

Definitionen, Konzepte, Herangehensweisen

1. Aesthetica, Ästhetik, Aisthetik

Der Terminus *Atmosphäre* geht auf das griechische Wort *atmosphaira* zurück, das aus zwei Teilen besteht – *atmos* (Dampf, Dunst) und *sphaira* (Erd-Kugel, Ball, Himmelskugel). Ursprünglich wurde dieser Terminus auf der physio-meteorologischen Ebene verwendet und bezog sich auf den Dunst, der von Himmelskörpern ausströmt und sie umgibt.¹ Dann bezeichnete Atmosphäre »die einen Planeten umgebende Luftschicht, Gashülle eines Planeten oder Sterns, [...insbesondere] die Lufthülle der Erde, die sich als ein dünner unsichtbarer Mantel um die Erde breitet und einen Schutz bildet vor Meteoriteneinschlag, vor tödlicher Strahlung und vor Auskühlung«. ² In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ging der Anwendungsbereich des Begriffs der Atmosphäre über die meteorologische Ebene hinaus und erweiterte sich auf »die jmdn./etwas umgebende Atemluft, Geruch [...oder] Luft, Klima eines bestimmten Ortes, einer Gegend«, ³ deren Bedeutung sich auf eine geruchlich erfahrbare Ausdünstung bezieht. ⁴

In den letzten Jahrzehnten entwickelte sich das Konzept *Atmosphäre* über den physio-meteorologischen Bereich hinaus und ist zu einer Kategorie der Ästhetik geworden. Der hier verwendete Begriff *Ästhetik* ist nicht im Sinne der Kantischen Urteilsästhetik oder einer kunstorientierten philosophischen Lehre zu verstehen. Vielmehr knüpft er weitgehend an die zeitgenössische Renaissance der Ästhetik als einer Lehre sinnlicher Wahrnehmung im weiteren Sinne an, die im 18. Jahrhundert erstmals von Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) entwickelt wurde. Vor dem Aufkommen der Ästhetik legten die Aufklärer*innen großen Wert auf Rationalität und Logik. Sie glaubten, dass die aufgeklärte Vernunft zur Entwicklung einer

¹ Vgl. Schultz 1996, 454.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Vgl. Hauskeller 1995, 32.

neuen zivilisierten Weltordnung beitragen könne. René Descartes (1596-1650) forderte »eine streng deduktive Begründungslogik für jede Wissensproduktion«. ⁵ Dieser rationalistische Ansatz wurde vor allem von Baruch de Spinoza (1632-1677) und Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) weitergeführt. Insbesondere die Ideen von Leibniz haben den Ansatz von Christian Wolff (1679-1754) entscheidend geprägt. ⁶

So entwickelte sich die Ästhetik als »ein erkenntnistheoretisches Projekt, das aus den philosophischen Ansätzen von Leibniz und Wolff hervorgewachsen war.« ⁷ In seiner 1739 erschienenen Monographie *Metaphysik* hatte Baumgarten dem Begriff *Ästhetik* eine vorläufige Definition gegeben: Ästhetik ist die »Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis und Darstellung«, ⁸ die »als Logik des unteren Erkenntnisvermögens, als Philosophie der Grazien und der Musen, als untere Erkenntnislehre, als Kunst des schönen Denkens, als Kunst des der Vernunft analogen Denkens« ⁹ näher zu beleuchten sei. Für Baumgarten ist die Ästhetik primär eine sinnliche Erkenntnislehre, die sich mit unterem Erkenntnisvermögen auseinandersetzt, nämlich mit der »Fähigkeit, etwas dunkel und verworren oder undeutlich zu erkennen.« ¹⁰ Aufgrund dessen versuchte er, »die wertende Funktion und die Ausdrucksbedeutung der sinnlichen Erkenntnis« ¹¹ in den Vordergrund zu setzen, um eine »Verbindung von erkenntniskritischem und künstlerischem Denken« ¹² aufzubauen. In diesem Kontext beziehen sich die künstlerischen Formen vor allem auf Poetik und Rhetorik. Nach Ursula Frank ist »die Rolle der Kunst und der Künste« ¹³ im Sinne Baumgartens aus der Perspektive »der Einheit der Vernunft« ¹⁴ zu betrachten und »vom Erkenntnisinteresse der Kunstwissenschaften, der Rhetorik wie auch der Poetik« ¹⁵ abzugrenzen. Elberfeld führt weiter aus: »Da die Ästhetik zunächst ein genuin erkenntnistheoretisches

⁵ Elberfeld 2023a, 111.

⁶ Vgl. Ebd., 111.

⁷ Ebd., 124.

⁸ Schweitzer 1983, 17.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd., 9.

¹¹ Ebd., XII

¹² Ebd.

¹³ Frank 2018, 13.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

Projekt war, spielten die Künste in Baumgartens Begründung keine Hauptrolle, sondern wurden eher als Beispiele herangezogen, um seinen Ansatz zu erläutern.«¹⁶

Die *Aesthetica* (1750/1758) gilt als die Fortsetzung des Projekts einer unteren sinnlichen Erkenntnislehre.¹⁷ Dabei versucht Baumgarten, die Ästhetik als sinnliche Erkenntnislehre zu konzipieren, um den Erkenntniswert der sinnlichen Wahrnehmung zu verteidigen. Seine Konzeption geht von einer Kritik des Rationalismus aus. Aufgrund der damals vorherrschenden rationalistischen Überzeugung wurde dem sinnlichen Vermögen des Menschen ein fundamentaler, aber zugleich minderwertiger Charakter zugeschrieben. »Denn man meinte, diesem menschlichen Vermögen keinen hohen Stellenwert im menschlichen Erkenntnishaushalt beimessen zu müssen.«¹⁸ Im Vergleich mit der von den oberen Erkenntnisvermögen vermittelten deutlichen Erkenntnis war die sinnlich gegebene Erkenntnis keine »eigene, vertrauens- und untersuchungswürdige Form von Weiterkenntnis«.¹⁹

Gegenüber der rationalistischen Einstellung wies Baumgarten darauf hin, dass »die Gegenstände methodischen Denkens und wissenschaftlicher Darstellung [...] in Form von Allgemeinbegriffen«²⁰ bestehen, die als »eine durchaus vollkommene, oft schöne und auch im engen Sinne logische Wahrheit«²¹ angesehen werden. Da der Allgemeinbegriff in der Tat von »den individuellen Erscheinungen«²² abstrahiert und damit »eine unbegrenzte Fülle bedeutender Einzelheiten«²³ ausblendet, geht begriffliches Wissen in Baumgartens Sicht auf Kosten des Verlustes der Fülle und des Reichtums individueller Erscheinungen.

Die Fülle der Dinge kann deshalb nicht vollständig durch begriffliches Wissen erfasst werden. Baumgarten erklärte dazu: »Ich wenigstens glaube, es müsste den Philosophen völlig klar sein, daß nur mit einem großen und bedeutenden Verlust an materialer Vollkommenheit all das hat erkauf werden müssen, was in der Erkenntnis und in

¹⁶ Elberfeld 2023a, 124.

¹⁷ Vgl. Majetschak 2010, 27.

¹⁸ Ebd., 20.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Baumgarten 1983, 143, 145.

²¹ Ebd., 145.

²² Ebd., 143.

²³ Ebd.

der logischen Wahrheit an besonderer formaler Vollkommenheit enthalten ist.«²⁴ Zur näheren Erläuterung nannte er Marmor als Beispiel: Man kann, um einen Vergleich heranzuziehen, aus einem Marmorblock von unregelmäßiger Gestalt nur dann eine Marmorkugel herausarbeiten, wenn man einen Verlust an materialer Substanz in Kauf nimmt, der zum mindesten dem höheren Wert der regelmäßig runden Gestalt entspricht.²⁵ Daraus ergibt sich die Fragestellung -- was bedeutet die Abstraktion anderes als einen Verlust?²⁶

Bei Baumgarten ist »die Aktivität der Sinne nicht als bloßer Reiz und als Material für den Verstand, sondern als eine eigenständige Form der Erkenntnis«²⁷ anzusehen. Die menschlichen Sinnesvermögen besitzen insofern »eine eigengesetzliche Erkenntnisfähigkeit«,²⁸ die sich im Rahmen der unteren Erkenntnislehre sowohl philosophisch als auch empirisch beleuchten lässt, obwohl dem Erkenntnispotenzial der Sinneswahrnehmung innerhalb der vom Rationalismus dominierten philosophischen Tradition kaum Beachtung geschenkt wurde.²⁹ Baumgarten versuchte, die Komplexität der sinnlich erscheinenden Phänomene aufzuzeigen, um den Stellenwert des sinnlichen Zugangs zur Wahrheit zu verteidigen. Er kritisierte zumindest, dass im Rationalismus die Sinnlichkeit, die als ein Zugang zur Wahrheit unerlässlich ist, abgewertet wurde und »als etwas Unwesentliches, zu Überwindendes, als ein niederes Bestandsstück«,³⁰ betrachtet wurde. Davon ausgehend versuchte er aufzuzeigen, dass die Sinnlichkeit auch ein Weg zur Welterschließung und -gestaltung sein kann. Er nannte einen derartigen Weg *ästhetisch*. Diese Ansicht war zu seiner Zeit provokativ, weil Verstand und Vernunft in der Aufklärung als maßgeblich für das Erfassen der Wahrheit angesehen wurden.

Seit Kant entfernte sich die deutsche Ästhetik zunehmend von der Lehre der sinnlichen Wahrnehmung. Auf der Grundlage der Transzendentalphilosophie widmete sich Kant der ästhetischen Erfahrung des urteilenden Subjekts und legte damit den theoretischen Grundstein für die Entwicklung der modernen Ästhetik.³¹ Seine *Kritik*

²⁴ Ebd., 145.

²⁵ Vgl. Ebd., 145.

²⁶ Vgl. Ebd.

²⁷ Ebd., VII.

²⁸ Majetschak 2010, 22.

²⁹ Vgl. Ebd., 21f.

³⁰ Böhme 2008, 122.

³¹ Siehe insbesondere *Teil 3: Ekstase: 2.1. Kants subjektbasierte Ästhetik*.

der Urteilskraft (1790) untersucht die Schönheit der Natur und der Kunst. Dabei wird der Naturschönheit systematisch der Vorrang vor der Kunstschönheit eingeräumt, »weil sie sich hinsichtlich der Grundfrage dieses Werkes nach dem transzendentalen Prinzip der Urteilskraft philosophisch ergiebig ausdeuten lässt. [...] In diesem Gedanken scheint das Naturschöne den Menschen nun zu bestärken, weil es ihm in exemplarischer Weise eine dieser Voraussetzung gemäße [...]«. ³² Schelling setzt Kants transzendentalen Ansatz fort. Er verortet das Schöne dort, »wo das Besondere (Reale) seinem Begriff so angemessen ist, daß dieser selbst, als Unendliches, eintritt in das Endliche und *in concreto* angeschaut wird«. ³³ Im Unterschied zu Kant wird die Kunst bei Schelling erstmals als privilegierter Zugang zum Absoluten bestimmt. Das Kunstwerk gilt somit als Darstellung »des Allgemeinen und Besonderen im *Besonderen*«. ³⁴ In Hegels Philosophie sind Schönheit und Wahrheit ein und dasselbe. ³⁵ Das Schöne ist zu verstehen »als Idee, und zwar als Idee in einer bestimmten Form, als *Ideal*«. ³⁶ Eine Idee, die zugleich wahr und schön ist, setzt voraus, dass die Wahrheit »nun in diesem seinem äußerlichen Dasein unmittelbar für das Bewußtsein ist und der Begriff unmittelbar in Einheit bleibt mit diesem seinem äußeren Dasein«. ³⁷ Auf dieser Grundlage wird das Schöne »als das sinnliche *Scheinen* der Idee« ³⁸ bestimmt. Die Kunst, und insbesondere die freie Kunst, findet ihren Platz in der Ordnung des absoluten Geistes und wird als »sinnliche Darstellung des Absoluten« ³⁹ interpretiert. Auch Hegel hat sich mit dem Schönen in der Natur auseinandergesetzt. Im Gegensatz zu Kant ist für Hegel das Naturschöne nur dann wirklich schön, wenn es Teil einer künstlerischen Darstellung wird. ⁴⁰

Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts wird die Ästhetik vor allem im Sinne der Kunstphilosophie untersucht. Jedes Kunstwerk gilt als »Darstellung einer ästhetischen Idee, d.h. einer Vorstellung, die eben

³² Majetschak 2010, 51.

³³ Schelling 1985, 210.

³⁴ Ebd., 234.

³⁵ Vgl. Hegel 1986, 151.

³⁶ Ebd., 145.

³⁷ Ebd., 151.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd., 100.

⁴⁰ Vgl. Böhme 1989, 21; Böhme 1992, 132; Adorno 1973, 118f.

so viel zu denken als anzuschauen gibt.«⁴¹ Durch die Verengung des Blickwinkels bezog sich die Kunstphilosophie fast ausschließlich auf die Kunsterfahrung. In diesem Sinne wurden andere spezifische Sinneserfahrungen, auch Natur- und Alltagserfahrungen, die nicht durch Kunstwerke hervorgerufen werden, von der ästhetischen Forschung an den Rand gedrängt.

In der modernen Kunstbewegung seit etwa den 1860er Jahren wurde die auf der Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung basierende Kunstauffassung in umfassender und vielfältiger Weise praktiziert. Der Einfluss dieser Kunstrichtung war so groß, dass die Selbstverständlichkeit klassischer ästhetischer Kategorien wie Schönheit, Mimesis oder Perspektive erschüttert wurde. Mit der Einführung neuer technischer Mittel und Produktionsverfahren seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben sich die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst weiter verwischt und die Bedeutung der Kunst selbst grundlegend verändert. Kunst geht über den klassischen Rahmen (Malerei, Musik, Bildhauerei, Tanz, Theater usw.) hinaus und manifestiert sich in anderen Formen wie etwa Stadtplanung, Landschaftsgestaltung, Design, Biotechnologie und künstlicher Intelligenz. Die Beziehungen zwischen der Kunst und der sie umgebenden Welt werden immer vielfältiger. Das weitere Verschwimmen der Grenzen zwischen Kunst und Leben hat zu theoretischen Bestrebungen geführt, die ursprüngliche Bedeutung der Ästhetik, nämlich *aisthesis*, zu rehabilitieren. Viele Ästhetiker*innen wie Gernot Böhme und Wolfgang Iser kritisieren die Verengung der modernen Ästhetik auf die Kunstphilosophie und setzen sich dafür ein, das Verständnis von Ästhetik über die Grenze der künstlerischen Philosophie hinaus zu erweitern und sinnliche Wahrnehmung wieder in den Vordergrund zu stellen.⁴² Vor diesem Hintergrund wird Ästhetik im Sinne einer *Aisthesis* interpretiert. Nach Böhme bezieht sich Aisthesis als eine allgemeine Theorie sinnlicher Wahrnehmung, deren Gegenstände soziale Realität, Naturverhältnis und Kunst umfassen.⁴³ Iser

⁴¹ Heusinger 1797, 49.

⁴² Ein erwähnenswertes Beispiel ist das Stattfinden der VII. Konferenz der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik »Ästhetik und Alltagserfahrung« (Jena, 2008). Dabei wurde festgestellt, dass einerseits alle Ebenen der Ästhetik zuletzt auf praktische Erfahrungen zurückbezogen werden sollen, andererseits sich jeder Gegenstand der Lebenswelt unter »ästhetischen« Gesichtspunkten betrachten lässt und damit ein einzigartiges Forschungsgebiet bildet.

⁴³ Vgl. Böhme 2013a, 9.

brachte den gleichen Standpunkt zum Ausdruck: »Ich möchte Ästhetik genereller als Aisthetik verstehen: als Thematisierung von Wahrnehmungen aller Art, sinnhaften ebenso wie geistigen, alltäglichen wie sublimen, lebensweltlichen wie künstlerischen.«⁴⁴ Im Sinne der Aisthetik wird der breiten Palette menschlicher sinnlich-leiblicher Erfahrungen besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Dabei verlagert sich der Schwerpunkt auf unterschiedliche Wahrnehmungsmodi entsprechend den unterschiedlichen Arten von Wahrnehmungsgegenständen (Kunst, Gesellschaft, Natur, Medien usw.). Neben Sehen und Hören werden auch andere Sinne (Tasten, Riechen, Schmecken usw.) und ihre Wechselwirkungen berücksichtigt, die im klassischen Diskurs entweder wenig Beachtung fanden oder als minderwertig unterschätzt wurden. In dieser Hinsicht hat Mădălina Diaconu Pionierarbeit geleistet. In ihrem Buch *Tasten, Riechen, Schmecken: Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne* (2005) untersucht sie auf der Grundlage der Aisthetik Berührung, Geruch, Geschmack, synästhetische Effekte und ihre Bedeutung für die ästhetische Bildung. Aus haptischer und olfaktorischer Perspektive widmet sich das von Diaconu geleitete Projekt *Sensorisches Labor Wien: Urbane Haptik- und Geruchsforschung* (2011) systematisch und interdisziplinär der Atmosphäre Wiens, um die Entwicklung zeitgenössischer Philosophien urbaner Wahrnehmung voranzutreiben.

Rolf Elberfelds Forschung zur ästhetischen Praxis zeigt eine neue Entwicklung in der Aisthetik. Während viele Forscher*innen die Ästhetisierung als »Entgrenzung und Entdifferenzierung einer Sphäre ästhetischer Phänomene oder Urteilsformen«⁴⁵ betrachten, sieht Elberfeld dieses Konzept grundsätzlich als eine Form ästhetischer Praxis, »die in verschiedene Bereiche des öffentlichen und privaten Lebens diffundiert ist und längst nicht mehr nur in der Praxis der klassischen Künste zu finden ist.«⁴⁶ Dabei bezeichnet *ästhetisch* eine Handlungsweise, in der »gestalterische Spielräume, performative Ausdrucksbewegungen und leiblich-sinnliches Situiertsein eine zentrale Rolle spielen.«⁴⁷ Als eine Form des Handelns unterscheidet sich ästhetische Praxis von Schillers ästhetischer Erziehung, die eine Bildung zur kontemplativen Erfahrung unterstreicht, und auch von

⁴⁴ Welsch 1990, 11.

⁴⁵ Elberfeld 2017b, 15.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd.

den Handlungsformen mit Rationalem oder Ethischem als Kern.⁴⁸ Vielmehr geht es bei ästhetischer Praxis um »ein Handeln, in dem Bahnen des Gewohnten verlassen werden, oder das Gewohnte in seinen Spielräumen überprüft wird.«⁴⁹ Sie orientiert sich an »situative[n] Resonanzen und sinnlich evozierte[n] Evidenzen«⁵⁰ und ermutigt die Akteure, »über ihre eigenen Rahmensetzungen«⁵¹ hinauszugehen. Anhand des Konzepts der ästhetischen Praxis konzentriert sich Elberfeld auf ästhetische Formen (Malerei, Kalligraphie, Zen-Meditation, Nö Theater usw.), die in der außereuropäischen Tradition eine zentrale Rolle spielen und die Verflechtung von Kunst und Leben darstellen.

Die zeitgenössische deutsche Forschung zur Aisthetik hat sehr fruchtbare Ergebnisse hervorgebracht. Es wäre interessant, diese Ergebnisse auch im nicht-deutschsprachigen Raum bekannt zu machen. Welsch ist seit langem auf internationalen Ästhetikkongressen mit Vorträgen und Podiumsdiskussionen aktiv. Böhme und das von ihm geleitete *Institut für Praxis der Philosophie e.V. Darmstadt* (IPPh) haben eng mit japanischen Philosoph*innen zusammengearbeitet. Im Jahr 2001 nahmen einige deutsche Ästhetiker*innen, darunter Wolfgang Welsch und Rolf Elberfeld, am 15. *Internationalen Kongress für Ästhetik* in Tokyo teil, bei dem zum ersten Mal ein Weltkongress für Ästhetik in einer nicht-westlichen Stadt stattfand. Fabian Heubel, ein Schüler Böhmes, organisierte in den letzten Jahren mehrere interkulturelle Austausch zur Aisthetik an der *Academia Sinica* in Taipeh. *重構美學* (Chonggou Meixue), die chinesische Version von Welsches englischem Buch *Undoing Aesthetics*⁵², wurde zu Beginn dieses Jahrhunderts von Lu Yang (陸揚) und Zhang Yanbing (張岩冰) übersetzt und stieß auf große Resonanz. Gegenwärtig ist Yang Zhen (楊震), der bei Martin Seel an der Universität Frankfurt studiert hat, einer der wichtigen Wissenschaftler*innen in China, die sich mit der deutschen Aisthetik beschäftigen. Er hat sich intensiv mit Böhmes Theorien auseinandergesetzt und mehrere einschlägige Werke auf Chinesisch veröffentlicht.⁵³

⁴⁸ Vgl. Ebd.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd.

⁵² Welsch 1997.

⁵³ Siehe Yang 2018, 2021, 2023 u.a.

2. Atmosphäre und Zwischensein

Mit der gegenwärtigen Renaissance der Ästhetik als sinnlicher Wahrnehmungslehre im weiteren Sinne ist Atmosphäre zunehmend zu einer Kategorie der ästhetischen Forschung geworden. Als primär wahrgenommener Gegenstand betrifft Atmosphäre weder ein Einzelding noch ein rein subjektives Empfinden, sondern ein Quasi-Objekt, das Umgebungsqualitäten mit menschlichen Befindlichkeiten integriert und sich durch ästhetische Wirkungen wie Unklarheit, Unsicherheit, Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit auszeichnet. Als ubiquitäre Phänomene üben Atmosphären einen fundamentalen Einfluss auf unsere Lebenserfahrungen aus. Es ist unmöglich, dass wir uns von ihren Kräften befreien, da selbst der Verlust der Atmosphären auch eine Art der Atmosphäre ist.⁵⁴ Darüber hinaus macht es die Quasi-Objektivität von Atmosphären möglich, diese auch zu produzieren. An dieser Stelle wird eine praktische Dimension in die ästhetische Betrachtung dieses Konzepts einbezogen. Dabei handelt es sich vor allem darum, bestimmten Gegenständen bestimmte Eigenschaften zu verleihen, um den affektiven Zustand des Wahrnehmenden zu beeinflussen.⁵⁵ Der Inhalt der Ästhetik »wandelt sich dabei von einer Theorie der Künste zu einer allgemeinen Theorie ästhetischer Arbeit, bestimmt durch die Produktion von Atmosphären bzw. auf Seiten der Rezeption zu einer Theorie der (griech.) *aisthesis*«. ⁵⁶ Angesichts der Tatsache, dass atmosphärische Phänomene eine so weitreichende, lang anhaltende Wirkung auf verschiedene Bereiche des sinnlichen Lebens ausüben, ist es von grundlegender Bedeutung, ihre mannigfaltigen Strukturen sowie die dadurch hervorgerufenen Formen des affektiven Betroffenseins einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen.

Die Einführung des Konzepts der Atmosphäre in die ästhetische Forschung ist weitgehend eine Revision der Ansätze der modernen Ästhetik. Seit dem 18. Jahrhundert wurden die ästhetischen Entwürfe in zwei Gruppen unterteilt, nämlich die objektzentrierte Ästhetik der Kunst und die subjektzentrierte Ästhetik des Schönen und der ästhetischen Erfahrung.⁵⁷ Basierend auf einem metaphysischen Ansatz

⁵⁴ Vgl. Böhme 2013b, 29.

⁵⁵ Vgl. Böhme 2001., 53.

⁵⁶ Vetter 2004, 49.

⁵⁷ Vgl. Schmücker 2011, 39.

widmete sich die Erstere dem sich in Kunstwerken manifestierenden Wahrheitsgehalt.⁵⁸ Die Letztere wurde von Kants Studie des ästhetischen Urteils beeinflusst. In diesem Rahmen wurden Entitäten wie Atmosphäre, die sich durch Unbestimmtheit auszeichnen, weitgehend ignoriert. Beispielsweise hat sich Heidegger dahingehend geäußert, dass es herkömmlicherweise schwer sei, Unsichtbares, Ungreifbares oder Unhörbares, wie z.B. das Wetter, als Ding zu verstehen.⁵⁹ Vor diesem Hintergrund wurde dem Thema der Atmosphäre in der europäischen Tradition der Philosophie und Ästhetik zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Atmosphärische Phänomene, die durch Kraft, Klang, Bewegung, Wärme und Licht erzeugt werden, zeichnen sich durch Mehrdeutigkeit, Unbestimmtheit und Unschärfe aus. Diese Eigenschaften erschweren es, Atmosphären zu lokalisieren und klar abzugrenzen. »Man weiß nicht recht, soll man sie den Objekten oder Umgebungen, von denen sie ausgehen, zuschreiben oder den Subjekten, die sie erfahren. Man weiß auch nicht so recht, wo sie sind. Sie scheinen gewissermaßen nebelhaft den Raum mit einem Gefühlston zu erfüllen.«⁶⁰

Bei der Entwicklung der Ästhetik im 20. Jahrhundert spielte die Untersuchung von Aura eine Vorreiterrolle für die ästhetische Betrachtung diffuser und unbestimmter Phänomene. Etymologisch kommt das Wort *Aura* aus dem Griechischen und bedeutet Atem, Brise oder sanfter Wind. Im Alltag bedeutet Aura »eine diffuse, im naturwissenschaftlichen Sinne nicht objektivierbare, oft jedoch intensiv empfundene physisch-materielle ›Ausstrahlung‹, die einen Wahrnehmungsgegenstand zu umgeben scheint.«⁶¹ Als Folge ist Aura in einer hinreichend klaren Weise schwer zu erfassen.

Im Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935–1939) führte Benjamin den Begriff *Aura* auf dem Gebiet der Ästhetik ein, um das Verhältnis zwischen Originalen und reproduzierten künstlerischen Arbeiten zu behandeln. Nach Benjamin zeichnet sich die Aura der Kunstwerke vor allem durch ihre Einmaligkeit aus. Während objektive Faktoren wie Material, Farbe, Form und Proportion in einer Replik reproduzierbar sind, ist die Aura des Originals nicht übertragbar. Für Benjamin ist die mit der auratischen Kunst verbundene grundlegende Rezeptionsweise charakterisiert

⁵⁸ Vgl. Ebd., 39f.

⁵⁹ Vgl. Heidegger 1962, 3.

⁶⁰ Böhme 2006, 22.

⁶¹ Barck 2000, 400.

durch das kontemplative Versenken ins Kunstwerk. Mit der exemplarischen Darstellung der Erfahrung von Naturaaura hat er jedoch bereits – wohl unbewusst – eine sinnlich-leibliche Dimension eingeführt. In seiner Studie scheint dies der einzige Fall zu sein, in dem Leiblichkeit und Naturerfahrung mit der Analyse der Aura in Verbindung gebracht wurden: »An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.«⁶² Hier stellt Atmen keinen visuellen Zugang zu auratischen Phänomenen dar. Vielmehr ist es mit dem leiblichen Spüren verknüpft. Dementsprechend ist die Aura der Natur nicht visuell, sondern gesamtleiblich erfahrbar. Die Aura der Berge und des Zweiges ist »offenbar etwas räumlich Ergossenes, fast so etwas wie ein Hauch oder ein Dunst – eben eine Atmosphäre.«⁶³ In der Auraerfahrung ist die Stimmung der Natur, die als Hintergrund erscheint, mit der Gestimmtheit des Wahrnehmenden verflochten.⁶⁴

Obwohl sich Benjamins Konzept der Aura vor allem einer kritischen Betrachtung zum Verlust der Aura in der modernen Kunst widmete, die durch die zunehmende Umsetzung der Replikationstechnologie ins Kunstschaffen verursacht wurde, stellte dieses Konzept doch einen vorbereitenden Schritt für die ästhetische Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Zwischenseins dar.

Die zeitgenössische Rehabilitation der Ästhetik im Sinne der Aisthetik trägt weitgehend dazu bei, eine gründliche Reflexion auf die modernen ästhetischen Ansätze, die auf Subjekt-Pol oder Objekt-Pol beruhen, vorzunehmen. In diesem Rahmen kann das ästhetische Konzept der Atmosphäre die Untersuchung des Zwischenseins, das aus der Verflochtenheit von Wahrnehmendem und Wahrgenommenem entsteht, weiter vorantreiben. Als ein primär gegebener Wahrnehmungsgegenstand befindet sich Atmosphäre vor der weiteren Ausdifferenzierung von Subjekt und Objekt. Dazu schrieb Böhme: »Die Atmosphären sind so konzipiert weder als etwas Objektives, nämlich Eigenschaften, die die Dinge haben, und doch sind sie etwas Dinghaftes, zum Ding Gehöriges, insofern nämlich die Dinge durch ihre Eigenschaften – als Ekstasen gedacht – die Sphären ihrer Anwesenheit artikulieren. Noch sind die Atmosphären etwas Subjektives,

⁶² Benjamin 2007, 16.

⁶³ Böhme 2013a, 27.

⁶⁴ Vgl. Ebd.

etwa Bestimmungen eines Seelenzustandes. Und doch sind sie subjektiv, gehören zu Subjekten, insofern sie in leiblicher Anwesenheit durch Menschen gespürt werden und dieses Spüren zugleich ein leibliches Sich-Befinden der Subjekte im Raum ist.«⁶⁵

Georg Stenger wies darauf hin: »In einer gewissen Weise könnte man sagen, daß mit der Erfahrung die Dichotomie von gefühltem und empfundenem Innenerlebnis und gegenständlicher und ›objektiver‹ Außenwahrnehmung überwunden ist«⁶⁶. Diese Verflochtenheit spiegelt sich besonders in der atmosphärischen Erfahrung wider. Als Zwischensein, das eine von Wahrnehmendem und Wahrgenommenem gemeinsam konstruierte Wirklichkeit darstellt, ist Atmosphäre eine leiblich gespürte Sphäre, die sowohl subjektiv als auch objektiv identifizierbare Attribute enthält und stets das Spüren der Außenwelt mit inneren Erfahrungen zusammenbringt. Dabei »steht nicht eine Innenwelt gegen eine Außenwelt [...], sondern es wird ein eigenes Feld eröffnet, das nicht schon ›vorher‹ da ist, das vielmehr in einem ursprünglichen Sinne ›realisiert‹ werden muß.«⁶⁷ In der Atmosphäre befinden sich »Subjekt und Objekt in einem vordichotomen Zustand, aus dem sich erst allmählich das Ich und die konkret gegebenen Dinge herauskristallisieren«.⁶⁸ In diesem Sinne ist das Atmosphärische, das »etwas zwischen Subjekt und Objekt«⁶⁹ zeigt, im Wesentlichen »nicht etwas Relationales, sondern die Relation selbst.«⁷⁰ Mit der Einführung des Konzepts der Atmosphäre in die ästhetische Forschung ist das Thema der Ästhetik nicht mehr, wie bei klassischen Untersuchungen, entweder auf den ästhetischen Subjekt-Pol oder auf den ästhetischen Objekt-Pol ausgerichtet. Stattdessen handelt es sich um die dynamische Anpassung zwischen den beiden Polen. Das heißt, genauer gesagt, wie wir uns in einer bestimmten Umgebung befinden und verhalten und wie sich bestimmte objektiv identifizierbare Qualitäten der Umgebung auf unsere Empfindungen, Gefühle und Handlungen auswirken und diese sogar modifizieren.

⁶⁵ Ebd., 33f.

⁶⁶ Stenger 2020, 280.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Mahayni 2002, 10.

⁶⁹ Böhme 2001, 54.

⁷⁰ Ebd.

3. Ansätze zum ästhetischen Konzept Atmosphäre

Obwohl Atmosphäre aufgrund ihrer ontologischen Unbestimmtheit etwas Diffuses darstellt, bedeutet dies jedoch nicht, dass die Bedeutung des Konzepts von Atmosphäre vage ist und daher nicht wissenschaftlich betrachtet werden kann. Grundsätzlich kann die ästhetische bzw. aistische Erforschung der Atmosphäre der Wahrnehmungslehre, die das phänomenologische Verfahren einsetzt, zugeordnet werden.⁷¹ Das Wort *phänomenologisch* steht im Zusammenhang mit einer Beschreibungsmethode des Gegebenen. In diesem Zusammenhang ist die Betrachtungsweise des Konzepts der Atmosphäre primär nicht definitorisch, sondern *deskriptiv*. Um atmosphärische Charaktere darzustellen, wird ein reiches Vokabular, hauptsächlich bestehend aus Adjektiven, entwickelt, wie etwa atemberaubend, deprimierend, erhebend, faszinierend, melancholisch. Jeder Charakter bezieht sich auf die Art und Weise, wie sich eine bestimmte Atmosphäre auf uns affektiv auswirkt, und auf den von ihr vermittelten jeweiligen sinnlichen Eindruck. Dadurch lässt sich diese Atmosphäre von anderen Formen der Atmosphären unterscheiden.

Aus philosophischer Sicht finden sich frühere Auseinandersetzungen mit dem Begriff der Atmosphäre bei Moritz Geiger (1911), Martin Heidegger (1927), Ludwig Binswanger (1933), Willy Hellpach (1939), Otto Friedrich Bollnow (1941; 1963) und Hubert Tellenbach (1968). Auf den psychiatrischen Ansatz von Tellenbach, den Stimmungsbegriff von Heidegger und den geopsychologischen Ansatz von Hellpach wird in Teil 1.2., Teil 1.5.1.1. und Teil 4.1.2.1. dieses Buches näher eingegangen. In den Arbeiten von Geiger, Binswanger und Bollnow wird eher von Stimmung als von Atmosphäre gesprochen. Ihre Diskussion des gestimmten Raumes und der affektiven Assoziation in Mensch und Welt berührt aber bereits grundlegende Züge des philosophischen Atmosphärenbegriffs.⁷²

Die erste systematische philosophische Beschäftigung mit der Atmosphäre geht auf die Neue Phänomenologie zurück. Ausgehend von seiner Kritik an der Subjektivierung der Gefühle in der europäischen Denktradition legte Hermann Schmitz in den 1960er Jahren den Schwerpunkt auf die Assoziation von Atmosphäre und Gefühl. Für Schmitz sind Gefühle nicht die Projektionen der inneren Gefühls-

⁷¹ Vgl. Böhme 2002b, 45.

⁷² Vgl. Geiger 1911/1976, 38; Binswanger 1933, 598-647; Bollnow 1941, 39f.

zustände auf die Außenwelt, sondern atmosphärisch ausstrahlende Mächte, die in affektiver Betroffenheit spürbar sind. So definierte er Atmosphären als ergreifende Gefühlsmächte, »die einen Leib, den sie einbetten, in der Weise des [...] affektiven Betroffenseins heimsuchen«⁷³. Eine zentrale Frage dabei ist, wie die gespürte Atmosphäre ihre vorhandenen Charaktere von der Seite des objektiven Pols erhält. Im Grunde genommen liegt der Schwerpunkt von Schmitz nicht auf Atmosphärendesign, sondern eher auf Atmosphärenrezeption.

Bahnbrechend für den heutigen Boom der ästhetischen Studien von Atmosphären war Gernot Böhme. In den 1990er Jahren entlehnte er den Begriff der Atmosphäre aus der Neuen Phänomenologie von Schmitz, kombinierte ihn mit Heideggers Befindlichkeit und Stimmung und trieb auf dieser Grundlage die zeitgenössische Ästhetik im Sinne einer allgemeinen Theorie der Wahrnehmung voran. Während Schmitz Atmosphäre als eine weitgehend unabhängige emotionale Kraft versteht, sieht Böhme Atmosphäre als einen Zwischenzustand, der die Kopplung des Subjektpols und des Objektpols darstellt.⁷⁴ Im Mittelpunkt steht die Frage: Wie integriert Atmosphäre die Umgebungsqualitäten mit dem menschlichen Befinden? Ausgehend davon konzentriert sich Böhme auf die Beziehung zwischen Alltagsgegenständen, Kunstwerken oder natürlichen Elementen und den von ihnen ausgestrahlten Atmosphären. Dabei wird dem Beitrag des Atmosphärendesigns zu einer weitgehend humanisierten und von der Logik einer ästhetischen Ökonomie geprägten Lebenswelt mehr Aufmerksamkeit geschenkt.

Die theoretischen Ansätze von Schmitz und Böhme stützen sich fast ausschließlich auf westliche Ressourcen. Während Schmitz' ontologische Auseinandersetzung mit Gefühlsräumen von einer historischen Reflexion über die griechische Antike ausgeht, lässt sich Böhme von deutschen Mystikern inspirieren. Darüber hinaus nehmen beide in ihren Diskussionen ausgiebig Bezug auf die deutsche Literatur, insbesondere auf die Werke von Goethe und der Romantik.

Aktuell wird die ästhetische Forschung der Atmosphären, sowohl theoretisch als auch praktisch, hauptsächlich in der westlichen Welt betrieben. Theoretisch gesehen werden die Diskussionen des Atmosphärenbegriffs im Grunde auf drei Ebenen geführt: der physi-

⁷³ Schmitz 1969, 343.

⁷⁴ Vgl. Böhme 2013a, 22.

schen, der sozialen bzw. zwischenmenschlichen und der medialen.⁷⁵ Erwähnenswert hier ist Tonino Grifferos Werk *Atmospheres: aesthetics of emotional spaces* (2014). Ausgehend von den fundamentalen Auswirkungen der Atmosphären auf Lebenserfahrungen widmet sich Griffero einer Lehre namens *atmospherology*, die ontologische, epistemologische, mediale, soziale und ästhetische Dimensionen umfasst.⁷⁶ Was die Praxis der Atmosphären-Ästhetik sowie ihre Rahmenbedingungen (technische Mittel, Medien, Materialien, Institutionen, Systeme, Wirtschaft, Politik usw.) betrifft, so wurden in den Bereichen bildende Kunst, Literatur, Film, Musik, Theater, Architektur, Stadtgestaltung, Bildung, Politik, Management, Psychiatrie usw. fruchtbare Ergebnisse erzielt. Die Mehrdimensionalität der Atmosphären ermöglicht daher einen interdisziplinären Dialog.⁷⁷ Das von dem Soziologen Jean-Paul Thibaud gegründete *International Ambiances Network* kann als erster Versuch eines internationalen Ausbaus der Atmosphären-Ästhetik angesehen werden.⁷⁸ Mit dem Ziel, Forschung, Design, Lehre und künstlerische Aktivitäten insbesondere im Bereich der Architektur und des Stadtraums zu fördern, zählt das Netzwerk heute weltweit mehr als 1.100 Einzelmitglieder*innen und über 30 Teams.

Die Allgegenwärtigkeit, Komplexität und Vielfalt der Erzeugung und Erfahrung von Atmosphären zeichnen auch interkulturelle Ansätze aus, die sich mit diesem Konzept in unterschiedlichen Kontexten (geographisch, ökologisch, historisch, ethisch, politisch, religiös usw.) auseinandersetzen. Sowohl Schmitz' *Halbding* als auch Böhmes *Quasi-Objekt* zielen darauf ab, die Ontologie der Dinge in der europäischen intellektuellen Tradition zu kritisieren und unsere Aufmerksamkeit auf den Einfluss dinglicher Qualitäten (Farbe, Licht, Geruch usw.) auf das affektive Erleben zu lenken. Dennoch finden sich in ihrer Auseinandersetzung mit dem Dinglichen mehr oder weniger Spuren eines Entitätsmodells.⁷⁹ Dies zeigt sich insbesondere darin, dass Atmosphäre als etwas Räumliches definiert wird. Im Gegensatz dazu wird die Atmosphäre in der ostasiatischen Denktradition mit einer sich ständig wandelnden Lebensenergie - *Ki* (氣)/*Qi* (氣) in Verbindung gebracht. »Sowohl der Begriff des *qi* als auch der des *ki*

⁷⁵ Vgl. Heibach 2012, 9f.

⁷⁶ Vgl. Griffero 2014, 101–142.

⁷⁷ Vgl. Ebd., 22.

⁷⁸ <https://www.ambiances.net/>, zuletzt geprüft am 04.08.2022.

⁷⁹ Vgl. Böhme 2001, 159–172.

bezeichneten und bezeichnen immer noch die autonome Dynamik der Atmosphäre, die am Leibe – oder genauer: an der leiblichen Sphäre – gespürt wird.«⁸⁰ Insofern hat die Zeitlichkeit des Atmosphärischen Vorrang vor der Räumlichkeit. Als Grundlage der Lebensbewegung stellt *Ki* (氣)/*Qi* (氣) die Einheit von Geist und Atem dar.⁸¹ Daraus ergeben sich verschiedene Arten von Beziehungen (natürlichen, sozialen, zwischenmenschlichen usw.), die grundsätzlich *atmosphärisch* erfahren werden.

Um ein Beispiel zu geben, wird das Konzept kurz im chinesischen Kontext dargestellt. In der Frühzeit des alten China wurde *Qi Fen* (氣氛, Atmosphäre) als meteorologisches Konzept verwendet, um gute oder schlechte Ereignisse vorherzusagen. Der konfuzianische Gelehrte Gu Yanwu (顧炎武, 1613-1682) beschreibt in seinem Werk *Ri Zhi Lu* (日知錄, Aufzeichnung des täglichen Lernens), dass während der *Xia* (夏, 2070 v. Chr.-1600 v. Chr.), der *Shang* (商, 1600 v. Chr.-1046 v. Chr.) und der *Zhou* (週, 1046 v. Chr.-256 v. Chr.), den drei ältesten Dynastien Chinas, jeder über gute Kenntnisse der Astronomie verfügte.⁸² Dieses Wissen wurde weitgehend mit Wahrsagerei kombiniert. Die Beschreibung der Beziehung zwischen Atmosphäre, Musik, Kalender und Wahrsagerei findet sich im Buch *Shuo Yuan* (說苑, Garten der Eloquenz) (206 v. Chr. – 9 v. Chr.): »Als also die alten weisen Könige die Welt regierten, verstanden sie definitiv die vier Jahreszeiten, stellten die Regeln für musikalische Temperamente und Kalender auf, studierten die Astronomie, schätzten die Veränderungen in der zeitgenössischen Situation ab und stiegen auf astronomisch-meteorologische Beobachtungsplattformen, um *Qi Fen* (氣氛, Atmosphäre) zu beurteilen [...].«⁸³ Im modernen Chinesisch wird *Da Qi* (大氣) verwendet, um die Atmosphäre im Sinne der Astrophysik auszudrücken. *Qi Fen* (氣氛) bezieht sich im weiteren Sinne auf die Stimmungen, die von einer Umgebung ausgehen. Ein anderes Konzept *Fen Wei* (氛圍) bezeichnet eher die Atmosphäre auf zwischenmenschlicher, sozialer, kultureller, politischer und geschäftlicher Ebene.

Derzeit steckt die interkulturelle Forschung zur Atmosphären-Ästhetik noch in den Kinderschuhen. Zu den Wissenschaftler*innen, die wegweisende Beiträge in dieser Richtung geleistet haben, gehören

⁸⁰ Hisayama 2014, 29.

⁸¹ Vgl. Ogawa 2021, 9.

⁸² Vgl. Gu 2006, 1673.

⁸³ Liu, zuletzt geprüft am 24.10.2023.

Watsuji Tetsuro, Kenichi Sasaki, Tadashi Ogawa, Yuho Hisayama, Peng Feng (彭鋒), Gudula Linck, Rolf Elberfeld, Hsi-san Lai, Matthias Obert und ich.⁸⁴ Im Austausch können nicht nur terminologische Übersetzungsschwierigkeiten, sondern auch Konsonanzen mit dem relationalen Denken in europäischen und außereuropäischen philosophischen Traditionen entdeckt werden. Dies würde dazu beitragen, kulturelle Austausche in Richtung eines fruchtbaren Polylogs voranzutreiben. Beispielsweise ist die Diskussion um *Ki* (氣)/*Qi* (氣) und Atmosphäre nicht auf ostasiatische Kulturen beschränkt. Entsprechende Überlegungen finden sich auch in den antiken griechischen und jüdischen Kulturen, was sich insbesondere in der Diskussion um *Pneuma* (griech. πνεῦμα) widerspiegelt. *Pneuma* bezieht sich auf ein Lebensprinzip, die Verbindung zwischen Atemluft und Geist. Ogawa untersucht die Diskussionen über das *Pneuma* in Platons *Timaios* und *Johannes* (3:8). Bei Platon ist *Pneuma* der Ausdruck bestimmter mathematischer Beziehungen, die das menschliche Leben beeinflussen, neue Individuen hervorbringen und schließlich Veränderungen in der Regierung der Republik regeln.⁸⁵ Bei *Johannes* (3:8) ist *Pneuma* ursprünglich der Atem Gottes, der sowohl als Wind als auch als Seele

⁸⁴ Tetsuro 1961; Sasaki 2006; Hisayama 2014; Peng 2014; Linck 2017; Elberfeld 2018; Lai 2019; Obert 2019; Ogawa 2021; Wang 2021. Darüber hinaus veranstaltete Fabian Heubel gemeinsam mit Rolf Elberfeld am Institut für Philosophie der Universität Hildesheim das »Seminar zur Theorie und Praxis klassisch chinesischer Literaturkünste« (Elberfeld 2017b, 185), um »Fragen [...] der Energien, der Persönlichkeitsentwicklung, der Leiblichkeit, der Übung, der verwendeten Materialien, der Bewegung, der Natur und der zwischenmenschlichen Beziehung« (Elberfeld 2017b, 185f.) zu diskutieren.

In Zusammenarbeit mit Wang Jie habe ich am 16. und 17. September 2022 die Online-Konferenz *Aesthetics of Atmosphere in an Intercultural Perspective* organisiert. Es war die erste Konferenz zu diesem Thema, die auf dem Polylog-Ansatz basierte. Mehr als 60 Wissenschaftler*innen weltweit (Afrika, Lateinamerika, Asien, Europa, Nordamerika usw.) hielten Vorträge zu folgenden Themen: Atmosphären-Ästhetik und kulturelle Traditionen; kulturelle Atmosphären, interkulturelle Atmosphären und transkulturelle Atmosphären; Atmosphären und klassische ästhetische Konzepte; Atmosphären, Raum und Zeit; Atmosphären und Medien; Atmosphären, Kunst und Alltag; Atmosphären und Design etc. In seiner Eröffnungsrede wies Rodrigo Duarte, Präsident der *Internationalen Gesellschaft für Ästhetik* (IAA), darauf hin, dass die Atmosphären-Ästhetik als neues Forschungsgebiet zunehmend an Aufmerksamkeit gewinnt. Einerseits nehmen wir Atmosphären überall im Alltag wahr. Andererseits manifestieren sich Atmosphären je nach Zeit, Ort und Situation auf vielfältige Weise. Eine ästhetische Untersuchung kann daher zu einer vertieften Reflexion über die politische und ethische Bedeutung von Atmosphären beitragen.

⁸⁵ Vgl. Ogawa 2021, 9f.

erscheint. Als Sohn des Windes wird der Mensch aus dem Wind (Pneuma) und spirituellem *Ki* (Reiki) geboren.⁸⁶ Auf dieser Grundlage gibt Ogawa eine kulturübergreifende Einschätzung: »Human beings exist like wind does, their existence is spiritual. And as a matter of fact, it is by breathing that we live.«⁸⁷

4. Schwerpunkte und Vorgehensweisen

4.1. Der leiblich-sinnliche Zugang zur Welt

Atmosphäre wird am eigenen Leib gespürt. Der leiblichen Dimension folgend steht die Mannigfaltigkeit der atmosphärischen Erfahrung im Mittelpunkt der Betrachtung. Es ist möglich, dass aufgrund der Disparitäten der subjektiven Faktoren (physische und psychische Struktur, Disposition, individuelle Erfahrung, Bildungsniveau usw.) die innere Stimmung des Individuums nicht in Einklang mit einer bestimmten Atmosphäre steht. Die Wahrnehmung der Atmosphäre kann insofern je nach subjektiven Bedingungen variieren.

Die Einführung des Begriffs *Atmosphäre* erschließt das kritische Potenzial, sich den zu sehr auf »Urteil«,⁸⁸ »Reden«⁸⁹ oder »Konversation«⁹⁰ konzentrierenden ästhetischen Forschungen entgegenzustellen und demgegenüber die Sphäre der unmittelbaren sinnlichen Empfindung zu thematisieren. Eine Problematik der modernen Ästhetik wird hauptsächlich durch die Verengung ihres Blickwinkels auf eine geschmackliche Bewertung vom Schönen gekennzeichnet, sodass diese Forschung auf eine Urteilsästhetik eingeschränkt ist. Voraussetzung der Urteilsästhetik ist mithin eine kritische Distanz zum ästhetischen Gegenstand selbst. Daraus resultiert die Spaltung zwischen ästhetischem Subjekt und ästhetischem Objekt. Da Atmosphäre primär ein Phänomen ist, das am eigenen Leib gespürt wird, ist ein leiblich-phänomenologischer Ansatz für die Untersuchung dieses Konzepts von grundlegender Bedeutung. Hisayama erläutert: »Phänomenologisch« definiert in diesem Kontext die Methode, von

⁸⁶ Vgl. Ebd., 15.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Böhme 2013a, 23.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Ebd.

uns wahrgenommene Phänomene aus der versprachlichten Erfahrung heraus empirisch zu beschreiben, um sie dann zu analysieren und diskursiv zu ordnen.«⁹¹ Obert bezeichnet die ästhetische Untersuchung aus leibphänomenologischer Perspektive als ästhetisch-phänomenologisch. Insofern ist das Atmosphärische nicht der sinnliche Eindruck eines physischen Ortes, sondern vielmehr der leibliche Eindruck von etwas Orthafem im phänomenologischen Sinne.⁹² Am Beispiel des Erlebens japanischer Gärten weist Obert darauf hin, dass es in der Diskussion um das Erleben einer bestimmten Umgebung vor allem um das »Phänomenwerden«⁹³ dieser Umgebung geht, also um die »Art und Weise, wie die verschiedenen Phänomene da zum Vorschein kommen und wie sie in ihrem und durch ihr Erscheinen hindurch auf uns einwirken.«⁹⁴ Als Grundton der sinnlichen Erfahrung, der den Raum und die einzelnen Dinge durchdringt, geht die Atmosphäre jeder gegenständlichen Wahrnehmung voraus. Sie durchdringt die einzelnen Erscheinungen und ergreift uns oft mit fast unwiderstehlicher Kraft. Obert schreibt: »Das bedeutet, dass alles Erscheinende je schon Atmosphäre, Stimmung und Anmutung war, noch bevor es zu ›etwas‹ wurde, das da jeweils von einem Hintergrund sich abhebt und ›als etwas‹ sich zeigt.«⁹⁵

Böhme stellt die These auf: »Leib ist die Natur, die wir selbst sind«⁹⁶. Böhmes Betrachtung der Natürlichkeit des Leibseins geht vor allem von einer biologisch geprägten Sichtweise aus. Dazu erklärte er: »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.«⁹⁷

Zwar argumentierte Böhme auch, dass es »eine implizite Reflexivität«⁹⁸ im leiblichen Spüren gibt, aber er erklärte nicht weiter, wie diese Reflexivität in konkreten Wahrnehmungsereignissen funktio-

⁹¹ Hisayama 2014, 28.

⁹² Vgl. Obert 2019, 44f.

⁹³ Ebd., 43.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd., 45f.

⁹⁶ Böhme 2003, 63–72.

⁹⁷ Böhme 2002, 226.

⁹⁸ Böhme 2001, 85.

niert. In seiner Analyse treten sensorische, affektive, reflexive und ethische Komponenten im Grunde nicht gleichzeitig, sondern eher zeitlich nacheinander auf. Dies könnte zu der Ansicht führen, dass sich Atmosphärenerfahrung und Atmosphärenbewusstsein auf zwei Phasen beziehen, die in der zeitlichen Abfolge erscheinen. Als Folge könnten diese Fragen nicht hinreichend geklärt werden: Wie ist es möglich, dass wir uns den uns begegnenden Atmosphären gegenüber gleichzeitig kritisch verhalten? Wie können wir durch die Betonung des Erlebens des Atmosphärischen einen leiblich-sinnlichen Zugang zur Welt erschließen, ohne andere ebenso berechnigte Aspekte wie etwa Werturteile zu verdrängen? Die oben genannten Fragestellungen erfordern noch eine reflektierende Einstellung gegenüber den aktuellen Ansätzen der Atmosphären-Ästhetik.

In der atmosphärischen Erfahrung sind sinnliche und reflexive Faktoren in der Tat miteinander verflochten. Die reflexiven Komponenten sind nicht beschränkt auf das konzeptionelle Denken, die Selbstreflexion oder das Selbstbewusstsein. Vielmehr sind sie auch ein wesentlicher Bestandteil der atmosphärischen Erfahrung.⁹⁹ So entsteht eine Verschmelzung der gegenwärtigen Wahrnehmung mit spirituellen Faktoren (Phantasie, Gedächtnis, Gedanken, Wille usw.), die die Relevanz des gegenwärtigen Erlebnisses für die gesamte Lebenserfahrung aufweist.¹⁰⁰ Die reflexiven Komponenten betreffen aus dieser Sicht keine von dem Wahrnehmungsprozess abtrennbare Meditation. Im Gegenteil: Sie sind integrale Aspekte einer einzigen, ganzheitlichen Erfahrung.¹⁰¹ Nur durch die Kraft des Denkens lässt sich unsere ursprüngliche Erfahrung harmonisch und sinnvoll organisieren, sodass wir in der atmosphärischen Erfahrung sowohl Akteur*innen als auch Zuschauer*innen sind.¹⁰²

⁹⁹ Nach Paul Rodaway besteht ein Wahrnehmungsprozess aus zwei Phasen: Erstens erkennen die Sinne externe Informationen. Zweitens werden die sensorischen Informationen mit Gedächtnissen und Erwartungen kombiniert und dadurch mit Bedeutung versehen (Vgl. Rodaway 1994, 10–13). Im praktischen Sinne sind die beiden Phasen allerdings nicht so deutlich voneinander abgegrenzt. Stattdessen verschmilzt die sensorische Erkennung von externen Reizen in der Regel mit mentalen Aktivitäten wie Kognition, Imagination, Erinnerung und Erwartung. Das Erleben der Atmosphäre ist also keine rein bio-physiologische Reaktion, sondern wird in hohem Maße von Vorstellungen, Überzeugungen, Werten, Erinnerungen und Erfahrungen geprägt.

¹⁰⁰ Vgl. Toadvine 2010, 88.

¹⁰¹ Vgl. Ebd.

¹⁰² Vgl. Budd 2003, 117.

4.2. Natur, Umwelt und Kunst

Die Entwicklung des ästhetischen Atmosphärenkonzepts ist mit der Reflexion über weit verbreitete Umweltprobleme verbunden. Es handelt sich dabei um die Frage nach dem menschlichen Sich-Befinden in einer Umgebung, die unter Gegenwartsbedingungen in der Regel mindestens denaturiert und kultiviert, häufig aber zerstört und kaum mehr bewohnbar ist. Im Gegensatz zum kontemplativen Ansatz, der in der ästhetischen Forschung seit dem 18. Jahrhundert weit verbreitet ist, wird in der ästhetischen Auseinandersetzung mit dem Atmosphärischen ein Handlungsbezug integriert. Dementsprechend wird darüber nachgedacht, wie eine neue Harmonie zwischen Mensch und Natur unter gegenwärtigen Rahmenbedingungen hergestellt werden kann, um einen Beitrag zur Rekultivierung oder Renaturierung der bereits technisch und industriell geschädigten oder zerstörten Umgebung zu leisten.

Vor diesem Hintergrund liegt die Schwerpunktsetzung nicht nur darin, wie man die Atmosphären der natürlichen Umgebung erlebt, sondern auch, wie die naturnahen Atmosphären, die zum Wohlbefinden des Menschen in einer zunehmend urbanisierten Welt beitragen, effektiv erzeugt werden können. So ist es sinnvoll und wichtig, künstlerische Praktiken sowie der Kunstpraxis nahestehende Formen in die Überlegungen einzubeziehen. Hartmut Böhme und Gernot Böhme betonen den kreativen Charakter der Sinnlichkeit, geprägt von Kultur und Gesellschaft: »Sinnlichkeit ist niemals bloß rezeptiv, es gehört zu ihr ein inneres Mitmachen, ein Nachzeichnen, die bilderschaffende Tätigkeit der Einbildungskraft. Und wie diese arbeitet, hängt davon ab, was sie gelernt hat im Laufe der kulturellen Evolution und in der Sozialisation des Individuums.«¹⁰³ Heutzutage reicht die Kunst weiter über den klassischen Kreis hinaus und tritt in neuen Erscheinungsformen wie etwa Stadtplanung, Landschaftsgestaltung und Design auf, sodass das Verhältnis von Kunst und der sie umgebenden Welt mit immer mehr Verflechtungen angereichert wird. Dadurch eröffnet sich eine Möglichkeit, die Interaktion der Produktion und Rezeption eines Kunstwerkes mit ihrer jeweiligen Umgebung näher zu betrachten. Indem die Kunst die Inszenierung und die Gestaltung des Atmosphärischen, das Umgebungsqualitäten und menschliche Befindlichkeit zusammenbringt, zur Geltung bringt, bie-

¹⁰³ Hartmut Böhme; Gernot Böhme 1983, 314.

tet sie Ästhetiker*innen ein wichtiges Prüffeld: Zum einen können darin die Umsetzbarkeit und Zumutbarkeit der theoretischen Befunde überprüft werden. Zum anderen können dadurch weitere Betrachtungsperspektiven der ästhetischen Beziehung zur Umwelt erschlossen werden.

Die Atmosphären-Ästhetik fördert einen aktiven Dialog zwischen Künstler*in, Werk, Betrachter*in und Umwelt über die Erzeugung, Vermittlung und Rezeption von Atmosphären. Die Betonung der Gestaltbarkeit von Atmosphären stellt insbesondere die in der frühen Tradition der westlichen Bildforschung vorherrschende Bevorzugung der Bildwahrnehmung und -rezeption gegenüber der Bildgestaltung in Frage. Auch in dieser Hinsicht knüpft die Atmosphären-Ästhetik an ostasiatische Traditionen an. In Asien hängt Bildgestaltung im weitesten Sinne (Kalligraphie, Teezeremonie, Zitherspiel, Go-Spiel, Tai-Chi, Bogenschießen usw.) seit langem als rituelle Repräsentation mit der immersiven Meditation des *Zen* oder des *Dao* (道) zusammen. Im performativen Schaffensprozess sind die gestalterischen Spielräume und die daraus ausstrahlenden Atmosphären von zentraler Bedeutung für die Kognition und Konstruktion von Welt. Insofern unterläuft das ästhetische Konzept der Atmosphäre herkömmliche Unterscheidungen zwischen Kunst und Alltag, zwischen hoher Kunst und Handwerk, zwischen Westlichem und Nicht-Westlichem. Und es sind diese Unterscheidungen, die unsere ästhetische Wahrnehmung und unser ästhetisches Denken oft antagonistisch konstruieren.

4.3. Kulturalität, Intrakulturalität, Interkulturalität

Als leibliches Wesen ist der Mensch grundsätzlich in eine bestimmte Kultur eingebettet. Aufgrund seiner kontextuellen Vielfalt gilt der Kulturbegriff als mehrdeutig.¹⁰⁴ Ausgehend von Taylors Abhandlung über Kultur von 1873 haben Kroeber und Kluckhohn 164 Definitionen von Kultur zusammengetragen.¹⁰⁵ Kultur ist fast gleichbedeutend mit Zivilisation und umfasst alle Aspekte des menschlichen Lebens (Ideologie, Religion, Ethik, Politik, Recht, Wirtschaft, Kunst usw.).¹⁰⁶ Die

¹⁰⁴ Vgl. R.A. Mall 1993, 4.

¹⁰⁵ Vgl. Taylor, 1873; Kroeber & Kluckhohn, 1963.

¹⁰⁶ Vgl. Kohn 1993, 130.

klassischen Ansätze der Kulturforschung, die seit Beginn des 18. Jahrhunderts verwendet werden, sind enumerativ-deskriptiv (Tylor), genetisch (Herscovits), normativ (Kluckhohn; Kelly), traditionsorientiert (Coon), funktional (Malinowski), verhaltensorientiert (Linton), strukturell (Lévi-Strauss) und hermeneutisch (Geertz).¹⁰⁷

Nötige Vorkenntnisse über relevante Kulturkontexte spielen eine maßgebende Rolle für das Verständnis des Ästhetischen, da ästhetische Wertschätzungen oft die Kenntnisse entsprechender Kulturen, Traditionen und Sitten voraussetzen. Aus dieser Sicht diskutierte Majetschak den Einfluss kultureller Dimension auf das ästhetische Erfahren. Im Zentrum seiner Betrachtung steht die These: »[W]hatsoever we say in passing aesthetic judgment: ›In order to get clear about‹ the complex rules and conditions governing our use of ›aesthetic words‹, we must always ›describe ways of living‹ and the cultural and artistic frameworks they are connected with. For – and this is the important point Wittgenstein highlights – our ability to use aesthetic concepts depends much more on the cultural context of our way of living than on the qualities of the objects being judged or the particularities of our aesthetic experience.«¹⁰⁸ Die Vertrautheit mit einem spezifischen soziokulturellen Rahmen kann daher in gewissem Maße bestimmen, ob und als was ein Gegenstand *ästhetisch* erlebbar ist. Meist bilden der Lebensstil und die damit verbundenen kulturellen Rahmenbedingungen in einer zivilisierten Gesellschaft die Grundlage für ästhetische Wahrnehmung. Daraus lässt sich ableiten, dass das Verhältnis von atmosphärischer und leiblich-sinnlicher Wahrnehmung nicht allein auf die individuelle Sphäre beschränkt ist. Vielmehr hängt es in hohem Maße vom soziokulturellen Kontext ab. Aufgrund des gemeinsamen soziokulturellen Rahmens kann das Erleben einer bestimmten Atmosphäre von mehreren Wahrnehmenden geteilt werden. So hat z.B. die akustische Atmosphäre als physisch wahrgenommener Raum oft eine semiotische Bedeutung, die mit der soziokulturellen Prägung zusammenhängt. Das Pfeifen eines Zuges bei der Ankunft oder Abfahrt ist kein zufälliges mechanisches Geräusch, sondern ein Zeichen, das auf eine soziale Übereinkunft hinweist, die im Fahrplan zum Ausdruck kommt. Es ist daher auch denkbar, dass auch Fremde mit dem nötigen Hintergrundwissen in

¹⁰⁷ Siehe insbesondere Diaconu 2003, 7; Tylor 1873; Herskovits 1941; Kluckhohn; Kelly 1945; Coon 1962; Malinowski 1939; Linton 1945; Lévi-Strauss 1967; Geertz 1973.

¹⁰⁸ Majetschak 2018, 273.

den atmosphärischen Raum einer bestimmten Kultur eintreten können, um Erfahrungen mit anderen Wahrnehmenden zu teilen und auszutauschen.

Unter den zeitgenössischen Definitionen von Kultur ist die von Franz Martin Wimmer aufschlussreich. Nach Wimmer ist der lateinische Begriff *cultura* ein handlungsorientiertes und ethisch aufgeladenes Konzept. Es geht um den Umgang mit einer Sache mit dem Ziel, nicht nur etwas zu verändern, sondern etwas besser zu machen.¹⁰⁹ Im modernen Kulturverständnis haben sich zwei Dimensionen herausgebildet: eine statische und eine dynamische. Im statischen Sinne bezieht sich Kultur auf kulturelle Zustände, die als Ergebnis des Handelns bestimmter Gruppen oder Individuen über einen bestimmten Zeitraum relativ stabil bleiben. Im dynamischen Sinne bezieht sich Kultur auf kulturelles Handeln, das auf der Wirkungs- und Gestaltungsebene aktiv ist.¹¹⁰ Ein rein statisches oder rein dynamisches Kulturverständnis stellt jedoch nur das theoretisch Mögliche dar. Tatsächlich sind innerhalb des scheinbar stabilen kulturellen Rahmens immer dynamische, gestaltende Kräfte wirksam. Individuelles Fühlen, Denken und Handeln wirken in unterschiedlichem Maße auf die Entwicklung der etablierten kulturellen Faktoren (Ideen, Positionen, Normen, Regeln etc.) ein und treiben so den Prozess der Zivilisation voran.¹¹¹

Wimmers Kulturbegriff lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die *intrakulturelle* Dimension der Atmosphären-Ästhetik. Einerseits wird Intrakulturalität als Tendenz zur inneren Universalität kultureller Einheiten gesehen, als Versuch, »alle Lebensbereiche und Ausdrucksweisen der Menschen, die sie repräsentieren, zu bestimmen«. ¹¹² Andererseits befinden sich kulturelle Einheiten durch innere und äußere Einflüsse in einem ständigen Wandlungsprozess. Insofern offenbart Intrakulturalität den Anpassungsprozess des Ästhetischen innerhalb einzelner Kulturen. Sie weist darauf hin, dass frühere Traditionen die jeweilige ästhetische Entwicklung bis zu einem gewissen Grad noch beeinflussen. Gleichzeitig verändert sich die Bedeutung des Atmosphärischen in einer bestimmten Region in Abhängigkeit von politischen und sozialen Veränderungen, Klimaveränderungen und technologischem Wandel. Im Fall von Hongkong beispielsweise

¹⁰⁹ Vgl. Wimmer 2004, 44.

¹¹⁰ Vgl. Ebd.

¹¹¹ Vgl. Ebd., 44f.

¹¹² Ebd., 47.

sind lokale Atmosphären konstelliert. Da das Lokale Hongkongs häufig durch Ableitungen, Assoziationen und Konnotationen übertragen und übersetzt wird, weisen die daraus resultierenden vielfältigen Erscheinungsformen deutlich auf einen endlosen Transformations- und Vermittlungsprozess hin.¹¹³ Es besteht eine Wechselwirkung zwischen neu produzierten Texten und älteren Texten. Erstere können die Bedeutung der letzteren verändern oder ergänzen und umgekehrt.¹¹⁴ Solche Prozesse verweisen auf eine formbare Materialität, die sich im Alltag, in Museen, Galerien und Auktionshäusern, in Film und Fernsehen oder in der Werbung widerspiegelt.¹¹⁵

Von der Vergangenheit bis in die Gegenwart hat es immer eine *Inter-aktion* zwischen den Kulturen gegeben.¹¹⁶ R.A. Mall weist darauf hin: »Eine reine *eigene Kultur* gibt es ebensowenig, wie es eine reine *andere Kultur* gibt. [...] Weder die indische Hindu-Kultur noch die chinesische, noch die europäische, noch die afrikanische, noch die lateinamerikanische ist eine reine Kultur. Jeder philosophische und methodologische Versuch, eine Kultur und auch eine Philosophie als ein bloß geschlossenes Bild im Sinne einer Monade zu untersuchen, schlägt fehl.«¹¹⁷ Diaconu erklärt: »Inter« bezeichnet eine gegenseitige Beziehung; jede interkulturelle Philosophie kann folglich nur eine relationale Theorie zur Kulturdynamik sein.«¹¹⁸ Nach Mall weist die Vorsilbe *inter* im Begriff Interkulturalität sowohl auf Ähnlichkeiten

¹¹³ Vgl. Wu 2020, 66.

¹¹⁴ Vgl. Ebd., 69.

¹¹⁵ Vgl. Ebd., 69-81.

¹¹⁶ Interkulturalität und Multikulturalität sind zwei Begriffe, die leicht miteinander verwechselt werden können. Beide plädieren für kulturelle Vielfalt, um der Verabsolutierung kultureller Werte und Normen durch Universalismus entgegenzuwirken. Kimmerle beispielsweise betont die Unterschiede zwischen den beiden Begriffen: »Multicultural issues deal with problems which arise when people of different cultures live together in the same geographical area or on the territory of the same state, and intercultural issues deal with problems which arise when people of different cultures, living in different geographical areas, communicate with each other regularly« (Kimmerle 2000, 12). Nach Diaconu bezieht sich Multikulturalität auf die Koexistenz mehrerer Kulturen innerhalb einer Region, eines Landes oder einer Gesellschaft. Ihre Theorie ist relativ statisch und behandelt Kulturen als getrennte und inselartige Einheiten. Im Gegensatz dazu steht die Interkulturalität zwischen der Monokulturalität und der Multikulturalität (Vgl. Diaconu 2003, 9). Wimmer weist darauf hin, dass ein interkultureller Ansatz zu einem fruchtbaren Polylog zwischen Sprachen, Regionen, Völkern und Rassen beitragen kann (Vgl. Wimmer 1990, 1997).

¹¹⁷ Mall 1993, 1.

¹¹⁸ Diaconu 2003, 8.

als auch auf Unterschiede zwischen Kulturen hin.¹¹⁹ Aus dieser Perspektive erkennen interkulturelle Studien einerseits die ursprüngliche Begrenztheit von Kulturen an und zeigen damit ein Grenzbewusstsein. Insbesondere die Sprachen verschiedener Kulturen weisen immer eine gewisse Unübersetzbarkeit in der Kommunikation auf und bedürfen daher einer Art Transformation. Andererseits sind Kulturen keine geschlossenen Einheiten. Vielmehr stehen sie in Wechselwirkung zueinander.¹²⁰ In diesem Prozess erreichen das Eigene und das Fremde keine vollständige Einheit. Vielmehr besteht zwischen ihnen immer eine gewisse Andersheit, die zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten vermittelt und sich als dynamisches Dazwischen offenbart. Bernhard Waldenfels argumentiert: »daß Eigenes und Fremdes sich zwar nicht vermischen, wohl aber ineinandergreifen und aufeinander übergreifen, fern aller Selbstauflösung, fern aber erst recht aller Aneignung des Fremden und aller Assimilation an das Eigene.«¹²¹

Mall weist darauf hin: »Die interkulturelle Philosophie, um die hier gerungen und gebeten wird, ist nicht nur eine philosophische Theorie, sondern auch eine Praxis, ein Pfad, dessen Begehen zugleich konstitutives Element und erhabenes Ziel ist. Wer Philosophie im Vergleich der Kulturen betreibt, muß sich die innere geistige Kultur der interkulturellen Philosophie zu eigen machen.«¹²² Insofern kann ein interkultureller Ansatz auf eine Vielzahl von Themenfeldern unterschiedlicher Disziplinen angewendet werden. Elberfeld betont weiterhin die methodologische Bedeutung der interkulturellen Philosophie: »Bei Interkulturalität im Rahmen der Wissenschaften kann es darum gehen, interkulturelle Verschiedenheit in ein theoriwirksames Spannungsfeld zu bringen, wobei es weder um einfache Vergleiche noch um exotisierende Darstellungen des Fremden geht. Zentral für Interkulturalität als wissenschaftliche Methodenperspektive ist, dass sie von Anfang an auf konkrete interkulturelle Erfahrungen angewiesen ist und gezielt das Gespräch mit Menschen aus verschiedenen Wissenschafts- und Wissenstraditionen sucht, um die immer

¹¹⁹ Vgl. Mall 1993, 7.

¹²⁰ Vgl. Diaconu 2003, 8.

¹²¹ Waldenfels 1990, 8f.

¹²² Mall 1996, 19.

wieder neu entstehenden blinden Flecken der eigenen Wissensordnungen aufzuklären und zu transformieren.«¹²³

Im Vergleich zur Philosophie scheint das Grenzbewusstsein in der Ästhetik, die sich mit Gefühlen, Erfahrungen und Emotionen beschäftigt, weniger ausgeprägt zu sein.¹²⁴ Interkulturell orientierte Ästhetik kann sich daher weitgehend mit den ästhetischen Denk- und Erfahrungsweisen verschiedener Kulturen auseinandersetzen. Im Kern geht es dabei nicht um das Sammeln und Sichten exotischer ästhetischer oder künstlerischer Objekte oder um den bloßen Vergleich ästhetischer Ansätze aus anderen Kulturen, sondern um ein radikales Umdenken der Grundlagen der Ästhetik in einem polylogischen Kontext und damit um einen Beitrag zur Diskussion bestimmter Sachthemen. Vor diesem Hintergrund erscheint ein rein theoretischer Ansatz kaum zielführend. Vielmehr kann der Weg »[i]m Spannungsfeld zwischen empirischer Kulturwissenschaft und philosophischer Reflexion«¹²⁵ gefunden werden. Die Kommunikation über interkulturelle Ästhetik kann sich nicht nur auf Texte stützen, sondern erfordert auch den Einsatz der Sinnesmedien bzw. des Körpers. Wenn Menschen aus verschiedenen Kulturen gemeinsam tanzen, performen, singen oder malen, entsteht im Zusammenspiel der verschiedenen Handlungsformen eine Resonanzstruktur. Insofern kann eine zeitgemäße Wiederbelebung der Ästhetik im Sinne der sinnlichen Wahrnehmungslehre eine interkulturelle Ästhetik theoretisch und praktisch voranbringen. In diesem Zusammenhang erinnert uns die Atmosphären-Ästhetik daran, dass das ästhetische Konzept einer bestimmten Kultur aus der jeweiligen Befindlichkeit heraus entstanden ist und durch den Austausch mit Ideen aus anderen kulturellen Befindlichkeiten ergänzt und verbessert werden kann. Die Atmosphären-Ästhetik hat daher einen sanften Charakter. Ryosuke Ohashi bemerkt: »Als sanft wird etwas dann empfunden, wenn es beim Zusammentreffen das andere nicht gleich zurückstößt, sondern in sich aufnimmt. In der materiellen Welt findet man überall solch ein mehr oder weniger weiches und sanftes Material. Der Unterschied zwischen hart und sanft bzw. weich ist in der materiellen Welt allerdings immer nur relativ.«¹²⁶ Die Sanftheit ist auch ein integraler Bestandteil jeder

¹²³ Elberfeld 2017b, 219.

¹²⁴ Vgl. Diaconu 2003, 9.

¹²⁵ Ortland 2000, 57.

¹²⁶ Ohashi 1993, 155.

Kultur, deren Intensität davon abhängt, »ob und wie lebendig und ergiebig dieser sanfte Kulturboden ist.«¹²⁷ Im Hinblick auf die Atmosphären-Ästhetik, die sich ja mit dem Befinden in einer Umgebung beschäftigt, liegt ihre Sanftheit vor allem darin, dass sie in ihrer anti-essentialistischen Ausrichtung ein Potential der Inklusivität aufweist, das den kulturbedingten und kulturübergreifenden Kräften semantischer Konstruktionen gerecht werden kann.¹²⁸

Im Vergleich zu den sporadischen Studien zu diesem Thema in anderen außereuropäischen Regionen hat die philosophische Reflexion über das Konzept der Atmosphäre in Ostasien eine längere Geschichte hinter sich und wurde in die gegenwärtige Transformation klassischer Konzepte wie *Qi/Ki*, Natur, Wandlung und Form integriert. In den letzten Jahrzehnten hat sich die Erforschung der Atmosphären-Ästhetik in Ostasien im Austausch mit europäischen Neuen Phänomenolog*innen weiterentwickelt. Eine der jüngsten institutionellen Entwicklungen ist das von Yuho Hisayama, einem Schüler Böhmes, gegründete Institut 神戸雰囲気学研究所 (KOIAS) an der Universität Kobe.¹²⁹ 2018 erschien die chinesische Ausgabe von Böhmes *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik* (Suhrkamp, Ausgabe 2013) bei China Social Science Press in Peking unter dem Titel 氣氛美學 (Qi Fen Mei Xue), übersetzt von Jia Hongyu (賈紅雨), der bei Welsch an der Universität Jena studierte. Damit wurde die Atmosphären-Ästhetik zum ersten Mal in China eingeführt und hat eine sehr breite Aufmerksamkeit unter chinesischen Wissenschaftler*innen gefunden. Viele glauben, dass die Atmosphären-Ästhetik in der chinesischen Tradition Widerhall und Bausteine finden kann. Systematische Untersuchungen zum Verhältnis von Atmosphärenästhetik und chinesischer Ästhetik scheinen bisher jedoch unzureichend. Ein wichtiger Grund dafür ist die mangelnde Übersetzung fremdsprachiger, insbesondere deutscher Literatur. Vielfach basieren die Untersuchungen noch auf dem Werk 氣氛美學 (Qi Fen Mei Xue).

Vor diesem Hintergrund wird sich meine Forschung auf europäische und ostasiatische Theorien und Praktiken konzentrieren. Dies bedeutet jedoch *nicht*, dass meine Arbeit eine *Fortsetzung* des Ost-West-Paradigmas ist, das sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts herausgebildet hat. Es handelt sich auch *nicht* um eine *reine* Regional-

¹²⁷ Ebd., 157.

¹²⁸ Vgl. Welsch 2012a, 129.

¹²⁹ Siehe: <http://www.lit.kobe-u.ac.jp/koiias/members/>, zuletzt geprüft am 26.11.2023.

studie. Atmosphäre ist überall! Sie manifestiert sich in einer bunten Vielfalt, je nach Kultur, Ort und Zeit. Aus diesem Grund wäre der philosophische Ansatz des *Polylogs*, der seit den 1990er Jahren vor allem im deutschsprachigen Raum entwickelt wurde, für diese Forschung besser geeignet.¹³⁰ Auf dieser Grundlage möchte ich versuchen, die folgenden Fragen zu beleuchten, die für die zeitgenössische Transformation der Atmosphären-Ästhetik auf einer Metaebene von grundlegender Bedeutung sind: Wie wird das ästhetische Konzept der Atmosphäre in den jeweiligen Kulturen diskutiert und praktiziert? Welche Familienähnlichkeiten im Sinne Wittgensteins lassen sich dabei feststellen? Welche bisherigen Ergebnisse aus verschiedenen Regionen lassen sich in interkulturelle Versuche einer Atmosphären-Ästhetik integrieren? Inwieweit sind sie effektiv im Hinblick auf aktuelle und absehbare Forschungsschwierigkeiten (Fragestellungen, Ansätze, Kategorisierungen, Methoden, Themenfelder etc.)? Und schließlich: Wie kann eine solche Transformation zu einem vertieften Verständnis des Ästhetischen beitragen, um die weitere Entfaltung des kreativen Potentials bereits bestehender ästhetischer Positionen in einem größeren Kontext zu fördern? Um die oben genannten Ziele auch tatsächlich erreichen zu können, scheint die interkulturelle und interdisziplinäre Zusammenarbeit für die zukünftige Forschung von entscheidender Bedeutung zu sein.

Die interkulturell orientierte Atmosphären-Ästhetik steht erst am Anfang ihrer Entwicklung. Insbesondere auf der Ebene der philosophischen Reflexion ist hier noch viel zu tun. Es mangelt derzeit deutlich an historischen und systematischen Ergebnissen, die diese Richtung grundlegend untermauern. Angesichts des Reichtums an Kulturen, Traditionen und Regionen kann meine Studie weder die ästhetischen Diskurse über die Atmosphäre erschöpfen noch Aspekte der äußerst lebendigen und komplexen atmosphärischen Szene beleuchten. Mit meinem bescheidenen Beitrag versuche ich jedoch, die Aufmerksamkeit auf einen Themenbereich zu lenken, der in Zukunft an Bedeutung gewinnen könnte. Dabei wird die *induktive Heuristik* eine grundlegende Methode meiner Forschung sein, unterstützt durch eine Sammlung von interdisziplinären, fragenorientierten Ansätzen (Interkulturelle Philosophie, Leibphänomenologie,

¹³⁰ Wimmer 1990, 1997, 2004; Mall 1993, 1996; Waldenfels 1993, 1999; Schadel 1998; Kimmerle 2000, 2002; Elberfeld 2017a, 2021.

Definitionen, Konzepte, Herangehensweisen

Kritische Theorie, Kulturanthropologie, Umweltethik, Sprachphilosophie, Kunstgeschichte, Bild-, Medien- und Designtheorie etc.).