilhaben, stellen sie eine Seinsform zweiter, also minderer Ordnung dar. Die Darstellung dieser Dinge wiederum in der Kunst wie z.B. in der Malerei, ist daher als Abbild eines Abbildes des wahren Seins zu verstehen und in hohem Maße unvollkommen und wertlos.

Im Gegensatz dazu drückte Aristoteles »ein modales Nachahmungsverständnis«<sup>672</sup> aus einer positiveren Sicht aus. In der *Poetik* des Aristoteles, die sich vor allem der Dichtkunst widmet, werden Epik, Tragödie, Komödie und andere poetische Formen im Wesentlichen als eine mimetische Kunst definiert. Sie beziehen sich auf das, was künstlerisch nachgeahmt wird. Ihre Unterscheidung liegt allein

<sup>666</sup> Vgl. Tatarkiewicz 1970, 121f.

<sup>667</sup> Vgl. Ebd., 122.

<sup>668</sup> Vgl. Ebd., 121.

<sup>669</sup> »F. Texts from Plato«, in: Tatarkiewicz 1970, hier 133.

<sup>670</sup> Trebeß 2006, 274.

<sup>671</sup> Tatarkiewicz 2003, 356.

<sup>672</sup> Trebeß 2006, 274.

in den Mitteln, Gegenständen und Weisen.<sup>673</sup> Nach Aristoteles ist die Nachahmung dem Menschen angeboren. Sie entspringt der Lernbegierde des Menschen und verursacht somit intellektuelles Vergnügen. Dadurch unterscheidet sich der Mensch von anderen Lebewesen wie den Tieren.<sup>674</sup> Die Mimesis widmet sich der Offenbarung »des Möglichen und Wahrscheinlichen«. <sup>675</sup> Es geht eher um »ein Nachahmen durch repräsentierendes Handeln, das etwas Abwesendes, Nicht-Präsentes unter spezifischen Bedingungen als gegenwärtig erschienen lässt«. <sup>676</sup> Diese Bestimmung ermöglicht in der Tat die Teilnahme subjektiver Faktoren (Kognition, Imagination, Emotion usw.) an kreativen Tätigkeiten und lässt damit einen gewissen Spielraum für die künstlerische Kreation. Aristoteles' Idee der Mimesis begründete auch das klassische Verständnis der bildenden Kunst in Europa. In diesem Sinne lässt sich die auf der mimetischen Theorie basierende Malkunst einem philosophischen Unternehmen zuordnen. Einerseits hängt das Malen von einem strikt intellektuellen Verfahren ab. Andererseits bietet das Erleben von Malerei eine mit dem intellektuellen Vergnügen im Zusammenhang stehende erhellende Erfahrung. Die Menschen »freuen sich also deshalb über den Anblick von Bildern, weil sie beim Betrachten etwas lernen und zu erschließen suchen, was ein jedes sei, z. B. dass diese Gestalt den und den darstelle.« <sup>677</sup> Aus der Sicht der mimetischen Darstellung besteht die Aufgabe der Maler\*innen darin, »die »eigentümliche Form« wiederzugeben, indem man sie vom Stoff löst, mit dem sie in der Natur verbunden ist [...], indem man vom Besonderen zum Allgemeinen aufsteigt.« <sup>678</sup>

Im Mittelalter wurde in verschiedenen Situationen die Kunstproduktion auch als ein Akt angesehen, der der Schöpfung Gottes ähnlich war. Jedoch war diese Verbindung nur *metaphorisch*. Die Kunst wurde, wie in der Antike, hauptsächlich als Nachahmung betrachtet, wie der christliche Schriftsteller Pseudo-Dionysios argumentierte: »daß sich der Maler, um ein Bild anzufertigen, unbeirrbar in die Schönheit des Urbilds vertiefen muß, und das heißt: er muß nachbilden, nicht schaffen, die Schönheit erkennen, nicht ersinnen

---

<sup>673</sup> Vgl. Aristoteles 2014, 5.

<sup>674</sup> Vgl. Ebd., 5.

<sup>675</sup> Trebeß 2006, 274.

<sup>676</sup> Ebd.

<sup>677</sup> Aristoteles 2014, 13.

<sup>678</sup> Jullien 2005, 133.

(*De eccl. hier.*, IV. 3)«. <sup>679</sup> In der Renaissance tauchten einerseits die Ausdrucksformen der menschlichen Unabhängigkeit, Freiheit und Schöpfung auf, andererseits bleibt die künstlerische Schöpfung immer noch in einem Modell der Nachahmung verwurzelt. Der Unterschied besteht darin, dass das Urbild der Nachahmung hier nicht mehr Gott ist, sondern die Natur. Baltasar Gracián (1601 - 1658) schrieb in seinem Werk *El Criticón* (1656-1657): »Die Kunst ist gleichsam der zweite Schöpfer der Natur. Sie hat zur ersten Welt gleichsam eine zweite hinzugefügt. Sie gibt ihr eine Vollkommenheit, die sie in sich selbst nicht hat; die Kunst bringt, sich mit der Natur verbindend, alle Tage neue Wunder hervor«. <sup>680</sup> Leon Battista Alberti (1404–1472) war der Auffassung, dass die Natur oft bildliche Darstellungen hervorbringt. Für ihn war dies der Ursprung der Kunst. So malt die Natur oft »in die Brüche des Marmors [...] Zentauren und Gesichter bärtiger und krausköpfiger Könige«. <sup>681</sup> In dieser Hinsicht stellte Welsch fest: »Im Gegensatz zu dieser Parallelität [zwischen Natur und Kunst] sind die Unterschiede jedoch nicht zu übersehen. Erstens geschieht die Bildung der Gestalt in der Evolution auf unbeabsichtigte Weise, während sie in der Kunst beabsichtigt ist«. <sup>682</sup> Diese Sichtweise passt aber nicht ohne weiteres auf kreative, von zufälligen Faktoren inspirierte Handlungen, wie sie nicht selten im intentionalen Kunstschaffen stattfinden. Leonardo da Vinci (1452 - 1519) zum Beispiel sah im *Trattato della Pittura* (1632) die Zufälligkeit als das wichtigste Mittel zur Stimulierung seiner künstlerischen Kreativität. <sup>683</sup>

Im Grunde genommen bildete das Konzept der Mimesis in Europa von der Antike bis zum 18. Jahrhundert <sup>684</sup> »ein ›Superkon-

<sup>679</sup> Tatarkiewicz 2003, 359.

<sup>680</sup> Ebd., 381.

<sup>681</sup> Alberti 1970, 19.

<sup>682</sup> Welsch 2012a, 266.

<sup>683</sup> Vgl. Leonardo 1909, 53 [62].

<sup>684</sup> Vor diesem Hintergrund stieß die Kunst vor dem 19. Jahrhundert auf »den Widerstand [...] gegen ihre Anerkennung als Schöpfung« (Tatarkiewicz 2003, 363). Erst im 19. Jahrhundert erlebte das Konzept der Kreativität einen radikalen Wandel und war gleichbedeutend mit der Kunst. Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) schrieb: »Die Kunst ist eine Wiederholung des Schöpfungsaktes« (Ebd., 382). Die Kunst wurde also »nicht nur als Schöpfung, sondern sie allein wurde als Schöpfung betrachtet« (Ebd., 363). Bei der Kreation ging es nicht mehr um die Erschaffung von etwas aus dem Nichts, sondern vielmehr um die Produktion von etwas Neuem. Die Neuheit wurde so zu einem wichtigen, wenn auch nicht dem einzigen, Kriterium für die Kreativität (Vgl. Ebd., 369).

zept, als es immer wieder dazu gedient hat, die Einheit der Künste mit Bezug auf ein sie übergreifendes Prinzip zu denken [...]».<sup>685</sup> In einer Ära, in der das Konzept der Mimesis vorherrschte, widmen sich die europäischen Maler\*innen rigoros der Aufgabe, die visuell wahrgenommene Realität darzustellen, um so ein definitives Dies aus der dinglichen Unbestimmtheit hervorgehen zu lassen. In diesem Kontext wird auch das menschliche Sehen mehrheitlich »als eine instantane, ›photographisch‹-perfekte Widerspiegelung der objektiven Sichtbarkeitsordnung der Welt durch Licht auf der Netzhaut des Auges«<sup>686</sup> verstanden. Wenn es im klassischen Zeitalter eine Methode gab, die dem Konzept der Mimesis folgend die Malerei revolutionierte, dann war es zweifellos die in der Renaissance entwickelte Perspektive. Gemäß einem wissenschaftlichen Naturalismus stellt die Perspektive die Anwendung des Wissens von Mathematik, Physik und Optik im Kunstbereich dar. Auf diese Weise verbinden sich naturwissenschaftliche Erkenntnisse mit Kunst und Kunstfertigkeit. Die Perspektive zielt darauf ab, das perspektivische Bild dem visuell wahrgenommenen realen Bild entsprechen zu lassen. Aufgrund dessen wird die Landschaft als ein Naturausschnitt erfasst, der den Betrachter\*innen visuell präsentiert wird. Um dies zu erreichen, müssen Form, Größe und Lage des Objekts genau abgemessen werden. Ein erwähnenswertes Beispiel hierfür ist die niederländische Landschaftsmalerei des Goldenen Zeitalters. Viele Maler\*innen dieser Zeit waren auch mit Vermessungstechniken vertraut, sodass die Landschaftsmalerei als Verlängerung einer kartographischen Darstellung betrachtet wurde. In Jan Vermeers *Die Malkunst* (1666/1668)<sup>687</sup> wurde eine Landkarte als Hintergrund verwendet. Sie weist auf die damalige Verwandtschaft von Malerei und Kartographie hin.

Ein weiteres Beispiel ist Jacob van Ruisdaels *Mühle von Wijk bij Duurstede* (1670).<sup>688</sup> Als eine kartographisch geprägte Landschaft spiegelt das Bild die Kombination von Mapping und Malen wider. Dabei wurden Windmühlen, Wohnhäuser, Schlösser, Kirchen sowie

---

<sup>685</sup> Trebeß 2006, 274.

<sup>686</sup> Majetschak 2003b, 299.

<sup>687</sup> Siehe: [https://de.wikipedia.org/wiki/Die\\_Malkunst#/media/Datei:Jan\\_Vermeer\\_-\\_The\\_Art\\_of\\_Painting\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Malkunst#/media/Datei:Jan_Vermeer_-_The_Art_of_Painting_-_Google_Art_Project.jpg), zuletzt geprüft am 27.11.2023.

<sup>688</sup> Siehe: [https://de.wikipedia.org/wiki/Die\\_M%C3%BChle\\_von\\_Wijk\\_bij\\_Duurstede#/media/Datei:De\\_molen\\_bij\\_Wijk\\_bij\\_Duurstede,\\_SK-C-211.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Die_M%C3%BChle_von_Wijk_bij_Duurstede#/media/Datei:De_molen_bij_Wijk_bij_Duurstede,_SK-C-211.jpg), zuletzt geprüft am 27.11.2023.



geographische Bedingungen, die als Orientierungspunkte für einen bestimmten Ort dienen, detailliert abgemalt, um die Landschaft sowohl künstlerisch als auch kartographisch zu erfassen. Unter dem Einfluss des subjektorientierten Konzepts der Naturästhetik bestand eine Hauptaufgabe der neuzeitlichen europäischen Landschaftsmalerei entsprechend darin, aus der Perspektive des reflektierenden Subjekts die Natur in eine Landschaft zu verwandeln. Die Darstellung der in die Natur hineinprojizierten subjektiven Charaktere wurde ermöglicht »durch die Freisetzung des Subjekts von der unmittelbaren Auseinandersetzung mit der Natur«. <sup>689</sup> In diesem Fall spiegelt die Stimmungskomponente, die das Bild ausstrahlt, tatsächlich die Macht des Subjekts wider. Dabei wird die Darstellung der Natur als Projektion des Subjekts betrachtet und hat damit eine metaphorische Bedeutung. Es ist allgemein bekannt, dass die subjektzentrierte ästhetische Einstellung einen wesentlichen Einfluss auf die Natur in der neuzeitlichen Malerei ausübte, sodass die damaligen Künstler\*innen daran gewöhnt waren, die äußere Natur mit dem rahmenden Sehen darzustellen. Betrachtet man das Werk *The avenue at middelharnis* des niederländischen Landschaftsmalers *Meindert Hobbema* (1689) <sup>690</sup>, so lässt sich die Naturszene des Küstendorfs Middelharnis im Westen der Niederlande erkennen. Auffällig ist eine schlammige und lange Avenue, die die Fortsetzung eines ruhigen und beschwerlichen Lebens symbolisiert. Mit Erreichen des Horizonts verschmälert sich die Avenue zu einem Punkt. Bezüglich dieses Punktes gilt es zu berücksichtigen, dass die Verwendung der Zentralperspektive, die von der Renaissance bis zum 19. Jahrhundert für die Komposition der europäischen Malerei eine entscheidende Rolle spielte, im Mittelpunkt der Maltechnik steht.

Albrecht Dürer (1471-1528) setzte sich dafür ein, die Kunst anhand der Kenntnisse von Formgesetzen zu erneuern. Einer seiner wichtigsten Beiträge in diesem Zusammenhang war die Förderung der Zentralperspektive, die als ein wichtiges mathematisches Mittel galt, um eine Verbindung zwischen Bildlichkeit und Realität zu konstruieren. In Dürers Holzschnitt *Liegende nackte Frau* (1525) <sup>691</sup> geht es um diese perspektivische Darstellung. In diesem Holzschnitt betrachtet

<sup>689</sup> Böhme 2013a, 226.

<sup>690</sup> Siehe: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Avenue\\_at\\_Middelharnis#/media/File:Meindert\\_Hobbema\\_001.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Avenue_at_Middelharnis#/media/File:Meindert_Hobbema_001.jpg), zuletzt geprüft am 27.11.2023.

<sup>691</sup> Siehe: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f7/D%C3%BCre\\_r-Frau-\\_Vermessung%2C1525.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f7/D%C3%BCre_r-Frau-_Vermessung%2C1525.jpg), zuletzt geprüft am 27.11.2023.

der Maler den darzustellenden Gegenstand durch einen fensterartigen Rahmen und überträgt das Gesehene exakt auf ein gitterförmiges Blatt Papier. Auf diese Weise entsteht ein perspektivischer Bildraum, den wir bis heute oft als Standard für jede visuelle Darstellung ansehen.<sup>692</sup> Dürers Arbeit basiert auf der Annahme, dass Künstler\*innen beim Zeichnen immer aus einem festen Winkel heraus schauen, wie durch ein offenes Fenster.<sup>693</sup>

Die Technik der Perspektive besteht darin, dreidimensionale Objekte von einem einzigen Mittelpunkt aus auf einer zweidimensionalen Fläche abzubilden. Dabei wird die Landschaft aus einem einzigen, festen Blickwinkel gezeichnet, um eine naturgetreue Darstellung zu erreichen. Dadurch entsteht der Eindruck, das Bild sei ein Ausschnitt oder Fragment der realen Szene. In diesem Sinne geht es in der Landschaftsmalerei darum, aus der potentiellen Unendlichkeit der äußeren Natur einen Ausschnitt zu wählen und dessen Ausdehnung und Grenzen zu bestimmen.<sup>694</sup> An dieser Stelle sei auf Caspar David Friedrichs *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818)<sup>695</sup> verwiesen. In wohlthuender Weite entfalten sich die Linien frei bis zum fernen Horizont. Und fern am Horizont verschwimmen die Berge in einem dichten atmosphärischen Dunst. Der Himmel scheint mit der Erde zu verschmelzen. Der Wanderer taucht nicht in die Natur ein, sondern steht außerhalb. Er steht auf einem Felsvorsprung im Bildvordergrund und blickt auf die vor ihm liegende Naturlandschaft. »Aufgrund seines erhöhten Betrachterstandortes, der einen schweifenden Blick zulässt, wird er eher zum Mittelpunkt der Natur.«<sup>696</sup> Die Überlegenheit des ästhetischen Subjekts kommt in dieser Gestaltung deutlich zum Ausdruck. Die überragende menschliche Figur, die die dahinter liegende Landschaft verdeckt, entspricht einer romantischen Stimmung, die mit einer erhabenen Selbstbehauptung des Menschen gegenüber der Natur verbunden ist. In diesem Zusammenhang weist Barbara Ransch-Trill auf die Kontinuität zwischen Friedrichs künstlerischer Praxis und dem philosophischen Denken Kants hin: »Caspar David Friedrich erscheint als der Maler und Künstler, der auf dem Boden

<sup>692</sup> Vgl. Majetschak 2003b, 321.

<sup>693</sup> Vgl. Ebd., 320.

<sup>694</sup> Vgl. Neutert 2014, 44.

<sup>695</sup> Siehe: [https://de.wikipedia.org/wiki/Der\\_Wanderer\\_%C3%BCber\\_dem\\_Nebelmeer#/media/Datei:Ueber-die-sammlung-19-jahrhundert-caspar-david-friedrich-wanderer-ueber-dem-nebelmeer.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Wanderer_%C3%BCber_dem_Nebelmeer#/media/Datei:Ueber-die-sammlung-19-jahrhundert-caspar-david-friedrich-wanderer-ueber-dem-nebelmeer.jpg), zuletzt geprüft am 27.11.2023.

<sup>696</sup> Grave 2001, 62.

eines theoretischen Konzepts, welches kantische Züge trägt, die ›Natur‹ geschaut und als ›Landschaft‹ gestaltet hat. Die als groß und erhaben empfundene Natur wird in seiner Malerei der einzige immer neu und anders aufgefaßt Gegenstand bildnerische Formung.«<sup>697</sup> Eine wesentliche Voraussetzung für das Evozieren der erhabenen Stimmung ist eine gewisse Distanz des ästhetischen Subjekts zur erschreckenden Naturszenerie. Johannes Grave führt dazu aus: »Ist [...] die ›ästhetische Distanz‹ gewährleistet, so könnten Ideen von Freiheit, Gott, Unsterblichkeit oder Unendlichkeit auf die Natur bezogen werden.«<sup>698</sup> Darüber hinaus weicht das Bild durch den drastischen Kontrast zwischen der Dunkelheit der Nähe und der Helligkeit der Ferne von der »Tradition der klassischen Landschaftsmalerei, die - wie zum Beispiel in den Werken Claude Lorrains - große Entfernungen einzufangen vermochte, dabei aber Nahes und Fernes als Einheit bestehen ließ und nicht radikal trennte.«<sup>699</sup> Und es ist diese kontrastreiche Gestaltung, die die ästhetische Distanz zwischen Mensch und Natur verstärkt und damit eine reflexive Haltung vermittelt.

Wenn die visuelle Gestalt der Welt aus einem bestimmten, festen Blickwinkel geschaffen wird, entsteht der Eindruck, das Bild sei ein Fragment der realen Szene. Beim Anschauen des Bildes muss man wie beim Malen denselben Blickwinkel einnehmen und denselben Abstand einhalten. Nur so kann das Bild als wirklichkeitsgetreu erachtet werden. Betrachten wir die Welt jedoch wirklich aus einer starren, zeitlich eingefrorenen Perspektive, wie Dürers Bildmetapher suggeriert? Was genau ist gemeint, wenn wir von Dingen oder Ereignissen sprechen, die in unserem Blickfeld erscheinen? Die auf den Gesetzen der Physik, Geometrie und Optik basierende Perspektive gerät in der Moderne, insbesondere seit dem 19. Jahrhundert, oft in die Kritik, da sich mit ihr eine einzige Dimension auf Kosten des Ausschlusses anderer Dimensionen verwirklicht. Darüber hinaus ist das Sehen des Menschen keine mechanische Widerspiegelung der Welt auf der Netzhaut des Auges, sondern vielmehr ein phänomenaler Gesichtsraum, der stets von den »Ausrichtungen der Aufmerksamkeit und des Interesses des Blickenden, seiner psychischen und organischen Verfassung«<sup>700</sup> abhängt. Insofern ist es schwierig, eine exakte Wieder-

<sup>697</sup> Ränsch-Trill 1975, 119.

<sup>698</sup> Grave 2001, 60.

<sup>699</sup> Ebd., 61.

<sup>700</sup> Majetschak 2003b, 303.

gabe der Welt zu erreichen, da eine visuelle Konstruktion stets subjektive Präformationen und Projektionen beinhaltet.

Die visuelle Phänomenologie, die im 19. Jahrhundert entwickelt wurde, stellte die weit verbreitete konventionelle Zentralperspektive in Frage. Eine Grundannahme ist, dass eine sogenannte gegebene visuelle Identität von etwas, das vom Auge mechanisch reflektiert wird, überhaupt nicht wahrgenommen werden kann. In seinem repräsentativen Werk *Schriften zur Kunst* lieferte Konrad Fiedler (1841-1895) die entscheidende theoretische Anregung für das Projekt der visuellen Modernisierung.<sup>701</sup> Nach Fiedler ist das Sehen kein mechanischer Akt.<sup>702</sup> Stattdessen besteht jeder Sehvorgang aus einer Abfolge von visuellen Eindrücken.<sup>703</sup> Diesbezüglich erklärte Majetschak: »Das Auge ist - wenigstens in der Wirklichkeit des Sehens - also gar nicht der fixierte, gewissermaßen zeitenthobene Fixpunkt einer statischen Sehpyramide, sondern ›schwingt‹ im variablen Rhythmus der Zeit«. <sup>704</sup> Der Akt des Sehens ist im Wesentlichen ein zeitlicher Prozess, an dem das Auge dynamisch beteiligt ist. »Alles sieht [...] in anderem Lichte und zu anderen Zeiten, aus veränderten Perspektiven, bei flüchtigem oder intensiviertem Hinsehen, stets anders aus und zeigt sich in individuellen Form- und Farbkonstellationen«. <sup>705</sup> Infolge von Fiedlers bahnbrechenden Einsichten in die bildende Kunst wurde der klassische Ansatz der Mimesis von seiner zentralen Position im Kunstschaffen verdrängt.

b. Die moderne europäische Bildauffassung, die auf der visuellen Phänomenologie basiert, scheint der Bildauffassung im alten China näher zu stehen, obwohl ihre theoretischen Ansätze, Prinzipien und Methoden unterschiedliche kulturelle Wurzeln haben. Als nächstes wird die chinesische Landschaftsmalerei als Beispiel für die Analyse herangezogen.

Die Landschaft taucht in der chinesischen Kunst etwa im sechsten Jahrhundert auf und reift in der bildlichen Darstellung zwischen dem 10. und 12. Entsprechend dem deutschen Wort für Landschaft gibt es mehrere chinesische Ausdrücke, die mit *Feng* (風, Wind) verbunden sind: *Feng Jing* (風景, Wind und Szene), *Feng Guang* (風光, Wind und Licht), *Feng Mao* (風貌, Wind und Erscheinung), *Feng Tu* (風土, Wind

<sup>701</sup> Vgl. Ebd., 307.

<sup>702</sup> Vgl. Fiedler 1991, 368.

<sup>703</sup> Vgl. Ebd., 364.

<sup>704</sup> Majetschak 2003b, 308.

<sup>705</sup> Ebd., 309.

und Erde), *Feng Qing* (風情, Wind und Stimmung) ... Diese Ausdrücke beziehen sich auf verschiedene Dimensionen der Landschaft (natürliche, soziale, kulturelle, zwischenmenschliche usw.), die oft miteinander verwoben sind. Wind wird nicht visuell, sondern atmosphärisch erlebt. Das Landschaftsverständnis in der chinesischen Tradition ist daher an die Atmosphäre gebunden, die von der Landschaft ausgeht. Dementsprechend ist das Landschaftserlebnis ganzheitlich. *Feng* (風, Wind) bezeichnet auch den ersten Teil der Gedichtsammlung *Shijing* (詩經, Buch der Lieder) aus dem alten China (1046 v. Chr. - 771 v. Chr.). Das Buch enthält 311 Gedichte. Der Abschnitt *Feng* (風, Wind) umfasst 160 Volkslieder aus 15 Vasallenstaaten, weshalb dieser Abschnitt auch *Shiwu Guofeng* (十五國風, Winde der 15 Vasallenstaaten), also die Atmosphären der 15 Vasallenstaaten, genannt wird. Sie handeln von Arbeit, Krieg, Corvée, Heimweh, politischer Satire, Bräuchen, Liebe, Heirat, Hexerei, Ritualen usw.<sup>706</sup>

Die Landschaft gehörte vor allem einem Sujet der chinesischen Literatenmalerei an, die während des europäischen Mittelalters in China entstand und bei der die malerische Darstellung des Mensch-Welt-Verhältnisses eine wesentliche Rolle spielte. Der Ausdruck *Literatenmalerei* ist eine Übersetzung des Begriffs *Wenren Hua* (文人画) und bedeutet wörtlich *Gemälde von Literat\*innen*. Jedoch bezieht sich diese Malerei nicht nur auf die Identität des Malers oder der Malerin, sondern vor allem auf ein weltabgewandtes Lebensgefühl. Bei vielen durch die konfuzianistische Ethik gebildeten chinesischen Literat\*innen zeigte sich ein weltzugewandter und optimistisch vorwärtsgerichteter Gemütszustand. Was allerdings tief in ihrem Herzen lag, war tatsächlich ein weltabgewandtes Lebensgefühl, d.h. sie wollten sich von langwierigen und lästigen Verwaltungsangelegenheiten befreien und ein zurückgezogenes Leben führen, um individuelle Freiheit und Ungebundenheit zu erlangen. In dieser Hinsicht ist die Auswirkung des Daoismus, der das »Ideal der unabhängigen, allem Weltlichen enthobenen Persönlichkeit«<sup>707</sup> als wertvoll und schätzenswert erachtet, auf der geistigen Ebene der chinesischen Literat\*innen deutlich spürbar. Eine Folge hiervon war, dass sich chinesische Literat\*innen allmählich an der vom Zivilisationsprozess kaum geprägten Naturwelt berauschten. In ihren Augen schien die unbe-

<sup>706</sup> Siehe: <https://cetxt.org/book-of-poetry/zh>, zuletzt geprüft am 25.11.2023.

<sup>707</sup> Li 1992, 96.

rührte Natur (Hügel, Bäche und Felsen) einen höheren ästhetischen Wert zu haben als künstlich geschaffene Objekte.

Vor diesem Hintergrund galt das Aufkommen der Landschaftsmalerei als eine der wirkungsvollsten Möglichkeiten, eine harmonische Atmosphäre von Mensch und Natur lebendig darzustellen. Sowohl die Malerei der Romantik als auch die traditionelle chinesische Malerei betonen Einssein mit der Natur. In der romantischen Malerei durchdringt die Überlegenheit des ästhetischen Subjekts die erhabene Atmosphäre der Natur. Im Gegensatz dazu sind Mensch und Natur in der chinesischen Malerei zwei gleichberechtigte Pole, die in ständigem Austausch stehen. In einem chinesischen Landschaftsbild tritt die Menschenfigur häufig entweder als Eremit\*in in den entlegenen Bergen, als Reisende\*r im Hochgebirge oder als Fischer\*in in einem kleinen Boot auf. Die Figuren sind meist das Abbild der zurückgezogenen Gelehrten, manchmal auch das Selbstbildnis des Malers oder der Malerin. Aus dem scharfen Kontrast der verkleinerten Gestalt und der vergrößerten Naturszenerie ist abzuleiten, dass der Mensch vor allem als Teil der Natur und nicht als außenstehendes Objekt angesehen wird.

In der vormodernen chinesischen Kunstgeschichte fehlt der Begriff der Mimesis. Dies bedeutet jedoch nicht, dass nicht über Mimesis nachgedacht wurde. Vielmehr wurde das Thema auf vielfältige Weise untersucht. In der chinesischen Landschaftsmalerei spiegelt sich dies vor allem in der Wechselwirkung zwischen der Nachahmung der Form und der Offenbarung des Wesens auf der Grundlage der Einfachheit, der Anwendung der Kompositionstechnik *Dreierlei Ferne* und der Betonung der Prozessualität wider.

Im *I Ging* (易經/Buch der Wandlungen, etwa 3. Jahrtausend v. Chr.), einem der ältesten philosophischen Bücher Chinas, wird beschrieben, wie Bao Xi (庖犧) die symbolischen *Ba Gua* (八卦, acht Trigramme) aus der Beobachtung der Form der Dinge schuf: »Als in alter Zeit Bao Xi die Herrschaft unter dem Himmel ausübte, blickte er nach oben und betrachtete die Erscheinungen (*xiang*) am Himmel. Er wandte sich nach unten und betrachtete die Gesetzmäßigkeiten der Erde. Er betrachtete die Zeichnung (*wen*) der Vögel und Wildtiere sowie die Günstigkeit der Orte. In der Nähe bezog er sein Wissen aus [den Erfahrungen am eigenen] Leibe, in der Ferne bezog er es aus [der Betrachtung der] Dinge. Daraufhin machte er als Erster die acht Trigramme, um die Kräfte (*de*) des ›Leuchtens der geistigen Kraft‹ (*shen ming*) zugänglich zu machen und das Wirken der zehntausend Wesen

zu kategorisieren.«<sup>708</sup> Die oben zitierten *Ba Gua* (八卦, acht Trigramme) galten damals nicht als künstlerisch, sondern wurden zur Vorhersage verschiedener Dinge und Ereignisse verwendet und hatten somit eine pragmatische Funktion. Aber ihr hoher Grad an Abstraktion und Verallgemeinerung über die phänomenale Welt kann uns helfen, die Denk- und Handlungsweisen im alten China zu verstehen. Die traditionellen Chinesen neigen dazu, die wesentlichen Merkmale der Dinge herauszufinden und sie auf eine minimalistische und symbolische Weise darzustellen. Aus dieser Perspektive sind die Künstler\*innen weder Nachahmer\*innen noch Schöpfer\*innen, sondern vielmehr *Entdecker\*innen* der Normen und Gesetze hinter den Phänomenen.

Zu Beginn des Kapitels 37 des Buches *Wenxin Diaolong* (文心雕龍, Das literarische Schaffen ist wie das Schnitzen eines Drachen) (ca. 501 - 502), das als die erste systematische Auseinandersetzung mit der chinesischen Literaturpraxis angesehen wird, erläuterte der Autor Liu Xie (刘勰) sein Verständnis von Nachahmung: »Das ungeformte Abstrakte wird Dao [道] genannt, während das geformte Konkrete Qi [器] heißt. Das subtile Dao [道] ist schwer klar zu erklären. Selbst mit einer präzisen Sprache lässt es sich nicht angemessen ausdrücken. Das greifbare Qi [器] hingegen ist leicht zu beschreiben, obwohl sein wahres Bild am besten in kraftvollen Worten zum Ausdruck kommt.«<sup>709</sup> In der chinesischen Philosophie ist das *Dao* [道] ein Schlüsselbegriff, der die ultimative Wahrheit über die Existenz und Entwicklung des Kosmos darstellt. Das *Dao* [道] gilt als formlos, unsichtbar, unsagbar und durchdringt alle Dinge. Dagegen bezeichnet das *Qi* [器] die phänomenale Welt, die sichtbar, greifbar und sprachlich ausdrückbar ist. Im obigen Zitat wies Liu tatsächlich auf zwei Arten der Mimesis hin, nämlich die Nachahmung von Phänomenen und die Darstellung der Essenz hinter Phänomenen. In der chinesischen intellektuellen Tradition sind die beiden untrennbar miteinander verbunden. Obwohl sich Lius Ansicht in erster Linie auf das Gebiet der Literatur konzentriert, repräsentiert sie auch ein allgemeines Verständnis von Mimesis und Kreation unter chinesischen Künstler\*innen. Im chinesischen Kunstschaffen steht die Darstellung von Phänomenen im unmittelbaren Zusammenhang mit der Offenbarung ihrer Wesensmerkmale. Xu Fuguan (徐復觀) erklärt: »Was hier und jetzt erfasst wird, gibt die

<sup>708</sup> Übersetzung von Einzinger 2006, 186.

<sup>709</sup> Liu, zuletzt geprüft am 24.09.2023; meine Übersetzung.

durch das Sehen gewonnene Form nicht auf. Aber es ist nicht mehr nur eine durch das Sehen gewonnene Form, sondern eine Form, die mit dem durch die Vorstellungskraft erkannten Wesen verschmolzen ist und von ihm reguliert wird. Was jenseits der Regulierung des Wesens liegt, wird vergessen und ignoriert«. <sup>710</sup> Was hier betont werden sollte, ist eine daoistische Grundansicht - das große *Dao* [道] ist so einfach, wie es nur sein kann. Im weiteren Sinne bedeutet dies, dass alle scheinbar komplexen Theorien, Prinzipien, Gesetze und Methoden auf kurze Worte reduziert werden können. Es ist daher nicht verwunderlich, dass das *Daodejing* (道德經), das als Kanon des Daoismus gilt, nur etwa 5000 Wörter umfasst.

Die Idee, einen schlichten Stil zu schätzen, übte einen unmittelbaren Einfluss auf die Herausbildung der ästhetischen Merkmale der chinesischen Kunst einschließlich der Malerei aus. Aus diesem Grund haben die chinesischen Literatenmaler\*innen eine negative Haltung gegenüber der getreuen Nachahmung der äußeren Form des Objekts eingenommen. Typisch hierfür ist die Auffassung von *Su Shi* (蘇軾), einem Kunsttheoretiker des 11. Jahrhunderts. Su ist davon überzeugt: »Wer seine Bewertung eines Gemäldes auf die Ähnlichkeit der Formen stützt, lässt ein kindlich unreifes Urteilsvermögen erkennen.« <sup>711</sup> Das Zusammenspiel zwischen der Nachahmung der Form und der Offenbarung des Wesens erreichte seinen Höhepunkt in der chinesischen berufsmäßigen Malerei des 12. Jahrhunderts. Die berufsmäßigen Maler\*innen im alten China waren vor allem »beamtete[n] Maler[\*innen] oder Kunsthandwerker[\*innen], die [...] an einer eigens errichteten kaiserlichen Malakademie ausgebildet wurden.« <sup>712</sup> Im Vergleich zur chinesischen Literatenmalerei, in der eine poetische Welt auf eine vereinfachtere, abstraktere, farblich sparsamere Weise dargestellt wird, um Spiritualität und Individualität besser auszudrücken, steht in der berufsmäßigen Malerei im Vordergrund normalerweise eine detaillierte, farbenfrohe Wiedergabe von menschlichen Figuren, Porträts, buddhistischen Ikonen oder Vögeln und Blumen in einem raffinierten Stil. Ab dem 12. Jahrhundert vollzog sich jedoch ein radikaler Wandel. Viele Literatenmaler\*innen waren zu dieser Zeit in der Berufsmalerei tätig. Dies führte dazu, dass eine beträchtliche Anzahl von professionellen Gemälden die Ideen, Prinzipien und

<sup>710</sup> Xu 2001, 116.

<sup>711</sup> Chang 1990, 185.

<sup>712</sup> Pohl, zuletzt geprüft am 24.09.2023.



Methoden der Literatenmalerei übernahmen. Mit ihren poetischen, vereinfachten und expressiven Besonderheiten überschneiden sich die Werke weitgehend mit Literatenbildern und stellen damit eine Mischung aus Raffiniertheit und Schlichtheit dar.

In diesem Zusammenhang möchte ich das Bild *Tanzen und Singen* (Ta Ge Tu, 踏歌圖)<sup>713</sup> von einem der wichtigsten Berufsmaler\*innen der damaligen kaiserlichen Malakademie - *Ma Yuan* (馬遠, ca. 1140-1225) vorstellen. Der maßgebliche Einfluss der Literatenmalerei auf dieses Werk ist durch den schlichten Stil, den Kontrast zwischen Leere und Fülle, die große Leerfläche sowie den sparsamen Einsatz von Farbe gekennzeichnet. Auf den ersten Blick scheint es ein Werk zu sein, das ausschließlich natürliche Landschaften abbildet. Bei näherer Betrachtung stellt sich heraus, dass es sich tatsächlich um eine Darstellung des menschlichen Lebens auf dem Lande handelt. In einer detaillierten Darstellung der Menschenfiguren und Naturgegenstände sind immer noch die Spuren der Berufsmalerei zu erkennen. Diese Darstellung ist jedoch keine exakte Nachahmung, sondern zielt darauf ab, die wesentlichen Merkmale der dargestellten Objekte zu enthüllen. Im Bild sind sechs kleine Figuren abgebildet, die nicht die zentrale Position einnehmen, sondern unauffällig am unteren Rand stehen. Die Darstellung ist dynamisch, lebendig und witzig und trägt so maßgeblich zur Gestaltung einer heiteren Atmosphäre bei. Links unten sind vier Erwachsene zu sehen. Sie scheinen von der Feier betrunken zu sein, so sehr, dass sie torkelnd gehen. Trotzdem sind sie außerordentlich fröhlich und sogar tanzen noch. Rechts unten sind die Mutter und das Kind zu sehen. Ihr Lächeln deutet darauf hin, dass sie das Verhalten der Älteren amüsant finden. Außerdem verwendete der Künstler oder der Künstlerin bei der Darstellung von Bergen und Felsen den seitlichen Schwung des Pinsels, um die Steilheit der Berge und die Textur der harten Steine hervorzuheben. Diese schlichten Pinselstriche werden Axthiebe genannt, da die dargestellten Felsen wie von einer riesigen Axt gespalten wirken.

Während die Zentralperspektive in der klassischen europäischen Malerei weit verbreitet war, hatte die Technik *San Yuan* (三遠, Dreierlei Ferne) einen tiefgreifenden Einfluss auf die Kompositionsweise der traditionellen chinesischen Malerei. Eine klassische Erklärung

<sup>713</sup> Siehe: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/Ma\\_Yuan\\_-\\_Dancing\\_and\\_Singing\\_-\\_Peasants\\_Returning\\_from\\_Work.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/Ma_Yuan_-_Dancing_and_Singing_-_Peasants_Returning_from_Work.jpg), zuletzt geprüft am 27.11.2023.

bezüglich dieser Kompositionstechnik lässt sich im *Lin Quan Gao Zhi* (林泉高致, Erhabene Gestimmtheit zu Wald und Quell) vom Maler und Kunsttheoretiker Guo Xi (郭熙, 1020 - 1090) finden: » An Gebirgen gibt es dreierlei [Formen der] Ferne: Der Blick vom Fuß des Gebirges aus zu den Berggipfeln empor, dies wird ›Höhenferne‹ genannt. Der Blick von der Vorderseite des Gebirges aus um es herum auf das, was hinter dem Gebirge [gelegen ist], wird ›Tiefenferne‹ genannt. Der Fernblick von einem nahegelegenen Berg aus auf weit entfernte Berge wird ›Ferne auf gleicher Höhe‹ genannt. Die der Höhenferne [entsprechende] äußere Erscheinungsweise ist klar und hell. In jener der Tiefenferne [entsprechenden] äußeren Erscheinungsweise wird es Schicht um Schicht düsterer. In der der Ferne auf gleicher Höhe [entsprechenden] äußeren Erscheinungsweise gibt es Helligkeit und Verdunkelung.«<sup>714</sup> Als Beweis für die Technik *San Yuan* (三遠, Dreierlei Ferne) gilt die bekannte Tatsache, dass ein und dieselbe Landschaft aus verschiedenen Perspektiven völlig verschieden gesehen wird. Insofern ist die Wirkung eines Landschaftsraumes keine feststehende Größe. Vielmehr hängt sie von dem jeweiligen Winkel ab, aus dem er betrachtet wird.

Die Technik *San Yuan* (三遠, Dreierlei Ferne) kann beim Bildschaffen separat verwendet werden. Wenn alle drei Techniken in demselben Werk eingesetzt werden, entsteht eine ungewöhnliche Atmosphäre. Exemplarisch sei hier das *Bild eines Wohnhauses im Berg Fuchunshan* (Fuchunshan Jutu, 富春山居圖, 1350)<sup>715</sup> von Huang Gongwang (黃公望) genannt. Mit mal großzügiger, mal feiner Pinselführung und mal dichter, mal dünner Tusche wird dabei eine Naturszene im Südostchina dargestellt: Es sind hochturmende Gebirgsketten, dichte Wälder, verschwimmende Nebel und Wolken erkennbar, wodurch eine einsame, ruhige Atmosphäre erzeugt wird. Indem das Blickfeld durch die Bergwände eingeschränkt wird, entsteht doch eine gewisse unruhige Wirkung. Es ist schwer festzulegen, aus welchem Blickwinkel das Werk geschaffen wurde. Bei einem solchen Gemälde handelt es sich in der Tat um ein räumliches Gebilde, in dem sich die einzelnen Elemente bei wechselndem Blickwinkel perspektivisch ver-

<sup>714</sup> Obert 2007a, 520f; Titel und Zitat übersetzt von Obert.

<sup>715</sup> Siehe: [https://zh-classical.wikipedia.org/wiki/%E5%AF%8C%E6%98%A5%E5%B1%B1%E5%B1%85%E5%9C%96#/media/%E6%AA%94%E6%A1%88:%E5%AF%8C%E6%98%A5%E5%B1%B1%E5%B1%85%E5%9C%96\(%E7%84%A1%E7%94%A8%E5%B8%AB%E5%8D%B7\).jpg](https://zh-classical.wikipedia.org/wiki/%E5%AF%8C%E6%98%A5%E5%B1%B1%E5%B1%85%E5%9C%96#/media/%E6%AA%94%E6%A1%88:%E5%AF%8C%E6%98%A5%E5%B1%B1%E5%B1%85%E5%9C%96(%E7%84%A1%E7%94%A8%E5%B8%AB%E5%8D%B7).jpg), zuletzt geprüft am 27.11.2023.

schieben und überlagern. Das ist der ästhetische Effekt aus der Technik *San Yuan* (三遠, Dreierlei Ferne): Vor einer solchen »relative[n] festgelegte[n] ästhetische[n] Gesamtkonzeption«<sup>716</sup> ist es möglich, vielerlei Betrachtungsmöglichkeiten - »Vorblicken, Nachblicken, Aufblicken, Hinblicken, Ausblicken, Zurückblicken«<sup>717</sup> hervorzurufen. Dadurch wird »eine umfassende und dauerhafte natürliche Umgebung und Lebenswelt«<sup>718</sup> gestaltet, um mehr »Spielraum für neue Entdeckungen und Ausdrucksmöglichkeiten«<sup>719</sup> zu bieten und »eine Mehrdeutigkeit, die dem Betrachter über einen langen Zeitraum hinweg Genuß und Freude«<sup>720</sup> bereitet.

In diesem Zusammenhang findet die altchinesische Malerei ihren Widerhall im Impressionismus, der sich auf die moderne visuelle Phänomenologie stützt. Der Impressionismus, der aus der französischen Malereibewegung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstand, legte den Grundstein für eine grundsätzliche Transformation der europäischen bildenden Kunst. Die Impressionist\*innen widmeten sich nach wie vor der Wiedergabe dessen, was man sieht. Beispielsweise sollten die einzelnen Pinselstriche Sichtbarkeitswerte markieren. Im Gegensatz zur klassischen europäischen Malerei brach ein impressionistisches Bild jedoch mit der zentralen Perspektive und befreite damit die Kunst von der mimetischen Obligation. Ein Blick auf Monets Gemälde *Impression, Sonnenaufgang* (1872)<sup>721</sup>, das dem Impressionismus seinen Namen gab, macht deutlich: Aus der klassischen Perspektive wäre dieses Werk nicht als erfolgreich anzusehen. »Es ist flüchtig und rasch gemalt; es ist nicht durchkomponiert, und es zeigt auch kein Interesse an perspektivischer Richtigkeit.«<sup>722</sup> Allerdings offenbart dieses Bild unseren allgemeinen visuellen Zustand. Es kann bewiesen werden, dass das menschliche Sehen keine photographieartig getreue Wiedergabe der Welt ist. Stattdessen ist »die durchschnittliche Anschauung des Menschen von

<sup>716</sup> Li 1992, 319.

<sup>717</sup> Tsujimura 1984, 147.

<sup>718</sup> Li 1992, 321.

<sup>719</sup> Ebd.

<sup>720</sup> Ebd.

<sup>721</sup> Siehe: [https://de.wikipedia.org/wiki/Impression,\\_Sonnenaufgang#/media/Da:te:Claude\\_Monet,\\_Impression,\\_soleil\\_levant.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Impression,_Sonnenaufgang#/media/Da:te:Claude_Monet,_Impression,_soleil_levant.jpg), zuletzt geprüft am 27.11.2023.

<sup>722</sup> Majetschak 2016, unveröffentlicht.

der sichtbaren Gestalt der Welt weithin undeutlich und insofern verbesserungsbedürftig«. <sup>723</sup>

Nach Peng Feng (彭鋒) stellt das Konzept *Xiang* (象) die Seele der chinesischen Kunst dar. Dabei hat *Xiang* (象) nichts mit Bild, Form oder Umriss zu tun. Es bezieht sich vielmehr auf das Erscheinen und ist in einem dynamischen und prozesshaften Sinne zu verstehen. Es ist also ein gemeinsamer Akt zwischen Sehen und Gesehenwerden, zwischen Sehen und Manifestation. <sup>724</sup> Im chinesischen Denken unterscheidet sich die gemalte Welt nicht von der realen. Beide spiegeln eine Prozessualität wider. Es handelt sich um eine Wirklichkeit, die sich in der Erscheinung manifestiert und sich in einem ständigen Wechsel zwischen Unsichtbarem und Sichtbarem befindet. Wie die chinesischen Maler\*innen versuchten auch die Impressionist\*innen nicht, die Welt in einem stabilen Zustand darzustellen. Im Mittelpunkt steht vielmehr die Offenbarung einer sich ständig wandelnden Wirklichkeit, die in ihrer unendlichen Vielfalt unendliches Vergnügen bereitet. Die impressionistischen Werke zwingen »dem Betrachter-auge eine selbst in sich zeitliche Bewegung auf, die [...] keineswegs willkürlich ist, sondern durch die innerbildlich konstruierte Multiperspektivität der Darstellung motiviert, ja geradezu gelenkt wird« <sup>725</sup>. So ist es für »das Auge des Betrachters« <sup>726</sup> möglich, »ein (strukturelles) Äquivalent, man könnten auch sagen: ein Analogon dessen zu erzeugen, was der Maler gesehen hat oder zur Sichtbarkeit bringen will« <sup>727</sup>.

Paul Cézanne (1839 – 1906) gilt als einer der Pionier\*innen, die sich einer kreativen Anwendung der Ansätze der modernen visuellen Phänomenologie auf die Bildpraxis widmeten. In seinem Werk *Stillleben* (1879 - 1880) <sup>728</sup> werden die darzustellenden Objekte - Früchte, Flasche, Schüssel - »aus jeweils anderer Perspektive« <sup>729</sup> beobachtet. Majetschak erklärte: »Cézannes Bild [...] versucht, der Wirklichkeit des Sehens im Raum gerecht zu werden und notiert die vielen Bahnen,

---

<sup>723</sup> Ebd.

<sup>724</sup> Vgl. Peng 2014, 25.

<sup>725</sup> Majetschak 2003b, 322.

<sup>726</sup> Ebd.

<sup>727</sup> Ebd.

<sup>728</sup> Siehe: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/89/Compotier%2C\\_verre\\_et\\_pommes%2C\\_par\\_Paul\\_C%3%A9zanne.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/89/Compotier%2C_verre_et_pommes%2C_par_Paul_C%3%A9zanne.jpg), zuletzt geprüft am 27.11.2023.

<sup>729</sup> Majetschak 2003b, 319.

auf denen sein Auge in der Zeit über das Motiv glitt«<sup>730</sup>. Die produzierte Bildform ist nicht mehr »[e]in in sich homogener, zentralperspektivisch [...] konstruierter Raum«<sup>731</sup>, »der [sich] gar nicht in einem Moment erfassen«<sup>732</sup> lässt. Stattdessen geht es um eine multiperspektivische Konstruktion, die den Blick der Betrachter\*innen einlädt, an einer zeitlichen Bewegung teilzuhaben. »So nötigt es den Betrachter zu einem neuen Sehen, zur Erfahrung einer veränderten, manchmal ungewohnten Sichtbarkeit der Dinge, die im Bild entspringt«<sup>733</sup>. Ein solches Werk kann immer noch als Mimesis betrachtet werden. Jedoch handelt es sich nicht mehr um eine exakte, statische Wiedergabe der Realität, sondern vielmehr um eine phänomenale, dynamische Konstruktion der Welt, wie sie die Betrachter\*innen am eigenen Leib wahrnehmen.

Um eine phänomenale Welt zu schaffen, die sich ständig verändert, legen die chinesischen Maler\*innen großen Wert auf den »ausschließlichen Gebrauch der Tusche«<sup>734</sup> und den »spielerischen Zufallseffekt, der sich vor allem durch den unverbildeten, spontanen Einsatz sich gerade anbietender technischer Mittel ergibt.«<sup>735</sup> Dagegen sind die in Bewegung versetzte Farbtextur und die unterschiedlichen Lichtstimmungen entscheidend für die Schaffung eines impressionistischen Gemäldes. Aus der impressionistischen Farbgebung ergibt sich eine farbige Wirklichkeit. Dabei geht es um »das allumfassende Kontinuum, in dem die zerlösten, an ihren Konturen unscharf gewordenen Gegenstände der Welt wieder zur vibrierenden Ganzheit zusammenwachsen.«<sup>736</sup>

### 3. Naturästhetik, Umweltästhetik, Atmosphären-Ästhetik

Seit den 1960er Jahren und somit den Anfängen der umweltethischen Debatten ist eine tiefgreifende Reflexion über die moderne Entzweiung von Mensch und Natur im Prozess der Industrialisierung sowie die daraus resultierenden Umweltprobleme und ökologischen Gefah-

<sup>730</sup> Ebd., 321.

<sup>731</sup> Ebd., 320.

<sup>732</sup> Ebd., 322.

<sup>733</sup> Ebd.

<sup>734</sup> Brinker 2009, 40.

<sup>735</sup> Ebd.

<sup>736</sup> Wolf 2015, 101.

ren in den Vordergrund gerückt. Für den Begriff der Umweltethik wird in diesem Zusammenhang insbesondere auf die Definition von Konrad Ott, einem der führenden Expert\*innen in diesem Bereich, verwiesen, der die Umweltethik und ihren Wirkungsrahmen von der Allgemeinen Ethik abgrenzt. Nach Ott ist Umweltethik diejenige Teildisziplin der Angewandten Ethik, die sich mit Fragen eines normativ richtigen bzw. moralisch verantwortbaren (individuellen oder kollektiven) Umgangs mit der äußeren (belebten oder unbelebten) nichtmenschlichen Natur befasst.<sup>737</sup> Die Umweltethik erinnert uns daran, dass neben vielen anderen Gründen auch ein mangelndes moralisches Bewusstsein für den Schutz der Umwelt für das gegenwärtige Spannungsverhältnis zwischen Mensch, Natur und Umwelt verantwortlich sein dürfte. Aus dieser Perspektive sollten sich die Geistes- und Sozialwissenschaften (Philosophie, Ethik, Politik, Soziologie, Ökonomie, Theologie, Kunstgeschichte<sup>738</sup>, Ästhetik u.a.) der Aufgabe stellen, den Umgang des Menschen mit der Natur mit umweltethischer Akzentsetzung eingehend zu untersuchen. Dabei rückt eine nicht ausschließlich nutzungsorientierte Anerkennung der Natur in den Vordergrund, d.h. eine Auffassung, die der menschlichen Nutzung der natürlichen Ressourcen Grenzen setzt.

Naturästhetik ist ein Forschungsfeld der philosophischen Ästhetik, »dem unterschiedliche philosophische Ansätze, Naturauffassungen und Überlegungen zur Stellung des Menschen in der Natur zu Grunde liegen und das sich der ästhetischen Dimension der verschiedenen Bestimmungen vom Verhältnis zwischen Mensch und Natur widmet.«<sup>739</sup> Um eine zeitgemäße Naturästhetik im Kontext der gegenwärtigen Umweltethikdebatte zu entwickeln, ist es notwendig

<sup>737</sup> Vgl. Ott 1998, 221.

<sup>738</sup> Masiello beschreibt in seinem Buch *Anthropozän? Die ökologische Frage und der Mensch, der sie stellt*. das Konzept der Ökokritik und den Versuch, aus kunsthistorischer Perspektive in diese Forschungsrichtung einzugreifen. Er schreibt: »Ecocriticism (zu deutsch Ökokritik) ist ein interdisziplinärer Forschungsansatz zur Erforschung literarischer Texte, Kunstwerke und Bilder aus einer ökologischen Perspektive. Diese Forschungsrichtung entwickelte sich zunächst in den USA ab den 1970er Jahren in den Literaturwissenschaften und wurde ab Mitte der 1990er-Jahre internationalisiert. [...] Die Kunstgeschichte hat die ökologische Perspektive erst Anfang des 21. Jahrhunderts entdeckt [...]. In der deutschsprachigen Fachliteratur ist die ökokritische Kunstwissenschaft noch nicht hinreichend vertreten. Sowohl die einführenden Theorie- und Methodologie-Texte als auch die wichtigsten Beiträge zu dieser sind überwiegend in englischer Sprache verfasst.« (Masiello 2022, 93f.)

<sup>739</sup> Wang 2016, 142.

und sinnvoll, schärfer als bisher zu fragen: Inwiefern kann der traditionelle Ansatz der Naturästhetik theoretisch reformiert werden, um den meist auf die Erfahrung und Reflexion von Naturschönheit fixierten Blick der Urteilsästhetiker\*innen zu vermeiden?

Vor diesem Hintergrund hat sich eine moralisch-praktische Dimension der Naturästhetik stärker entwickelt. Im Gegensatz zur anthropozentrisch orientierten Konzeption der Moderne, die den Menschen als Maß aller Dinge und als Zentrum der Welt versteht und sich im Grunde durch eine Ausrichtung auf die menschliche Vorherrschaft über die Natur auszeichnet, konzentriert sich die gegenwärtige Naturästhetik eher auf die Einbettung des Menschen in die Natur. Sie hat also einen moralisch-praktischen Wert, der eng mit dem Respekt vor der Natur verbunden ist. Diese moralisch-praktische Dimension kann zu einer Verschiebung des ästhetischen Alltagsgeschmacks führen. Beispielsweise kann die Verarbeitung von Obst und Gemüse zu ökologischen und gesundheitlichen Schäden führen, um ein gepflegtes Aussehen zu gewährleisten. Ökologisches Wissen hilft dabei, eine Sensibilität für solche Probleme zu entwickeln. Das unvollkommene oder sogar hässliche Aussehen von Bioprodukten (Verformungen, Verzerrungen, Flecken) ist umso attraktiver, als es als Garantie für Gesundheit und Sicherheit dient.<sup>740</sup> Diese moralisch-praktische Dimension kann auch dazu beitragen, das gegenwärtige ästhetische Paradigma zu verändern. Dieses Paradigma ist mit dem Wunsch zu konsumieren verbunden, was in gewisser Weise dazu führt, dass die Herstellung von Produkten durch Umweltzerstörung und Menschenrechtsverletzungen aufrechterhalten wird. Ob wir uns dessen bewusst sind oder nicht, die meisten von uns sind für die Hässlichkeit verantwortlich, die durch die exzessive Abholzung der Wälder, das Anwachsen der Mülldeponien, die Verschmutzung der Wasserressourcen, die Ausbeutung der Arbeitskraft usw. verursacht wird.

Das ästhetische Konzept der Ästhetik geht auf die Auseinandersetzung mit Umweltfragen zurück und überschneidet sich daher weitgehend mit der Umweltästhetik (environmental aesthetics). Als Herausforderung an die analytische Ästhetik entwickelte sich die Umweltästhetik zunächst im englischsprachigen Raum. Ronald Hepburns *Essay Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty* (1966) gilt als Pionierarbeit auf diesem Gebiet. Hepburn kritisierte, dass die analytische Ästhetik ihre Perspektive auf die Kunst konzen-

<sup>740</sup> Vgl. Leddy 1995, 264.

triere und damit andere spezifische ästhetische Gegenstände, einschließlich der Natur, ausschließe. Auf dieser Grundlage forderte er, über das kunstbezogene Verständnis von Ästhetik hinauszugehen und insbesondere den Eigenwert der Naturwelt und die Vielfalt ästhetischer Naturerfahrungen zu berücksichtigen.<sup>741</sup> Hepburns Studie führte nicht rasch zu einer Änderung der künstlerischen Ausrichtung der philosophischen Ästhetik.<sup>742</sup> Seit den 1970er Jahren erfuhr die Umweltästhetik eine allmähliche Erweiterung. Neben der natürlichen Welt rückte auch die urbane bzw. gebaute Welt in den Fokus.<sup>743</sup> Dies betrifft verschiedene Bereiche des Alltags wie Gartenbau, Landschaftsgestaltung, Architektur, Stadtplanung und Werbedesign. Dementsprechend können die daraus resultierenden Ergebnisse auch einen Anknüpfungspunkt für die heutige Alltagsästhetik darstellen.<sup>744</sup>

Ausgehend von der Rolle des Wissens für das Verständnis umweltästhetischer Wertschätzung lässt sich die Umweltästhetik weitgehend in kognitivistische und nicht-kognitivistische Ansätze unterteilen. Der kognitivistische Ansatz geht davon aus, dass Ökologie, Geologie und andere Wissenschaften einen Orientierungsrahmen für eine angemessene ästhetische Erfahrung bieten.<sup>745</sup> Einen konstruktiven Beitrag dazu leistet das »natural environmental model«<sup>746</sup> von Allen Carlson. Darüber hinaus haben Holmes Rolston und Marcia Eaton auch Ideen entwickelt, die einen wissenschaftsbasierten Ansatz bereichern.<sup>747</sup> Nach Carlson spielt das Wissen über natürliche Objekte eine entscheidende Rolle für die ästhetische Wertschätzung.<sup>748</sup> Er versuchte auch, den Zusammenhang zwischen Kunst- und Umwelterfahrung zu erklären. Die Erklärung des Modells der natürlichen Umwelt ähnelt dem Modell des Kunstverständnisses, da beide Modelle eine genaue Kenntnis der jeweiligen Objekte voraussetzen. Kunsthistorische und kunstkritische Kenntnisse tragen dazu bei, Kunstwerke so zu erleben, wie sie sind. Ebenso kann umweltbezogenes Wissen aus den Naturwissenschaften, insbeson-

---

<sup>741</sup> Vgl. Wang 2016, 143.

<sup>742</sup> Vgl. Brady 2003, 86.

<sup>743</sup> Vgl. Carlson 2009, 1.

<sup>744</sup> Vgl. Wang 2016, 144.

<sup>745</sup> Vgl. Brady 2003, 87.

<sup>746</sup> Carlson 2009, 11.

<sup>747</sup> Rolston 1995; Eaton 1998; Vgl. Brady 2003, 87.

<sup>748</sup> Vgl. Carlson 2009, 11.



dere der Geologie, Biologie und Ökologie, dazu beitragen, die ästhetischen Qualitäten von Naturobjekten und ihrer Umgebung möglichst adäquat zu erfassen.<sup>749</sup>

Zum nicht-kognitivistischen Lager gehören Arnold Berleant, Noël Carroll, Stan Godlovitch, Cheryl Foster und Emily Brady an. Ihre Studien betonen die wesentliche Rolle von Komponenten außerhalb des kognitiven Systems, wie Gefühl, Emotion, Stimmung und Intuition, in der umweltbezogenen ästhetischen Erfahrung. Es wird oft angenommen, dass der kognitivistische Ansatz Objektivität bevorzugt, während der nicht-kognitivistische Ansatz Subjektivität bevorzugt. Brady hält diese Unterscheidung für oberflächlich. Durch die Analyse konkreter Studien versucht sie, die Verbindung zwischen beiden aufzuzeigen.<sup>750</sup> Brady schreibt: »Rolston and Eaton at least discuss personal experience and imagination, respectively, even if they are very careful in the role they assign each in appreciation. Berleant's position is perhaps the most sympathetic to personal experience, while the others (apart from Godlovitch's approach) find different ways to incorporate the subjective dimension and at the same time to value natural environments ›on their own terms.«<sup>751</sup> Weder der kognitivistische noch der nicht-kognitivistische Ansatz unterstützt die postmoderne Position, dass alles möglich ist, wenn es darum geht zu beurteilen, was ein angemessenes Kriterium für umwelt-ästhetische Wertschätzung ist. Brady weist darauf hin: »All of them recognize that aesthetic experience is coupled with a principle of respect in aesthetic appreciation and would balk at an aesthetic approach that uses nature as a device for flights of fancy or mere pleasure-seeking.«<sup>752</sup>

Die Einführung des Konzepts der Atmosphäre in die Ästhetik eröffnet eine neue Dimension in der Betrachtung der Beziehung zwischen Mensch und Umwelt. Das Konzept der Atmosphäre wird heute in verschiedenen Bereichen des Designs wie Architektur, Landschaftsplanung, Stadtplanung und Werbung diskutiert. Insofern ist auch die Diskussion um die Bedeutung des Atmosphärenbegriffs für die theoretische Konstruktion der Umweltästhetik relevant. Eine bahnbrechende Studie in diesem Zusammenhang ist Böhmes Buch

<sup>749</sup> Vgl. Ebd.

<sup>750</sup> Berleant 1992, 1997, 2012b, 2023; Carroll 1993; Godlovitch 1994; Foster 1998; Brady 2003.

<sup>751</sup> Brady 2003, 88.

<sup>752</sup> Ebd.

*Für eine ökologische Naturästhetik* (1989). Böhme unternimmt darin den Versuch, eine auf die Umweltproblematik ausgerichtete Naturästhetik als notwendigen Schritt zu einer zeitgemäßen Naturphilosophie zu entwickeln. Ausgehend von Überlegungen zum ästhetischen Begriff der Atmosphäre wird ein programmatischer Entwurf einer ökologisch motivierten Naturästhetik vorgelegt. Atmosphäre bezeichnet demnach im Kern »dasjenige, in das der Wahrnehmende leiblich eintritt und das seine Befindlichkeit von Seiten der Dinge modifiziert«<sup>753</sup>, und bildet damit die gemeinsame Wirklichkeit von Wahrnehmendem und Wahrgenommenem. Mit dem Entwurf einer ökologischen Naturästhetik bietet Böhme eine Skizze für eine mögliche Weiterentwicklung der zeitgenössischen Umweltästhetik, die im Grunde als programmatischer Begriff zu verstehen ist und unter vielen Gesichtspunkten einer näheren Betrachtung bedarf. Eine Frage bleibt: Wenn jeder Raum seine eigene Atmosphäre hat, warum ist dann die natürliche Atmosphäre der anthropogenen vorzuziehen?

Im englischsprachigen Raum stellt die Arbeit von Foster einen frühen Versuch dar, die Atmosphärenforschung in die Umweltästhetik einzuführen. Ausgangspunkt seiner Arbeit ist die Versöhnung von kognitivistischen und nicht-kognitivistischen Ansätzen. Foster unterteilt die Umweltästhetik in zwei Dimensionen: die narrative Dimension und die atmosphärische Dimension (ambient dimension). Die narrative Dimension verbindet die wahrgenommenen Merkmale der natürlichen Umwelt mit verschiedenen Rahmen oder konzeptuellen Informationen und verortet den ästhetischen Wert in der Fähigkeit des Wahrnehmenden, wertende Urteile über die Merkmale der Natur im Kontext oder in Bezug auf den Rahmen, durch den sie betrachtet werden, zu fällen.<sup>754</sup> Foster stellt die Dominanz wissenschaftlicher Erzählungen im kognitivistischen Ansatz in Frage und erweitert die narrative Dimension um Mythologie und Naturgeschichte.<sup>755</sup> Die atmosphärische Dimension zeichnet sich durch sinnliches Eintauchen aus und erweitert das Wissen um Erkenntnisse, die allein durch Wahrnehmung gewonnen werden, also um ästhetisches Wissen.<sup>756</sup> In der atmosphärischen Dimension tritt die Umwelt als Index konzeptueller Rahmenbedingungen in den Hintergrund. Wir erleben die

<sup>753</sup> Böhme 1992, 138.

<sup>754</sup> Vgl. Foster 1998, 128.

<sup>755</sup> Vgl. Brady 2003, 88.

<sup>756</sup> Vgl. Ebd.

Natur als ein umhüllendes Anderes, als einen Ort, an dem sich die Erfahrung des Selbst radikal von der faktischen Realität des Alltags unterscheidet.<sup>757</sup> Für Forster koexistieren Perzeption und Kognition in der ästhetischen Erfahrung der Umwelt. Sie sind hier keine konkurrierenden Pole. Vielmehr unterscheiden sie sich nur graduell.<sup>758</sup>

Der Fokus des ästhetischen Konzepts von Atmosphäre liegt in der Wechselwirkung zwischen menschlichen Befindlichkeiten und Umgebungen, die von einer bestimmten affektiven Qualität durchgedrungen ist. In der Atmosphäre spürt der Mensch sein eigenes Befinden. Dabei gerät er in einen gestimmten Raum, in dem sie, die Atmosphäre, erst am eigenen Leib wahrnehmbar ist. Entscheidend ist in dieser Hinsicht die Wiederentdeckung der Befindlichkeit in jeweiligen Umgebungen. Als leiblich wahrgenommene Sphären betreffen Atmosphären nicht nur, wie der Mensch in affektiver Betroffenheit auf die ihn umgebende Welt reagiert, sondern auch, wie die objektiv identifizierbaren Eigenschaften der Umgebung die Befindlichkeit des Menschen beeinflussen und modifizieren. Da die Entwicklung der Atmosphäre stets von der Befindlichkeit des Menschen und seiner Umgebung abhängt, gibt es daher keine neutrale, unabhängige Atmosphäre, ist in diesem Zusammenhang die »Wahrnehmung [...] mehr als nur Akte der Vergegenständlichung, die uns gestatten, die Welt als eine Menge von vereinzelt, wiedererkennbaren Dingen aufzufassen.«<sup>759</sup>

Beim atmosphärischen Erleben handelt es sich vor allem nicht um die Dinge, die wahrgenommen werden, sondern darum, wie die Dinge affektiv-leiblich gespürt werden. Mit anderen Worten: Wie die Welt für uns in jedem einzelnen Moment ist und wie wir uns in der Welt befinden, ist wesentlich eine atmosphärische Frage. Wenn man, ausgehend von dieser Perspektive, in das Verhältnis von Mensch und Natur gelangt, dann sieht man, welche tiefgreifenden Änderungen des Denkens dafür nötig sind. Dabei »ist Natur im Medium der Leiblichkeit nicht sprachlich und abstrakt vergegenständlicht, sondern befindlich in Gefühlen und Empfindungen gegeben.«<sup>760</sup> Im Mittelpunkt der Betrachtung steht also das, was in der leiblich-spürenden Wahrneh-

<sup>757</sup> Vgl. Foster 1998, 133.

<sup>758</sup> Vgl. Brady 2003, 88.

<sup>759</sup> Thibaud 2003, 292.

<sup>760</sup> Hasse 2012, 159.

mung geschieht. Das leibliche Spüren meint »zugleich spüren, wie ich mich in einer Umgebung befinde, wie mir hier zumute ist.«<sup>761</sup>

Als sinnlich konstruierte Wirklichkeit wird Atmosphäre zuallererst in der leiblichen Betroffenheit erfasst. In diesem Zusammenhang wird der »Leib als ganzheitliches Sinnesorgan in den Mittelpunkt einer Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung«<sup>762</sup> gesetzt. Bei der Annäherung an den Begriff der Naturatmosphäre aus dieser Perspektive wird dementsprechend die Aufmerksamkeit darauf gelenkt, dass die Zugangsweisen zur atmosphärischen Natur wesentlich von den jeweiligen leiblichen Wahrnehmungsweisen abhängen. Die daraus resultierenden ästhetischen Auswirkungen müssen insofern nicht zwangsläufig schön sein. Dagegen tritt eine unendliche Palette von naturbezogenen Erfahrungsmöglichkeiten, wie fröhlich, inspirierend, ernst, melancholisch, bedrückend, phantastisch, ins Gebiet der Naturästhetik ein, wie Ulber darauf verwies: »Je nach Eigenschaften der Atmosphäre werden bestimmte menschliche Erfahrungen gehemmt oder gefördert.«<sup>763</sup> Das Konzept der Atmosphäre öffnet deshalb einen multisensorischen Weg zur ästhetischen Erfahrung von Natur. Durch die Hervorhebung der Vielfältigkeit der Wahrnehmungen und Sinnesleistungen in Umgebungen können unzählige Betrachtungsweisen der Mensch-Natur-Wechselbeziehungen geliefert werden. In dieser Hinsicht erfordern die komplexe Zusammensetzung und Struktur von naturbezogenen Atmosphären sowie den entsprechenden Wahrnehmungsmöglichkeiten eine eingehende Auseinandersetzung. Besondere Aufmerksamkeit sollte atmosphärischen Formen, die in klassischen Diskursen entweder übersehen oder unterschätzt wurden, gewidmet werden.

Hier könnte nun der Einwand erhoben werden, dass die Hervorhebung einer leiblich gespürten Natur einen Rückschritt zur herkömmlichen subjektzentrierten Naturästhetik zur Folge hätte. Tatsächlich aber unterstreicht das Konzept der Naturatmosphäre die Wechselwirkung sinnlicher Befindlichkeit des Menschen und der Qualitäten der ihn umgebenden Natur und liefert damit eine Alternative zum subjektzentrierten Ansatz der Naturästhetik. Hierbei geht es vor allem um die Frage, wie man die Qualitäten der Naturgegenstände am eigenen Leib spürt und wie dieses leibliche Erleben eine

---

<sup>761</sup> Böhme 2006, 31.

<sup>762</sup> Mahayni 2002, 10.

<sup>763</sup> Ulber 2017, 192.

Rückwirkung auf die Naturgegenstände ausübt. Einerseits nimmt die Handlungsweise der Befindlichkeit Einfluss auf die Bedingungen der Umgebung. Andererseits wirkt die Umgebung durch die Sinnlichkeit wiederum auf den Zustand des eigenen Befindens. Auf diesem Wege ist es möglich, die für eine subjektive Kontemplation notwendige Distanz zwischen Subjekt und Objekt aufzulösen. Dementsprechend entwickelt sich eine untrennbare Zweiseitigkeit: Was wir empfinden, betrifft also »leibliche Dispositionen im Verhältnis zu unserer Umgebung«. <sup>764</sup> Aus diesem Grund trägt das Konzept der Naturatmosphäre dazu bei, das Bewusstsein für Umweltauswirkungen auf Wahrnehmungen, Stimmungsschwankungen und Verhaltensreaktionen des Menschen zu schärfen.

In atmosphärischen Erfahrungen bettet der Leib den Menschen samt seiner mannigfaltigen Wahrnehmungsweisen und Sinnesleistungen in die ihn umgebende Natur ein. Mensch und Natur werden ineinander integriert und zu einem atmosphärischen Ganzen verschmolzen. Von solchen Einbettungsweisen ausgehend werden neue Sichtweisen auf eine angemessene Mensch-Natur-Beziehung eröffnet. Dabei geht es primär nicht um die Frage nach der Schönheit der Natur und ihrer Erfahrbarkeit für den Menschen, sondern vor allem um »die leiblich-sinnliche Erfahrung, die ein Mensch macht, der in einem bestimmten Naturstück sich befindet, wohnt, arbeitet, sich bewegt«, <sup>765</sup> und zwar in einer Natur, die unter Gegenwartsbedingungen in der Regel mindestens denaturiert und kultiviert, häufig aber zerstört und kaum mehr bewohnbar ist. Umweltprobleme bedeuten so gesehen, dass die durch menschliche Eingriffe hervorgerufenen beschädigten Umweltbestandteile oder bedrohlichen Veränderungen der Natur wie Klima, Boden, Wasser, Luft und Pflanzen auf die sich darin befindenden Menschen selbst zurückschlagen, sodass das Verhältnis von Mensch und Natur empfindlich gestört ist. Mahayni verweist darauf: »Am eigenen Leib bekommen wir zu spüren, dass die Zerstörung der Natur eine Selbsterstörung ist.« <sup>766</sup> Erst wenn der Mensch katastrophale Auswirkungen auf die Umwelt am eigenen Leib empfindet, ist er sich der Tatsache bewusst, dass er vor allem als Naturwesen in der Welt existiert und das, was man als Naturbeherr-

<sup>764</sup> Böhme 1989, 34.

<sup>765</sup> Ebd., 12.

<sup>766</sup> Mahayni 2002, 10.

schung betrieben hat, ein ganz unmögliches Projekt ist.<sup>767</sup> Wie wird sich das Verhältnis zwischen Mensch und Natur ändern? Diese Frage stützt sich auf das Verständnis der eigenen Natur bzw. des Leibes, weil die Rückwirkung der Vernichtung und Verwüstung der Umwelt über das Sich-Spüren bzw. das Spüren am eigenen Leib erfolgt. Auf dieser Grundlage ist eine Forderung nach einer mit der Leiblichkeit verbundenen Naturästhetik entscheidend für einen Wandel zur Partnerschaft mit der äußeren Natur. Dabei wird ein ganz anderer Bezug zum Verständnis von Natur aufgezeigt. Dieses stützt sich auf die Erkenntnis: »Erst die ökologische Krise hat den sich zum reinen Vernunftwesen hochstilisierten Menschen der Neuzeit auf seine Leiblichkeit verwiesen.«<sup>768</sup>

In diesem Zusammenhang macht die leiblich fundierte Naturästhetik bzw. Umweltästhetik ihre methodische Differenz zur naturwissenschaftlich orientierten Ökologie deutlich, die rein wissenschaftlich betrieben wird und damit die menschliche Dimension vernachlässigt. 1866 wurde Ökologie als naturwissenschaftlicher Begriff von dem Biologen Ernst Haeckel definiert. Dabei bestimmte Haeckel die Ökologie als »gesamte Wissenschaft von den Beziehungen des Organismus zur umgebenden Außenwelt, wohin wir im weiteren Sinne alle ›Existenz-Bedingungen‹ rechnen können«.<sup>769</sup> Bis heute wird die Ökologie meistens als Teildisziplin der Naturwissenschaften angesehen, die sich mit den Wechselbeziehungen zwischen den Organismen sowie zwischen den Organismen und ihren Umweltfaktoren befasst. In naturwissenschaftlicher Perspektive konzentriert sich die Ökologie auf die faktische Existenz der Naturgegenstände, die sich im Rahmen ihrer eigenen Normen und Gesetzmäßigkeiten entfalten und die mittels quantitativer und/oder experimenteller Methoden untersucht werden. Diese Zugangsweise, deren Erkenntniswert nicht in Abrede gestellt werden soll, erscheint jedoch dann als unzureichend, wenn es darum geht, ein ausgewogenes Verhältnis von Mensch und Natur (wieder-) herzustellen. Denn im Lichte eines solchen praktischen Zieles kommt es auch darauf an, qualitativ herauszuarbeiten, wie sich der Mensch in seiner Umwelt befindet und diese wahrnimmt.

Der Ansatz der Ökologie ist im Grunde genommen die Fortsetzung des Verfahrens der modernen Naturwissenschaften, die zu der

---

<sup>767</sup> Vgl. Wang 2014.

<sup>768</sup> Mahayni 2002, 10.

<sup>769</sup> Haeckel 1866, 286.

Tendenz führten, die Natur ausschließlich aus wissenschaftlicher Sicht zu interpretieren. Seit dem 17. Jahrhundert erlebte die Naturforschung vor allem in Westeuropa eine rasante Entwicklung. Der Fokus lag dabei insbesondere auf Geographie, Botanik, Zoologie und Mineralogie. Obwohl die Philosoph\*innen des Idealismus wie Schelling und Hegel versuchten, die eigenständige Stellung der Naturphilosophie zu verteidigen, wurde die Naturforschung im 19. Jahrhundert vor allem zu einer Wissenschaftstheorie, die sich an dem von Naturwissenschaften gelieferten Erkenntnismodell orientierte. Die neuzeitliche Naturphilosophie wurde demnach weitestgehend ohne Entwicklung gedacht. Den Naturwissenschaften liegt die vergegenständlichende Denk- und Redeweise zugrunde. Die Natur wurde dementsprechend zu einem Verfügungsgegenstand gemacht, der in Begriffen, Theorien, Modellen und deren Logik folgenden Experimenten und Versuchen konstruiert wird. Als Folge wurde das Verhältnis zwischen Natur und Befindlichkeit des Menschen weitgehend außer Acht gelassen.

Im Jahr 1972 wurde das Konzept *Tiefenökologie* von dem norwegischen Philosophen Arne Naess geprägt. Nach Naess bringt Tiefenökologie die Überzeugungen in Bezug auf die zur Umweltethikdebatte gestellten philosophischen Grundfragen zum Ausdruck,<sup>770</sup> damit sich eine radikale Änderung der anthropozentrisch ausgerichteten ethischen und politischen Grundansätze der modernen Welt vornehmen lässt. Im Anschluss daran weist Dieter Birnbacher darauf hin: »Die ›Tiefe‹, um die es der Tiefenökologie geht, ist allerdings nicht nur die spirituelle Tiefe des Einsseins mit der Natur, sondern vor allem auch die Radikalität, mit der sie eine nicht-anthropozentrische ökologische Ethik im alltäglichen Denken, Fühlen und Handeln verankern will.«<sup>771</sup> Köchy erläutert näher: »Tiefenökologie ist so keine Naturphilosophie im engeren Sinne, sondern ein System von Grundsätzen nach Art einer Weltanschauung (total view).«<sup>772</sup> Tiefenökologie fordert also, den Menschen nicht als außenstehendes Objekt, sondern als Mitglied der Natur aufzufassen. Dementsprechend äußert sich Devall, dass Tiefenökologie auf einem Bild des Menschen in der Natur beruht, wonach der einzelne Mensch »nicht über oder außerhalb der

<sup>770</sup> Vgl. Naess 1997, 184.

<sup>771</sup> Birnbacher 1997, 10.

<sup>772</sup> Köchy 2016, 21.

Natur«<sup>773</sup>, sondern »Teil des Schöpfungsprozesses«<sup>774</sup> ist. Als »ein integraler Bestandteil der Natur«<sup>775</sup> bzw. »ein schlichter Mitbürger in der Biosphäre«<sup>776</sup> sollte sich der Mensch gegenüber der äußeren Natur »respekt- und ehrfurchtsvoll«<sup>777</sup> verhalten. Die Tiefenökologie bietet entscheidende Anregungen für die zeitgenössische Entwicklung der ökologisch ausgerichteten Erörterung. Daraus kann gefolgert werden, dass Tiefenökologie nicht nur als wissenschaftsorientierte Kategorie zu verstehen ist, sondern vielmehr auch auf einer metaphorischen Konzeptualisierung beruht.<sup>778</sup> Dabei handelt es sich primär um eine moralisch aufgeladene Sichtweise, wonach die Welt als ein Komplex der vernetzten und interdependenten Faktoren angesehen wird.

Die leiblich fundierte Naturästhetik bzw. Umweltästhetik stimmt mit dem Grundansatz der Tiefenökologie überein. Sie erlaubt es, eine sinnliche Dimension in die aktuellen ökologischen Debatten einzubetten, damit eine nur für leibliche Wahrnehmung geltende Zugangsweise zur Welt dargestellt wird und sich von den Erkenntnisweisen der ökologiebezogenen Naturwissenschaften differenziert. Innerhalb einer solchen Konzeption ist nicht das wissenschaftliche Wissen, sondern die sinnliche Erfahrung des Menschen von wesentlicher Bedeutung. Die daraus resultierenden Ergebnisse sind daher mit einer holistischen Weltauffassung in Bezug auf einen sinnlichen Umgang mit der Umwelt verbunden.

Hiermit verbunden liefert das Konzept der Atmosphäre bedeutende Impulse für das Verständnis von Mensch, Ökologie und Umwelt. Atmosphären entstammen der Interaktion zwischen dem Sich-Befinden und den Umgebungsqualitäten. Zu unterschiedlichen Zeiten, an unterschiedlichen Orten kann sich die Natur unterschiedlich manifestieren. Die Auswirkung ihrer Manifestation ist verbunden

---

<sup>773</sup> Devall 1997, 23.

<sup>774</sup> Ebd.

<sup>775</sup> Ebd., 32.

<sup>776</sup> Ebd.

<sup>777</sup> Ebd., 23.

<sup>778</sup> Berleant und Böhme äußern sich ähnlich. Berleant schrieb: »Perhaps ecology may best serve as a metaphor for the holistic, contextual character of environmental aesthetic experience« (Berleant 2016, 15). Böhme wies auf den Unterschied zwischen Ökologie und Ökologischem hin. Ihm zufolge ist die »Ökologie [...] eine Wissenschaft«, während »das Ökologische [...] ein Symbol« ist, das sich einerseits auf »das Signal zu einer Umkehr«, andererseits auf den »Vorschein einer besseren Zukunft« bezieht. Insofern bietet das Ökologische den »Anlaß zu einer kritischen Besinnung und Revision überkommener Denk- und Verhaltensmuster.« (Böhme 2013a, 247).



mit dem, was im Hier und Jetzt sinnlich-leiblich erfahren wird. Entscheidend ist nicht, was man wahrnimmt, sondern vielmehr, wie man etwas wahrnimmt. In diesem Fall ist es unmöglich, mit einem einzigen ästhetischen Modell mannigfaltige Naturatmosphären einzurahmen. In der atmosphärischen Naturerfahrung wird eine Resonanz von Wahrnehmendem und Wahrgenommenem hervorgerufen. In dieser Hinsicht liegt die ästhetische Bedeutung weder im Subjekt noch im Objekt, sondern in der Interdependenz zwischen den beiden Polen. Aus diesem Grund ist der Mensch ursprünglich kein der Natur gegenüberstehendes rationales Wesen, sondern vielmehr ein ökologischer Komplex, der eine untrennbare Verbindung mit seiner natürlichen Umgebung aufweist.<sup>779</sup> Die ökologische Bedeutung ist hierbei vor allem durch die Integration zwischen menschlichem Befinden und Umweltbedingungen gekennzeichnet – wie Böhme darauf hinweist, dass ästhetische Erfahrung »in der Welt etwas entdeckt, das anderen Erkenntnisweisen nicht zugänglich ist.«<sup>780</sup> Thibaud verwies darauf: »In gewisser Weise erinnern uns Atmosphären daran, daß lebende Organismen und ihre Umwelt ein und dieselbe Sache sind.«<sup>781</sup> Atmosphären sind Energiesysteme, »die ihre Anwesenheit durch physische Signale, die von der Umgebung bereitgestellt werden, und durch den Körpertonus lebender Wesen kundtun.«<sup>782</sup> In dieser Hinsicht »gibt es keinen völligen Bruch zwischen einem Lebewesen und seiner Umgebung.«<sup>783</sup> Stattdessen bilden der Mensch und die ihn umgebende Natur in einer bestimmten Atmosphäre eine Einheit. »Wenn uns Atmosphären umgeben, wenn wir in sie eingetaucht sind, dann nehmen wir sie notwendig von innen wahr, was zur Folge hat, daß es für das Subjekt kaum mehr möglich scheint, von seiner Umgebung zurückzutreten. Wir können Teil von Atmosphären sein oder sie empfinden, aber sie sind nichts, was in Ruhe aus der Entfernung heraus betrachtet werden könnte. Mit anderen Worten: Atmosphären bringen uns in unmittelbaren Kontakt mit einer Situation in ihrer Gesamtheit. Sie beinhalten daher einen *ökologischen Zugang zur Wahrnehmung*.«<sup>784</sup>

<sup>779</sup> Vgl. Hanning 2007, 162.

<sup>780</sup> Böhme 2013a, 10.

<sup>781</sup> Thibaud 2003, 289.

<sup>782</sup> Ebd.

<sup>783</sup> Ebd.

<sup>784</sup> Ebd., 282.

