

Teil 4: Feldforschungen: natürliche Atmosphäre und naturnahe Atmosphäre

Mit dem Konzept der Atmosphäre wird die Natur aus einer leibphänomenologischen Perspektive erörtert. Die Naturatmosphäre wird wesentlich als eine sinnlich-leiblich gegebene Wirklichkeit angesehen, in die das Wahrnehmende mitsamt seiner persönlichen Lebenserfahrung und seiner geistig-kulturellen Tradition eintaucht. Auf dieser Grundlage wird in den folgenden Fallstudien exemplarisch auf zwei Grundformen der Naturatmosphäre eingegangen, nämlich auf die natürliche Atmosphäre und die naturnahe Atmosphäre.¹⁰⁸⁸ In Bezug auf die natürliche Atmosphäre der unkultivierten Natur wird hierbei ein besonderer Fokus auf atmosphärische Wetterphänomene gelegt. Die Beschäftigung damit ist eng mit der Entstehung der Wetterästhetik verbunden.

1. Atmosphäre des Wetters

1.1. Wetter im Sinne der Ästhetik

Das Wetter ist ein Thema, das alle tief berührt und somit grundlegende Einflüsse auf das tägliche Leben hat. Im Alltag sind wir sensibel für die Auswirkungen verschiedener Witterungsbedingungen. Wenn Menschen zusammenkommen, tauschen sie sich oft über das Wetter aus: Es ist warm oder kalt, sonnig oder bewölkt, windig oder windstill ... Im traditionellen Sinne wird die Wetterforschung dem Bereich der Meteorologie zugeordnet. Das Konzept *Meteorologie* wurde zuerst von Aristoteles eingeführt. Seine Abhandlung *Meteorologica*, die um 350 v. Chr. verfasst wurde, ist das erste Werk, das einen Überblick über Meteorologie gibt. Dabei erörterte Aristoteles vier Grundele-

¹⁰⁸⁸ Diese Einteilung entspricht den aktuellen Diskursen, in denen das Konzept der Naturatmosphäre hauptsächlich in den unkultivierten und kultivierten Räumen erforscht wird.

mente (Feuer, Luft, Wasser, Erde), die die materielle Basis des gesamten Kosmos ausmachen. Gleichzeitig beschrieb er die physikalischen Eigenschaften verschiedener atmosphärischer Phänomene wie Regenbogen, Blitz, Tornado und Erdbeben. Obwohl viele seiner Ergebnisse aufgrund des Mangels an effizienten Mitteln für eine streng wissenschaftliche Beobachtung ungenau und irreführend waren, zeigte seine Forschung einen frühen Versuch in der Entwicklung der menschlichen Zivilisation, meteorologische Bedingungen zu interpretieren und zu nutzen, und legte damit den Grundstein für weitere Diskussionen. Erst Ende des 16. Jahrhunderts wurde die Meteorologie als Zweig der Naturwissenschaften etabliert. Im Allgemeinen gilt die Meteorologie als ein Gebiet, das sich verschiedenen Aspekten der Atmosphäre widmet. Als Gegenstände werden sowohl Wetter als auch Klima einbezogen. Ziel der Meteorologie ist es, die physikalische und chemische Natur der Atmosphäre, ihre dynamischen Charaktere sowie ihre komplexen Wechselwirkungen mit der Erdoberfläche zu untersuchen. Diese Forschung umfasst auch kurz- und langfristige Wettervorhersagen sowie die Betrachtung des vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Klimawandels. In der Moderne wurde der Umfang der Meteorologie auf die Atmosphären anderer Planeten ausgedehnt.¹⁰⁸⁹

Als Gegenstand der Meteorologie wurde die Wetterforschung in der Spätmoderne entwickelt. Eine Besonderheit dieser Richtung besteht darin, dass die Wetterbedingungen in Kategorien eingeteilt und objektiv diagnostiziert werden. In diesem Rahmen zeichnet sich das Wetter durch folgende grundlegende Merkmale aus:

- a. Wetter ist eine der elementaren Formen meteorologischer Phänomene;
- b. Wetter hat einen unmittelbaren Einfluss auf Dinge und Prozesse;
- c. Wetter betrifft kurzfristige meteorologische Veränderungen, deren Eigenschaften mit Hilfe von Messgeräten in Parameter wie Temperatur, Luftfeuchtigkeit, Wind, Druck umgewandelt werden können.

Die Objektivierung und Kategorisierung der Witterungsverhältnisse zeichnen sich vor allem durch tägliche Wetterberichte aus, die sich auf den faktischen Zustand der Wetterbedingungen mittels verschiedener Messgeräte und Simulationstechniken konzentrieren. Auf diese

¹⁰⁸⁹ Vgl. Dunlop 2008, zuletzt geprüft am 20.05.2017.

Weise bringen Wetterberichte die Kontrolle und Herrschaft der wissenschaftlichen Modernisierung über Alltagserfahrung zum Ausdruck. Witterungsbedingungen sind gekennzeichnet durch die Daten der Temperatur, der Feuchtigkeit, der Windrichtung und -geschwindigkeit, des Luftdrucks usw. Die Wetterereignisse werden durch verschiedene Parameter vorherbestimmt, bevor man sie am eigenen Leib erfährt. Infolgedessen wird das unmittelbare, multisensorische Wettererlebnis durch Wetterdaten und Wetterzeichen auf ein symbolisches Niveau reduziert.

Die Vorhersage der Witterungsbedingungen legt die Begegnung mit dem leiblich Spürbaren zur Seite und steht damit unmittelbaren sinnlichen Eindrücken gegenüber. Als Folge dieser Vorgehensweise entstand »die Entfremdung des Menschen vom pathischen Mitsein in einer spürbar werdenden Natur und ihrer atmosphärischen Wahrnehmung.«¹⁰⁹⁰ An dieser Stelle kritisierte Hasse: »Zwar bemerken wir den Regen auf der Haut und spüren den Wind als physischen Gegendruck. Doch werden als Folge modernen Trainings objektivistischen Denkens Regen und Wind zu *Gegenständen* des Denkens abstrahiert. Viel weniger sind sie uns als bewegende Kräfte der Vermittlung leiblichen Befindens bewusst.«¹⁰⁹¹

Vor diesem Hintergrund wird die Entwicklung einer Witterungslehre in Richtung der Ästhetik zu einer Notwendigkeit. Das hier ins Auge gefasste Konzept der Ästhetik ist wesentlich im Sinne einer Theorie der allgemeinen Wahrnehmung zu verstehen. Diese Lehre legitimiert jeden einzelnen Aspekt der sinnlichen Naturerfahrung, akzentuiert seine Eigenart und beachtet zugleich seine Geltungsgrenzen. Innerhalb einer solchen ästhetischen Konzeption entwickelt sich die ästhetische Untersuchung des Wetters, deren Augenmerk auf mannigfaltigen sinnlichen Erfahrungen von Wetterereignissen und -prozessen liegt. Auf diese Weise wird ein alternativer Weg zur wissenschaftsorientierten Wetterforschung eröffnet. In Bezug auf die Bedeutsamkeit einer ästhetischen Betrachtung des Wetters verwies Böhme darauf: »Es handelt sich offenbar darum, eine Witterungslehre zu entwickeln, die das Wetter nicht als objektive Tatsache und auch nicht als Randbedingung für menschliches Handeln, sondern als Korrelat von Empfindungen, genauer von leiblichem Spüren, dar-

¹⁰⁹⁰ Hasse 2012, 162.

¹⁰⁹¹ Ebd.

stellt.«¹⁰⁹² Von ästhetischer Sicht ausgehend lautet die Grundfrage des Wetters also: Wie sind Wetterbedingungen in leiblicher Betroffenheit fassbar? Dabei sollte Folgendes besondere Beachtung erhalten: Wie entsprechen Wetterparameter (Temperatur, Luft, Feuchte, Licht...) unseren leiblich-sinnlichen Anmutungen (Hitze und Kälte, Trockenheit und Nässe, Helligkeit und Dunkelheit...)?

Auf dieser Grundlage gewinnt die Erfahrung des Wetters schrittweise an Bedeutung. Bisher gibt es nur vereinzelte ästhetische Studien zu Wetterphänomenen. Wegweisend dafür ist der Artikel *The Aesthetics of Weather*¹⁰⁹³ von Yuriko Saito. In diesem Artikel setzte sich Saito mit den ästhetischen Eigenschaften des Wetters sowie den entsprechenden Erfahrungsmodellen auseinander. Besonderes Augenmerk wird auf folgende Aspekte gelegt: Erstens ist das Wetter ein Objekt, das unseren gesamten Leib umgibt und sich mit ihm integriert; zweitens ist die Wahrnehmung des Wetters im Wesentlichen eine multisensorische Erfahrung; drittens wird die ästhetische Erfahrung des Wetters mit verschiedenen praktischen Interessen kombiniert; viertens ist das Wetter kein statisches Objekt, sondern ein sich ständig verändernder Prozess;¹⁰⁹⁴ schließlich, und vielleicht am wichtigsten, ist das Wetter ein Objekt, das jeder wahrnehmen und erleben muss.¹⁰⁹⁵ Aufgrund dessen besteht die Aufgabe einer Ästhetik des Wetters darin, die zeitliche und räumliche Struktur von Wetterphänomenen zu untersuchen und das sensorische Bewusstsein des Menschen für verschiedene Wetterbedingungen zu stärken. Dabei liegt der Fokus nicht auf formalen Qualitäten wetterbedingter Faktoren, sondern auf sinnlichen Eindrücken von Wetterereignissen, die aus der

¹⁰⁹² Böhme 2011a, 163.

¹⁰⁹³ Saito 2005, 156–176.

¹⁰⁹⁴ Als eine zeitgenössische Kunstform gegen die künstlerische Tradition, die sich um die dauerhafte Existenz von Kunstwerken bemüht, betrachtet *Land Art* wechselhafte Wetterbedingungen als einen wesentlichen Bestandteil ästhetischer Anziehungskraft. Werke der *Land Art* werden im Freien ausgestellt und sind unmittelbar den witterungsbedingten Einflüssen ausgesetzt. Prominente Beispiele sind *Lightning Field* von Walter de Maria, *Sun Tunnel* von Nancy Holt, *Roden Crater* von James Turrell und *Snowball Creations* von Andy Goldsworthy. In Bezug auf seine Kunst-Serie, die sich auf Schneebälle konzentriert, wies Goldsworthy auf eine Möglichkeit der Verschmelzung von natürlichen und künstlerischen Attributen hin: »A snowball made in a day when the snow was good, fresh, not thawing, sunny and clam has to differ from one made in the wind, rain and dark with wet thawing snow. Each snowball is an expression of the time it was made.« (Goldsworthy 1993, 117).

¹⁰⁹⁵ Vgl. Saito 2005, 156.

Interaktion zwischen wahrnehmenden Individuen und wahrgenommenen Witterungsbedingungen entstehen.

Bei der wetterbezogenen ästhetischen Untersuchung kann das Konzept der Atmosphäre eine grundlegende Rolle spielen. In diesem Zusammenhang wird die Verbindung zwischen dem Konzept der Atmosphäre im ästhetischen und im meteorologischen Sinne hergestellt. Tatsächlich entwickelte sich die ästhetische Untersuchung von Wetterphänomenen – zumindest in der europäischen Kulturwelt – weitgehend aus der Erforschung der Beziehung von meteorologischen Ereignissen und atmosphärischen Erfahrungen heraus, die im Folgenden näher erläutert werden. In gewissem Sinne bildet Ersteres einen wesentlichen Teil des Letzteren. Wie erörtert, stimmen die Formen der natürlichen Manifestation mit den Arten der leiblichen Wahrnehmung überein. Saito schrieb dazu: »Our experience of weather is thus thoroughly intertwined with and entrenched in our particular circumstances and activities, affecting and being affected by where we are and what we do.«¹⁰⁹⁶ Aus dieser Sicht hängen unterschiedliche Formen von Wetteratmosphären gewissermaßen von unterschiedlichen sinnlich-leiblichen Zugangsweisen zu Wetterbedingungen ab.

Das Konzept der Atmosphäre kann zu einer detaillierten Betrachtung menschlicher leiblicher Wechselbeziehung mit wetterbedingten Prozessen und Ereignissen beitragen. Mit Hilfe dieses Konzepts kann die Ästhetik des Wetters besser erläutern, wie sich die menschliche Empfindlichkeit gegenüber der räumlich-zeitlichen Struktur und dem Rhythmus des Wetters verbessern lässt, um neue Wege zur ästhetischen Mensch-Wetter-Beziehung zu eröffnen.

1.2. Wetter und das ästhetische Konzept der Atmosphäre

1.2.1. Hellpachs *Geopsyche*

In Bezug auf die Erforschung der atmosphärischen Wetterphänomene lässt sich Willy Hellpachs Buch *Geopsyche* (1939) als eine der frühesten Studien ansehen. Dabei widmete sich Hellpach der Frage nach geopsychischen Gesetzen, die für das Naturerlebnis wirksam sind. Dabei handelt es sich nicht um eine wissenschaftlich objektive Ermitt-

¹⁰⁹⁶ Ebd., 160.

lung von geographischen Gebieten. Vielmehr wird der Schwerpunkt auf die psychische Reaktion auf geographische Zustände gelegt. Davon ausgehend wird die Natur als ein psychisches Phänomen bestimmt, das dementsprechend in das Erleben des Subjekts verlegt wird. Dazu schrieb Hellpach: »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 sinnenhafte Wirkung auf uns nicht minder bedeutsam, als die starken und groben.«¹⁰⁹⁷ Die Einflüsse von Naturelementen (Helligkeit, Temperatur, Luftdruck, Feuchtigkeit, Duft, Klang usw.) erfolgen in erster Linie über die sinnliche Wahrnehmung. Derartige Einflüsse lassen sich nicht objektivieren. Bei Hellpach wurde die Natur in vier Grundformen unterteilt, nämlich Wetter, Klima, Boden und Landschaft. Ihre Erscheinungsweisen sind unmittelbar mit sinnlich-affektiven Zuständen des Menschen verbunden. So betonte Hellpach: »Wetter und Klima, Boden und Landschaft treten [...] unmittelbar an unsern Organismus heran, der sich ja keinen Augenblick dieser vielfältigen Umwelt zu entwinden vermag.«¹⁰⁹⁸

Aus der phänomenologischen Perspektive kann das Wetter als örtliches und vergängliches Phänomen, das eine mannigfaltige Kombination und Interaktion unterschiedlicher wetterbedingter Faktoren darstellt, angesehen werden – »...der Himmel ist blau, weil wir ihn durch die irdische Lufthülle, die Atmosphäre, hindurch sehen, auch die Gestirne werden uns nur durch dieses Medium dargeboten, alles, was vom Weltraum zu uns herdringt, beeindruckt und beeinflusst uns erst in seiner irdischen Umwandlung, die Erdhülle oder Erdkörper mit ihm vornehmen.«¹⁰⁹⁹ Im Gegensatz zu Naturwissenschaftler*innen, die sich auf einzelne faktische Wetterfaktoren (Sonnenschein, Regen, Schnee, Wind, Wolken usw.) konzentrieren, widmet sich Hellpach der Gesamterscheinung des Wetters, die vor allem in leiblich-affektiver Betroffenheit gefasst wird. Zum einen entstehen Wetterphänomene aus der Wechselwirkung verschiedener Umweltfaktoren. Zum anderen werden Wetterbedingungen, bewusst oder unbewusst, in leiblicher Anwesenheit wahrgenommen. Die Erfahrung des Wetters wird dem Umwelterlebnis zugeordnet. Sie »dürfte

¹⁰⁹⁷ Hellpach 1939, 3f.

¹⁰⁹⁸ Ebd., 3.

¹⁰⁹⁹ Ebd., 4.

auch dem einfachsten Menschen geläufig sein, der sonst nicht viel über seine eigenen Zustände nachdenkt«. ¹¹⁰⁰

Basierend auf den vom Wetter erzeugten affektiven Auswirkungen wurden Wetterphänomene in zwei Grundformen unterteilt: ermattendes Wetter und erfrischendes Wetter. Im tieferen Sinne sind verschiedene Stimmungen, die durch Witterungsbedingungen hervorgerufen werden, leiblich-seelisch. Sie hängen mit den Auswirkungen des Wetters auf unsere Organismen und unser Befinden zusammen und entsprechen dem, was wir an eigenem körperlich-leiblich-seelischen Erleben wahrnehmen. Hierzu ein Beispiel: der affektive Einfluss des Frühlings – »Wir erleben das besonders im Frühling, der Auge und Haut an manchem Tage durch das Bild von Ergrüntsein und Blühen, von linder und weicher Luft entzückt, während er unsere Glieder ermüdet, unsere Stimmung vielleicht trübe oder reizbar macht, unsere Leistung lähmt.« ¹¹⁰¹ Hellpachs Studie legt ein besonderes Augenmerk auf die Einflüsse der Wetterbedingungen auf die psychophysischen Zustände des Menschen, die er als »Geo-Psych« ¹¹⁰² bezeichnet. Einen Fokus bildet die Frage, inwieweit Wetterbedingungen und -änderungen unterschiedliche Krankheiten (Erkältungen, Asthma, Hitzschlag, Arthritis, Erfrierungen, usw.) verursachen und wie sich die bestehenden Erkrankungen (Herzkrankheit, Bluthochdruck, Lungeninfektion, Atherosklerose usw.) durch Wetterveränderungen verschlimmern. Nach Hellpach stellen manche neurologische Störungen »eine besondere Domäne der Wetterfähigkeit« ¹¹⁰³ dar. Krankheiten wie Migräne, Epilepsie, Rheuma und Arthritis stehen in engem Zusammenhang mit Witterungsbedingungen. »Ihr Wetterfühlzeichen ist der örtliche Schmerz in allen Sorten und Stärken, vom leisen ›verdächtigen‹ Ziehen und Jucken bis zum tobenden ›Reißen‹ oder jener nicht einmal so intensiven wie mehr qualvollen Form des Müdigkeitsschmerzes, bei dem wir kaum noch wissen, wie wir das heimgesuchte Glied halten oder lagern sollen.« ¹¹⁰⁴ Ein Extremfall sind die »Wettermenschen«. ¹¹⁰⁵ Als die »wandelnden Barometer« ¹¹⁰⁶ sind Wettermenschen höchst empfindlich gegen

¹¹⁰⁰ Ebd., 8.

¹¹⁰¹ Ebd., 4.

¹¹⁰² Ebd.

¹¹⁰³ Ebd., 52.

¹¹⁰⁴ Ebd.

¹¹⁰⁵ Ebd.

¹¹⁰⁶ Ebd.

günstige oder ungünstige Wetterbedingungen sowie leichte Wetterchwankungen. Sie können sogar schon allein durch körperliches Empfinden »auf Vorzeichen eines Wetterwechsels«¹¹⁰⁷ reagieren.

Von psychophysischer Sichtweise ausgehend widmete sich Hellpach den Auswirkungen der Wetterereignisse auf das Befinden und das Verhalten des Menschen. Seine Untersuchung zeigte »eine Fülle feinfühligere und plastischer Wetterdarstellungen«¹¹⁰⁸ wie beispielsweise die Erläuterung ermattender und erfrischender Wirkungen des Wetters. Dabei wurde eine phänomenologische Zugangsweise zur Beziehung zwischen Wetter, Empfindung und Gefühl enthüllt, die in der Tat im Fokus der Betrachtung von Atmosphäre des Wetters stehen sollte. Das von Hellpach skizzenhaft dargestellte Konzept der Atmosphäre ging schon über den Bereich der Meteorologie hinaus und schenkte der unmittelbaren Präsenz des Wetters in affektiver Betroffenheit besondere Aufmerksamkeit – »die ›Atmosphäre‹, in der wir aufwachsen und uns bewegen, über die wirklichen Eigenschaften, zu denen die in uns erblich gelegten Veranlagungen sich ausfalten.«¹¹⁰⁹

Bei Hellpach wurden die Beiträge externer Faktoren zum Verhältnis von Wetter und Leiblichkeit auch in Betracht gezogen. Dies liefert für unsere Betrachtung der Atmosphäre des Wetters eine weitere Anregung. Die Einwirkungen des Wetters treffen keineswegs alle Menschen gleichartig, mindestens werden sich ihrer nicht alle gleichartig bewusst. Affektive Reaktionen auf spezifische Wetterbedingungen können durch mannigfaltige externe Bedingungen verursacht werden. Dabei sollten die Einflüsse ökonomischer, politischer, sozialer und kultureller Interessen nicht vernachlässigt werden. Beispielsweise kann »der Regen, der dem Städter seine Landpartie zunichtet macht, [...] dem Bauern höchst erwünscht sein.«¹¹¹⁰ Darüber hinaus können Menschen mit den gleichen Lebensbedingungen wie der gleichen sozialen Schicht, der gleichen Herkunft, der gleichen Familie oder dem gleichen Alter aufgrund von Unterschieden in Physiologie, Psychologie, Temperament oder Charakter sehr unterschiedlich auf die gleichen Wetterbedingungen reagieren.

¹¹⁰⁷ Ebd.

¹¹⁰⁸ Böhme 2011a, 163.

¹¹⁰⁹ Hellpach 1965, 2.

¹¹¹⁰ Ebd., 8.

1.2.2. *Tetsuros Fu-do*

Hellpach beschäftigt sich mit dem psychophysischen Einfluss des Wetters auf den Menschen. Das hat zur Folge, dass andere Bedingungen (politische, wirtschaftliche, technologische, soziale, kulturelle usw.) in seinen Studien nur sehr begrenzt behandelt werden, obwohl diese Bedingungen einen größeren Einfluss auf das Verhältnis des Menschen zur Natur, einschließlich des Wetters, haben können. In diesem Zusammenhang stellt die Untersuchung des *Fu-do* von Watsuji Tetsuro (1889-1960) auf der Grundlage der existenziellen Phänomenologie eine vertiefte Betrachtung der Bedeutung des Klimas (einschließlich des Wetters) im historisch-soziokulturellen Kontext dar.

In seinem Buch *Climate: A Philosophical Study* (1961) untersuchte Tetsuro Klimaphänomene, die in vielerlei Hinsicht auch Wetterphänomene umfassen. Dieses Buch basiert auf seinen Vorlesungsmitschriften aus der Zeit von September 1928 bis März 1929. Tetsuro reflektiert auch die Grenzen der naturwissenschaftlichen Methoden und Mittel und konzentriert sich auf die Erforschung der Klimaphänomene, die wir wahrnehmen. Es ist wichtig, diese Phänomene als Objekte der Naturwissenschaften zu betrachten. Doch sind sie nur Objekte der Naturwissenschaften?¹¹¹¹ Für Tetsuro ist es sinnvoller, das Klima nicht als objektives Objekt zu betrachten, sondern als ein Element in der Struktur der menschlichen Existenz.¹¹¹² Auf dieser Grundlage untersucht er den Begriff *Fu-do*. Das Wort *Fu-do* bedeutet wörtlich Wind und Erde. Ein älterer Begriff für dieses Konzept ist *Sui-do*, was wörtlich Wasser und Erde bedeutet. Beide Begriffe spiegeln die alte Weisheit wider, dass die Natur aus Erde, Wasser, Feuer und Wind besteht.¹¹¹³ Tetsuro verwendet *Fu-do* als allgemeine Bezeichnung für die natürliche Umwelt, das Klima, das Wetter, die geologischen Bedingungen und die Produktivität des Bodens, die Topographie und die Landschaftsmerkmale eines bestimmten Gebietes. Unter den oben genannten Faktoren spielt das Klima eine grundlegende Rolle bei der Beeinflussung und Gestaltung der menschlichen Umwelt. Um dies zu unterstreichen, interpretiert Tetsuro *Fu-do* sogar als Klima im wei-

¹¹¹¹ Vgl. Tetsuro 1961, 1.

¹¹¹² Vgl. Ebd., v.

¹¹¹³ Vgl. Ebd., 1.

testen Sinne, was als Synonym für die natürliche Umwelt zu verstehen ist.¹¹¹⁴

Bei der Untersuchung von *Fu-do* betont Tetsuro die Korrelation, die drei Dimensionen umfasst. Erstens kann ein bestimmtes Klima- und Wetterphänomen nicht unabhängig von anderen Phänomenen der gleichen Art betrachtet werden. Beispielsweise ist Kälte mit Wärme und Hitze oder mit Wind, Regen, Schnee und Sonnenlicht verbunden.¹¹¹⁵ Zweitens treten Klima- und Wetterphänomene nicht isoliert auf. Vielmehr bestehen Korrelationen zwischen diesen Phänomenen und anderen Umweltfaktoren (Boden, Geomorphologie, Landschaftsmerkmale usw. in einem bestimmten Gebiet).¹¹¹⁶ Eine noch wichtigere Korrelation besteht schließlich darin, dass die Wahrnehmung von *Fu-do* mit der Wahrnehmung des Befindens zusammenhängt. Nehmen wir als Beispiel das Phänomen der Kälte. Kälte wird oft als eigenständiges physikalisches Objekt betrachtet - wenn kalte Außenluft auf unsere Sinne trifft, empfinden wir Kälte. Nach Tetsuro ist dies ein Missverständnis in Bezug auf das Objekt der Intention in einer intentionalen Beziehung. Die Kälte wird hier als ein transzendentes Objekt außerhalb des Ichs betrachtet. Wie aber kann die Beziehung des subjektiven Erlebens zu einem transzendenten Objekt hergestellt werden?¹¹¹⁷ Im Gegensatz dazu führt Tetsuro das Empfinden von Kälte auf ein intentionales Erleben zurück.¹¹¹⁸ Die Kälte, die im intentionalen Erleben auftritt, ist weder rein subjektiv noch rein objektiv. Sie existiert vielmehr in einem intentionalen Beziehungsgefüge. Mit anderen Worten: In diesem Beziehungsgefüge finden wir die Kälte.¹¹¹⁹ Obwohl Tetsuro hier das Konzept der Befindlichkeit nicht explizit verwendet, zeigt seine Erläuterung der Struktur des intentionalen Erlebens in der Tat die Verbindung des Wahrnehmenden mit seiner Umgebung und impliziert damit eine Anerkennung dieses Konzepts. Wir sind kein Subjekt, das Kälte oder Wärme als ein äußeres Objekt erfährt. Vielmehr sind wir Elemente in einem Gefüge von Wechselwirkungen.

¹¹¹⁴ Vgl. Ebd.

¹¹¹⁵ Vgl. Ebd., 4.

¹¹¹⁶ Vgl. Ebd., 5.

¹¹¹⁷ Vgl. Ebd., 2f.

¹¹¹⁸ Vgl. Ebd. 2.

¹¹¹⁹ Vgl. Ebd., 2f.

Nach Tetsuro ignoriert das herkömmliche Verständnis von Klima oft die historischen Faktoren des Menschen. Jedoch sind Geschichte und Klima, wenn sie voneinander isoliert werden, bloße Abstraktionen.¹¹²⁰ Wie Yasuo Yuasa betont, sind Geschichte und Natur ebenso untrennbar miteinander verbunden wie der menschliche Geist und Körper.¹¹²¹ Das Klima ist grundsätzlich *geschichtlich*.¹¹²² Erst in der Verbindung von Klima und Geschichte bekommt die Geschichte Fleisch und Knochen.¹¹²³ Die Betonung der Geschichtlichkeit bedeutet jedoch nicht den Ausschluss der Räumlichkeit. Im Gegenteil, die Untrennbarkeit von Zeit und Raum liegt der Untrennbarkeit von Geschichte und Klima zugrunde.¹¹²⁴ Tetsuro kritisiert in diesem Zusammenhang Heideggers *Sein und Zeit*, in dem die Zeit als wesentlich für die Struktur des Daseins interpretiert wird.¹¹²⁵ Aus seiner Sicht legt Heidegger in diesem Werk mehr Wert auf die Zeit und das Individuum und schenkt dem Raum und der Gesellschaft zu wenig Beachtung. Zeit und Raum sind jedoch untrennbar miteinander verbunden. Ihre Verbindung betrifft nicht nur uns als Naturwesen, sondern auch unser soziales und politisches Dasein, was die Doppelstruktur der menschlichen Existenz - individuell und sozial - offenbart. Im Winter teile ich die Kälte mit anderen. Auf dieser Grundlage können wir kommunizieren und Ausdrücke im Zusammenhang mit Kälte verwenden, um die Gemeinsamkeiten und Unterschiede unserer Gefühle zu vergleichen. Ohne diese Grundlage ist es schwierig zu verstehen, wie andere Ichs die Kälte empfinden. Nach Tetsuro sind klimatische Faktoren, einschließlich des Wetters, in die Doppelstruktur der menschlichen Existenz (individuell und sozial) integriert und prägen uns auf vielfältige Weise von der Geburt bis zum Tod. Der Zusammenhang zwischen Klima und Kultur liegt somit auf der Hand.

Nach Sasaki wurde der Wind in Japan vor dem Einfluss der chinesischen Kultur als Lebensprinzip angesehen, sodass ein Mädchen durch den Wind schwanger werden konnte. Der Wind ist also ein Zeichen des Wandels und kann als eine lebendige Form von *Ki* (氣) betrachtet werden.¹¹²⁶ Hier möchte ich mich auf die Rolle und die

¹¹²⁰ Vgl. Ebd., 10.

¹¹²¹ Vgl. Yuasa 1996, 168.

¹¹²² Vgl. Tetsuro 1961, 8.

¹¹²³ Vgl. Ebd., 10.

¹¹²⁴ Vgl. Ebd., 9.

¹¹²⁵ Vgl. Ebd., v.

¹¹²⁶ Vgl. Sasaki 2006, zuletzt geprüft am 26.10.2023.

Funktion des *Windes* (Feng, 風) in der soziokulturellen Tradition Chinas konzentrieren. Im frühen alten China waren Musik und Kalender untrennbar miteinander verbunden. Die Menschen kannten den Kalender durch die Musik und schufen die Musik durch den Kalender.¹¹²⁷ So entstand *Lv Li* (律歷, Musikkalender). Die Kenntnis des *Windes* (Feng, 風) spielt dabei eine grundlegende Rolle. Im *Huainanzi* (淮南子) heißt es: »Musik entsteht aus Klang, Klang entsteht aus Rhythmus, und Rhythmus entsteht aus Wind. Das ist der Ursprung des Klanges.«¹¹²⁸ In diesem Zusammenhang kommt den blinden Musikbeamt*innen eine Schlüsselrolle zu. Dank ihres ausgezeichneten Gehörs waren *Sheng Ren* (瞽人, Blinde) in der Lage, klimatische Bedingungen vorherzusagen und landwirtschaftliche Aktivitäten zu organisieren. Während der Zhou-Dynastie (1046 v. Chr. - 256 v. Chr.) in China dienten viele Blinde als Musikbeamt*innen. Zu ihren Aufgaben gehörte es, Musik zu komponieren und aufzuführen, satirische Gedichte zu schreiben, die die Herrscher*innen kritisierten, oder die Geschichte zu rezitieren. Ihre Sehschwäche machte sie für diese Aufgaben besonders geeignet. Da sie nicht anfällig für visuelle Störungen waren, konnten sie sensibel auf Geräusche reagieren und sich bei der Untersuchung von Geräuschen und beim Rezitieren auszeichnen.¹¹²⁹ Als solche galten die blinden Musikbeamt*innen in der frühen chinesischen Gesellschaft als *Weise*.¹¹³⁰ So bemerkt Wei Zhao (韋昭, 201-273): »Der Blinde ist der Meister der Musik, derjenige, der den Klang des Windes kennt«.¹¹³¹ Die blinden Musikmeister*innen nahmen die Wirkung des Windes durch ihr feines Gehör wahr und vervollständigten so den Musikkalender.¹¹³² Ihre Arbeit beeinflusste sogar die Entstehung des chinesischen Wortes für *Fūdo* - *Feng Tu* (風土), zusammengesetzt aus *Feng* (風, Wind) und *Tu* (土, Erde). Im Allgemeinen bezieht sich *Feng Tu* (風土) auf die Umweltbedingungen (Land, Berge, Flüsse, Klima, Produkte usw.) sowie auf die Sitten, die Rituale und die Gebräuche einer Region. Darüber hinaus bezeichnet *Feng Tu* (風土) auch den vom Wind aufgewirbelten Staub.¹¹³³ Die

¹¹²⁷ Vgl. Liu 2016, 38.

¹¹²⁸ Gao 2003, 602.

¹¹²⁹ Vgl. Liu 2016, 33-36.

¹¹³⁰ Vgl. Ebd, 38.

¹¹³¹ Wei 2003, 9.

¹¹³² Vgl. Liu 2016, 38.

¹¹³³ Siehe: <https://baike.baidu.com/item/%E9%A3%8E%E5%9C%9F/8201>, zuletzt geprüft am 19.11.2023.

Verwendung dieses Wortes geht auf das historische Buch *Guoyu.Zhouyu* (國語-週語, ca. 475 v. Chr. - 221 v. Chr.) zurück: »An diesem Tag führte der blinde Musikbeamte die Musikoffiziere, um Feng Tu zu prüfen.«¹¹³⁴ In diesem Zusammenhang erklärt Wei Zhao (韋昭): »[Man] prüft Feng Tu mit Hilfe der Musik. Wenn das Wind-Qi harmonisch ist, wird das Erde-Qi genährt.«¹¹³⁵ Darüber hinaus teilt das alte Wahrsagebuch *Yi Tong Gua Yan* (易通卦驗) die Winde nach dem chinesischen Landwirtschaftskalender in acht Arten ein, die zu verschiedenen Jahreszeiten vorherrschen: Nordostwind zu *Frühlingsbeginn* (Lichun, 立春), Ostwind zur *Frühlingstagundnachtgleiche* (Chunfei, 春分), Südostwind zu *Sommerbeginn* (Lixia, 立夏), Südwind zur *Sommersonnenwende* (Xiazhi, 夏至), Südwestwind zu *Herbstbeginn* (Liqiu, 立秋), Westwind zur *Tagundnachtgleiche* (Qiufen, 秋分), Nordwestwind zu *Winterbeginn* (Lidong, 立冬) und Nordwind zur *Wintersonnenwende* (Dongzhi, 冬至). Auf dieser Grundlage lautete der Rat an die Herrscher*innen, eine Politik zu betreiben, die sich an den Windverhältnissen der verschiedenen Jahreszeiten orientierte.¹¹³⁶

Tetsuro versucht, die Auswirkungen des Klimas auf das menschliche Leben aus einer ontologischen Perspektive zu betrachten, anstatt nur die spezifischen Formen bestimmter Regionen und bestimmter Epochen zu untersuchen.¹¹³⁷ Ihm zufolge ist der Einfluss des Klimas auf das menschliche Leben umfassend (Gemeinschaft, Sprache, Viehzucht, Landwirtschaft, Fischerei, Handel, Religion, Rituale, Bräuche, Ernährung, Literatur, Kunst usw.). Eine Vielzahl von Materialien, Geräten und Alltagsgegenständen – von Gebäuden, Entwässerungssystemen, Heizgeräten, Belüftungssystemen und Deichen bis hin zu Möbeln, Kleidung usw. – spiegeln unser Verständnis des Klimas und unsere Anpassungsmaßnahmen wider. Das Klima schränkt nicht nur unseren Zugang zu Werkzeugen ein, sondern kann auch zu Werkzeugen für unser Überleben werden. So können wir beispielsweise Kälte nutzen, um Lebensmittel einzufrieren, Getreide anbauen und ernten, um Temperaturschwankungen auszugleichen, oder Windkraft

¹¹³⁴ Zuo (475 v. Chr. - 221 v. Chr.), zuletzt geprüft am 19.11.2023.

¹¹³⁵ Wei 2003, 9.

¹¹³⁶ Siehe: <https://ctext.org/all-texts/zh?filter=480580>, zuletzt geprüft am 19.11.2023.

¹¹³⁷ Vgl. Tetsuro 1961, 16.

zum Segeln und zur Stromerzeugung zu nutzen. Das Klima ist also der Weg, auf dem der Mensch sich selbst entdeckt.¹¹³⁸

Wir befinden uns im Klima und lernen durch das Klima etwas über uns selbst.¹¹³⁹ Wenn sich das Klima ändert, ändert sich auch unsere Lebensweise. Der *entscheidende* Punkt hierbei ist, dass, wenn der Mensch bereits durch das Klima in seiner Selbsterkenntnis eingeschränkt ist, die Eigenschaften des Klimas *nur* die Eigenschaften dieser Selbsterkenntnis sein können. Folglich sind es diese Eigenschaften des Klimas, die es zu erforschen und zu entdecken gilt.¹¹⁴⁰ In diesem Sinne unterscheidet sich die humanistische Klimaforschung weiter von den Naturwissenschaften. Wer wir sind, ist nicht nur das, was wir denken oder was wir als Individuen in unserer Einsamkeit entscheiden, sondern auch das Ergebnis des Klimas, in dem wir geboren werden, leben, lieben und sterben.¹¹⁴¹

1.2.3. Atmosphärisches Wettergeschehen

Meteorologische Arbeiten konzentrieren sich auf die »Entwicklung der einzelnen Wetterparameter und durchaus auch ihre Wechselwirkung«. ¹¹⁴² Allerdings erklären sie nicht, wie sich der aus ihren Wechselwirkungen entstehende Gesamtzustand des Wetters auf die leiblich-sinnliche Wahrnehmung des Menschen auswirkt. Ausgehend von dieser Fragestellung plädiert Böhme für eine phänomenologische Witterungslehre. Im Grunde handelt es sich um eine »Kategorisierung der gesetzmäßigen Natur in Bezug auf das leibliche Spüren.« ¹¹⁴³ In diesem Rahmen wird die Atmosphäre des Wetters als in affektiver Betroffenheit vermittelter Gesamteindruck von Wetterbedingungen dargestellt. Diese Betrachtung lässt sich durch drei Aspekte verdeutlichen.

a. Subjektive Tatsache

Naturwissenschaftlich gesehen sind Temperatur, Druck, Luft, Feuchte, Wind und Sonnenstrahlung objektive Wetterparameter.

¹¹³⁸ Vgl. Ebd., 7f.

¹¹³⁹ Vgl. Ebd., 13.

¹¹⁴⁰ Vgl. Ebd., 16.

¹¹⁴¹ Vgl. Carter; McCarthy 2019, zuletzt geprüft am 18.11.2023.

¹¹⁴² Böhme 2011a, 157.

¹¹⁴³ Ebd.

Anhand des Konzepts der Atmosphäre sind sie jedoch die Grundelemente dessen, was heraustritt. Aus dieser Perspektive dienen Wetterereignisse wie Schneefall, Regen, Sturm und Gewitter dazu, etwas Ekstatisches zum Ausdruck zu bringen. In Bezug auf die Atmosphäre des Wetters ist daher die Frage entscheidend, wie witterungsbezogene Dinge charakteristisch aus sich heraustreten. Häufig hängt die ekstatische Auswirkung eines bestimmten Wetterereignisses von der Interaktion verschiedener Kontextfaktoren ab. Beispielsweise ergibt sich die melancholische und doch traumwandlerische herbstliche Atmosphäre – zumindest in Europa – nicht nur aus wetterbedingten Faktoren (regnerisch, windig, trüb, usw.), sondern auch aus fallenden bunten Blättern, reifen Früchten und kahlen Bäumen. Hierbei wird die Atmosphäre des Wetters durch nicht wetterbedingte Elemente, die »ein Mitgestalten, eine Kooperation, ein Zusammenspiel mit dem, was vom Gegenstand ausgeht«¹¹⁴⁴ sind, miterzeugt. Aus der Zusammenführung wetterbedingter und wetterunabhängiger Faktoren ergibt sich die Ausstrahlung des dinglichen Pols, die nicht dem subjektiven Einfluss unterstellt ist. Derartige Faktoren bilden insofern Bestandteile des atmosphärischen Objekt-Pols. Die Entsprechung zur Ekstase des Wetters ist nicht rationales Sein, sondern zuallererst leibliches Sein. Böhme wies darauf hin: »Während die Wettercharaktere wesentlich im leiblichen Befinden erfahren werden, so die Wetterereignisse viel eher im Lebensvollzug.«¹¹⁴⁵ Das hindert aber nicht, dass sie [nämlich die Wetterereignisse] als Erzeugende von Wettercharakteren auch durchaus in die Befindlichkeit eingehen.«¹¹⁴⁶ Für die Entstehung einer Atmosphäre des Wetters ist aus dieser Sicht maßgebend, dass ekstatische Wirkungen der Wetterelemente sinnlich-leiblich erfasst werden und sich affektiv auf das Befinden und Verhalten des Menschen auswirken.

In dieser Hinsicht stellt die Atmosphäre des Wetters wesentlich eine subjektive Tatsache dar, die die in der leiblich-sinnlichen Wahrnehmung erfasste Wetterlage betrifft. Ihre Entstehung hängt sowohl von objektiven Gegebenheiten des Wetters als auch von entsprechendem sinnlich-leiblichen Spüren ab. Ein Beispiel in dieser Hinsicht ist die Wahrnehmung der Temperatur. Aus naturwissenschaftlicher Sicht beruht die Temperaturmessung auf verschiedenen Thermometern

¹¹⁴⁴ Böhme 2013a, 226.

¹¹⁴⁵ Böhme 2011a, 166.

¹¹⁴⁶ Ebd.

oder elektronischen Sensoren, um objektive Messwerte zu erhalten. Gleichzeitig können Wärme und Kälte selbstverständlich am eigenen Leib empfunden werden. Die Temperaturempfindlichkeit hängt primär von physiologischen Faktoren des Menschen ab wie etwa Stoffwechsel, Blutdruck, Körpergewicht und Fettschicht. Der menschliche Leib wirkt hier als ein komplexes System, welches das Gleichgewicht zwischen Wärme und Kälte reguliert. So lässt sich Temperatur neben ihrer objektiven Konstruktion auch subjektiv konstruieren.

b. Gesamteindruck

In der Atmosphäre manifestiert sich das Wetter in seiner Ganzheit. Böhme erklärt: »Das Wetter ist das Ganze aus all diesem [Druck, Temperatur, Windstärken, Feuchtigkeit], es ist eine Totalität.«¹¹⁴⁷ Erwähnenswert ist hierbei, dass die Gesamterscheinung des Wetters erst in leiblicher Anwesenheit erfasst wird. Daraus entsteht der Gesamteindruck von Wetterbedingungen, der am eigenen Leib gespürt wird. In leiblicher Anwesenheit zeigt sich das Wetter nicht als »etwas radikal Regionales, etwas Singuläres«,¹¹⁴⁸ sondern als ein Ganzes, das aus dem Zusammenspiel unterschiedlicher Wetterfaktoren wie z.B. Wind, Temperatur, Niederschlag, Luftdruck, Luftfeuchtigkeit resultiert. Normalerweise bezieht sich die objektive Wetterlage auf eine komplexe Kombination von Elementen wie Sonne, Hitze, Regen, Schnee und Wind. Im Gegenteil, bei der Wetteratmosphäre, die im Wesentlichen eine subjektive Tatsache ist, spielen die einzelnen Wetterfaktoren des jeweiligen Moments eine entscheidende Rolle. Sie tragen dazu bei, den Gesamteindruck des Wetters zu einem bestimmten Zeitpunkt zu erzeugen. Dazu ein Beispiel von Böhme: »Wenn das Wetter im Ganzen aber als trüb bezeichnet wird, dann sind offenbar Wolkenbildung und Nebel die dominanten Momente.«¹¹⁴⁹

Die atmosphärischen Eigenschaften des Wetters entsprechen der Charakterisierung des Gesamteindrucks des Wetters in einem bestimmten Moment. Von großer Bedeutung für das Erleben der Atmosphäre des Wetters sind Synästhesie, Stimmung und Bewegungsanmutungen, die nicht auf einzelne Sinnesbereiche beschränkt sind, sondern vielmehr aus den Interaktionen mehrerer Sinnesberei-

¹¹⁴⁷ Ebd., 153.

¹¹⁴⁸ Ebd.

¹¹⁴⁹ Ebd., 166.

che resultieren. Zum Beispiel bezieht sich die atmosphärische Erfahrung des heißen Sommerwetters nicht nur auf die visuelle Wahrnehmung des glühenden Sonnenscheins, sondern auch auf die drückende Hitze und Feuchtigkeit sowie das angenehm kühlende Gefühl, das durch eine momentane Brise erzeugt wird. Wir spüren die Existenz des Windes nicht nur, wenn er durch unsere Haut weht. Vielmehr tragen andere Phänomene wie wirbelnde Schneeflocken, schwankende Äste, raschelnde Blätter und sich schnell bewegende Wolken auch zum Erlebnis der windigen Atmosphäre bei.

c. Gestimmter Raum

In vielen romantischen Werken werden die emotionalen Eigenschaften des Wetters oft metaphorisch dargestellt. Im Gegensatz dazu wird in der chinesischen Denktradition, die sich auf die Himmel-Mensch-Resonanz konzentriert, mehr Wert darauf gelegt, dass das Wetter selbst emotionale Komponenten enthält. So wies Wang Chong (王充) beispielsweise in seinem Werk *Über das Gleichgewicht* (Lun Heng/論衡, 80 n. Chr.) darauf hin, dass der Wind den Zorn und die Erregung von Yin (陰) und Yang (陽) widerspiegelt.¹¹⁵⁰ Nach der *Theorie der Physik* (Wu Li Lun/物理論, ca. 281) von Yang Quan (楊泉) ist die Entstehung des Windes wie die Bewegung des inneren Qi des Menschen, verursacht durch die Erregung von Freude, Ärger, Trauer und Glück. Entsprechend beschreibt er die Winde der vier Jahreszeiten: Das Frühlings-Qi ist warm, daher ist der Wind warm, harmonisch und fröhlich. Das Sommer-Qi ist stark, daher ist der Wind zornig und wütend. Das Herbst-Qi ist stark, daher ist der Wind klar und keusch. Das Winter-Qi ist steinig, daher ist der Wind erbärmlich, heftig und fest.¹¹⁵¹

Im Teilband *Der Gefühlsraum des Systems der Philosophie* wies Schmitz darauf hin, dass die Atmosphäre des Wetters etwas ist, »das in der Luft liegt«¹¹⁵² und unter bestimmten Bedingungen spezifische Qualitäten, wie »schwül, feucht, lau oder frisch und kühl oder frühlinghaft oder gewittrig erregend«¹¹⁵³ zeigt. Das Verständnis der Wetteratmosphäre von Schmitz lässt sich auf seine Überlegungen zum

¹¹⁵⁰ Vgl. Wang 80 n. Chr., zuletzt geprüft am 19.11.2023.

¹¹⁵¹ Vgl. Yang (ca. 281), zuletzt geprüft am 19.11.2023.

¹¹⁵² Schmitz 1962, 361.

¹¹⁵³ Ebd.

Verhältnis von Gefühl und Atmosphäre zurückführen. Nach Schmitz sind Gefühle »unbestimmt weit ergossene [...] Atmosphären, die den Menschen durch dessen leibliches Betroffensein heimsuchen«. ¹¹⁵⁴ Auf dieser Grundlage wird Wetteratmosphäre wie folgt charakterisiert: »Was wir dann spüren, ist als Phänomen [...] eine diesen umhüllende, ungegliederte, randlos ergossene Atmosphäre, in deren Weite sich freilich der eigene Leib als etwas abhebt, das von ihr in spezifischer Weise [...] betroffen wird.« ¹¹⁵⁵ Das Schmitz'sche Konzept des atmosphärischen Wetters ist mit seinem Streben nach der Objektivierung der Gefühle verknüpft. In diesem Kontext zeigt sich die Atmosphäre des Wetters als etwas außerhalb von uns, das eine gewisse Eigenständigkeit gegenüber menschlichen Aktivitäten aufweist. Insofern, mag man schließen, hängen affektive Faktoren des Wetters nicht notwendigerweise mit der Projektion des inneren geistig-seelischen Zustandes zusammen. Stattdessen können sie als ortlose, räumlich ergossene überpersönliche Gefühle erscheinen. Außer Acht gelassen wird bei Schmitz jedoch das affektive Betroffensein eines leiblichen Wesens, nämlich »der Seinsmodus der Wahrnehmung, der als Subjekt und Welt aneinander bindendes Zwischen verstanden werden kann.« ¹¹⁵⁶ Das Wetter erweist sich tatsächlich in unserem leiblich-affektiven Spüren als phänomenal gegenwärtig. Seine Macht lässt sich erst am eigenen Leib unmittelbar fassen.

Im Gegensatz dazu betrachtet Böhme die Atmosphäre als Zwischensein, das vom Wahrnehmenden und Wahrgenommenen gemeinsam konstruiert wird. Auf dieser Grundlage gilt die Atmosphäre des Wetters nicht als ein in der Luft schwebendes, eigenständiges Phänomen, sondern vielmehr als eine subjektive Tatsache, die durch das Zusammenspiel von objektiven Gegebenheiten des Wetters und dem entsprechenden leiblichen Spüren erzeugt wird. Böhme wies darauf hin: »Wetter nennen wir dann den Zustand unserer Umgebung im Ganzen, insofern wir von ihr affektiv betroffen werden.« ¹¹⁵⁷ Die Atmosphäre des Wetters eröffnet einen weiten, emotional getönten Raum, in dem das Wetter auf die ihm ausgesetzten Mitlebenden einwirkt. Ein derartiger Raum »wirkt aufs Gemüt, es beeinflusst das

¹¹⁵⁴ Ebd.

¹¹⁵⁵ Ebd.

¹¹⁵⁶ Hauskeller 1995, 31.

¹¹⁵⁷ Böhme 2011a, 153.

Befinden, es ruft Gefühle hervor.«¹¹⁵⁸ Auf diesem Wege plädiert Böhme dafür, die sinnlich-affektive Wirkung des Wetters zumindest philosophisch ins leibliche Bewusstsein zu heben. In dem Moment, in dem wir Kälte oder Wärme empfinden, befinden wir uns in einem kalten oder warmen Raum. In diesem Raum entdecken wir uns selbst und spüren unsere Veränderungen am eigenen Leib.¹¹⁵⁹ Zu diesen Veränderungen gehören auch Stimmungsschwankungen. Unser Wahrnehmen, Denken, Entscheiden und Handeln ist immer von Stimmungen (fröhlich, traurig, ruhig, erregt usw.) durchdrungen, ob bewusst oder unbewusst. Diese Stimmungen sind nicht nur als rein psychologisch zu betrachten, sondern auch als unsere Lebensweise, die durch unser natürliches und soziales Dasein bedingt ist. Auch hier wird der Einfluss des Wetters deutlich. Am frühen Morgen fühlen wir uns frisch. Man könnte dies als einen Zustand interpretieren, in dem bestimmte Temperatur- und Feuchtigkeitsbedingungen auf uns einwirken und in uns eine Wiederbelebung bewirken. Temperatur und Luftfeuchtigkeit haben jedoch nichts mit der Frische zu tun, um die es hier geht. Frische bezieht sich hier vielmehr auf einen atmosphärischen Zustand. Das zeigt sich am besten in den Begrüßungsfloskeln, mit denen wir das Gefühl der Frische am frühen Morgen ausdrücken.¹¹⁶⁰ In diesem frischen atmosphärischen Raum verstehen wir uns.

Mit dem Konzept der Atmosphäre stellt sich das Wetter »nicht als Ereignis, sondern gewissermaßen als Grundtönung«¹¹⁶¹ dar. Als Folge werden in der Sphäre des Alltagssprachlichen häufig deskriptive Wörter wie etwa kräftiger Wind, dichte Wolken, dicke Regentropfen, starker Regen und wärmende Sonne für die Charakterisierung der affektiven Auswirkungen von Atmosphäre des Wetters verwendet. Derartige Auswirkungen auf unsere Befindlichkeit können positiv oder negativ sein: Frische Luft ist angenehm und entspannend. Dagegen fühlen wir uns oft müde und schläfrig im schwülen Wetter. Bei schlechter Witterung, wenn das Licht nicht in ausreichender Menge vorhanden ist, breitet sich eine lebensbedrohliche und unsichere Atmosphäre aus. Sonniges Wetter vermittelt ein Gefühl von Sicherheit und Behaglichkeit. Beim heiteren Wetter, wenn die Sonne scheint und es warm ist, fühlen wir uns energisch, stark und ausgeglichen.

¹¹⁵⁸ Ebd., 153.

¹¹⁵⁹ Vgl. Tetsuro 1961, 3f., 5.

¹¹⁶⁰ Vgl. Ebd., 14f.

¹¹⁶¹ Böhme 2011a, 165.

Der Abend befindet sich zwischen dem stressigen Tag und der ruhigen Nacht. Für manche Leute führt die sich unbegrenzt ausbreitende Abenddämmerung leicht zu negativen Stimmungen. Beispielsweise können sie sich orientierungslos oder sogar bedroht fühlen.

1.3. Wetter, Kognition und Bild

In der atmosphärischen Erfahrung des Wetters wird das Wahrnehmende zu einem affektiv betroffenen Mitlebenden, der sowohl das gegenwärtige Moment des Wetters als auch seine leibliche Anwesenheit in dieser Umgebung spürt. In diesem Zusammenhang öffnet die Wetterlage eine »Sphäre gespürter leiblicher Anwesenheit«. ¹¹⁶² Dementsprechend zeigen die entsprechenden deskriptiven Ausdrücke des Wetters wie sonnig, windig, bewölkt, gewitterig, stürmisch oder heiter sowohl die vorherrschende Tönung des jeweiligen Zustandes in einem bestimmten Wettermoment als auch die affektiv-leibliche Zugangsweise zum jeweiligen Witterungsmoment. »Gerade diese alltäglichen [sinnlichen] Eindrücke [des Wettergeschehens] appellieren an das leibliche Bewusstsein und das Nach-Denken dessen, was uns die Stummheit gegenüber diesem Erleben über die zivilisationshistorisch hergestellten Distanz- und Abstraktionsverhältnisse zur Natur sagt.« ¹¹⁶³ Die Betrachtung der Atmosphäre des Wetters widmet sich dem Verhältnis zwischen leiblich-affektiver Befindlichkeit und Witterungsbedingungen, um den naturwissenschaftlich orientierten Ansatz zu überschreiten. In diesem Rahmen lässt sich das Wetter nicht auf ein bloß intellektuelles Thema reduzieren. Vielmehr greift es mannigfaltig in unsere sinnliche Erfahrung ein und wirkt sich affektiv auf unser Befinden und Verhalten aus.

Wie sehen wir die Rolle der Kognition in diesem Zusammenhang an? Eine gängige Sichtweise in aktuellen Studien ist, dass unsere atmosphärische Verbindung mit dem Wetter wesentlich auf sinnliche Weise erlebt wird und daher ein kognitiv orientierter Ansatz dafür keine Relevanz hat. Von diesem Standpunkt aus verglich Stolnitz das Interesse der Meteorolog*innen mit dem der Ästhetiker*innen in Bezug auf die Betrachtung von Wolken. Dazu schrieb er: »A meteorologist is concerned, not with the visual appearance of a striking cloud

¹¹⁶² Ebd., 164.

¹¹⁶³ Hasse 2012, 161.

formation, but with the causes which led to it. [...] the aesthetic attitude ›isolates‹ the object and focuses upon it – the ›look‹ of the rocks, the sound of the ocean, the colors in the painting.«¹¹⁶⁴ Nach Stolnitz ist meteorologisches Wissen mit praktischen Überlegungen verknüpft, damit die Auswirkungen der Witterungsbedingungen auf Lebensunterhalt und Wohlstand des Menschen besser verdeutlicht werden. Im Gegensatz dazu mangelt es an praktischen Sorgen in einer ästhetischen Betrachtung von Wetterphänomenen. Stattdessen wird dabei mehr Aufmerksamkeit formalen Eigenschaften von Wetterereignissen wie Farbe, Licht, Klang oder Gestalt geschenkt. Die theoretische Grundlage der obigen Auffassung stellt die Trennung von Ästhetischem und Kognitivem dar.

Auf der einen Seite lässt sich das Wetter nicht auf rein intellektuelle Überlegungen reduzieren aufgrund der Tatsache, dass der Wetterzustand primär in unserer sinnlich-leiblichen Anwesenheit erfasst wird. Aus dieser Perspektive trägt eine Auseinandersetzung mit atmosphärischen Wetterphänomenen, die sich auf Empfindung und Gefühl konzentriert, dazu bei, das wissenschaftliche Modell des Wetters zu überwinden. So lässt sich die ästhetische Betrachtung von Wetterereignissen als signifikante Ergänzung des naturwissenschaftlichen bzw. meteorologischen Ansatzes ansehen. Auf der anderen Seite darf der kognitive Einfluss auf die Wahrnehmung der atmosphärischen Wetterphänomene nicht außer Acht gelassen werden. Saito ist der Meinung, dass eine kognitive Dimension unsere Erfahrung von sinnlichen Oberflächen modifizieren, transformieren oder verstärken kann.¹¹⁶⁵ Aus dieser Perspektive sind sinnlich-affektive und kognitive Faktoren bei atmosphärischen Erfahrungen des Wetters eng miteinander verwoben. Ein Beispiel dafür ist das atmosphärische Erleben von Kumuluswolken. Die Intensität des Windes bestimmt Form und Struktur der Wolken. Die sinnliche Manifestation von Wolken stellt in der Tat Bewegung und Kraft der Luft in und um sie herum dar. Mit diesen Kenntnissen ist es für uns möglich, die atmosphärische Erfahrung von Kumuluswolken angemessen vorzunehmen. Ein weiteres Beispiel ist das Erlebnis von Schnee. Die atmosphärische Erfahrung von Schnee in trockenen, kalten Klimazonen unterscheidet sich offensichtlich von der atmosphärischen Erfahrung von Schnee in warmen Klimazonen. Ersteres ist faszinierend und spannend, während

¹¹⁶⁴ Stolnitz 1960, 35.

¹¹⁶⁵ Vgl. Saito 2005, 162.

Letzteres langsam, frustrierend und möglicherweise nachteilig für Patient*innen ist. So kann es erforderlich sein, mit dem Grundwissen darüber, wie selten das Phänomen von Schnee im letzteren Fall ist, mit ihm Bekanntschaft zu machen.

Notwendige Erkenntnisse von Naturwissenschaften, kulturellen Traditionen, Religionen, Erzählungen, Volkskunden oder Mythen können unsere gewöhnliche Empfindung von Naturgegenständen modifizieren und ihre schönen oder hässlichen Aspekte enthüllen. Gleichermaßen ist die ästhetische Wertschätzung von Wetterphänomenen untrennbar mit wissenschaftlichen Erklärungen, soziokulturellen Faktoren – weltanschaulichen oder religiösen – verknüpft. In der Tat könnte jede scheinbar unbedeutende Information das Gefühl einer meteorologischen Szene völlig verändern. Neben Kenntnissen der Wissenschaften stammen derartige Informationen aus persönlichen Erfahrungen oder einem breiteren Kontext der erlebten Umwelt. Beispielsweise ist Smog heutzutage im Zuge der Umweltschutzbewegung in politischer, rechtlicher und ethischer Hinsicht ein komplexes Thema. Relevantes Wissen ist an dieser Stelle von wesentlicher Bedeutung für das atmosphärische Erleben von Smog. Wenn man weiß, dass Smog eine durch Emissionen der Schadstoffe verursachte Luftverschmutzung ist und negative Auswirkungen auf die Gesundheit hat, dann wird die Grundtönung dieser scheinbar romantischen nebeligen Atmosphäre verändert. In diesem Fall ist die persönliche Stimmung offenbar mit kognitiven Elementen sowie moralischen Implikationen verflochten. Sie hat nichts mit einem angenehmen Gefühl zu tun. Vielmehr ist sie mit einer kritischen Reflexion über die möglichen Gefahren und schädlichen Folgen dieses Wetterphänomens verbunden. Daher ist es von besonderer Bedeutung, der kognitiven Funktion in atmosphärischer Erfahrung von Wetterereignissen genügend Aufmerksamkeit zu schenken. Hier hilft uns das relevante Wissen, den Schaden von Luftschadstoffen zu vermeiden, und hat somit eine Schutz- und Warnfunktion. Hierzu vertritt Griffero die gleiche Auffassung. Nach seiner Ansicht wird die natürliche Wahrnehmung von Atmosphären durch die Vorstellungen und Bewertungen des Wahrnehmenden gefiltert.¹¹⁶⁶ Die atmosphärische Wahrnehmung ist zumindest teilweise kognitiv durchlässig und nicht völlig deterministisch.¹¹⁶⁷

¹¹⁶⁶ Vgl. Griffero 2014, 137.

¹¹⁶⁷ Vgl. Ebd.

Angemessene Kenntnisse sind von großer Bedeutung für die malerische Gestaltung der Wetteratmosphäre. Shi Tao (石濤) betonte, dass eine angemessene Darstellung der Wetteratmosphäre auf der genauen Beobachtung von unterschiedlichen Wettermustern beruhen sollte: »Whenever one paints the scenery of the four seasons, the style and flavor vary accordingly. Cloudy weather and clear weather differ from each other. Observe the seasons and determine the weather in order to express them.«¹¹⁶⁸ Auf dieser Grundlage widmete sich Shi nicht den Zuständen einzelner Dinge im bestimmten Wettermoment, sondern dem bestimmten Wettervorgang, in dem alle Dinge in einer untrennbaren, organischen Beziehung stehen. Sein Ziel war es nicht, eine realistische Szene zu reproduzieren, sondern ein tiefes Gefühl der Einheit mit dem Kosmos zum Ausdruck zu bringen.

Im 18. Jahrhundert beeinflusste die Meteorologie das künstlerische Schaffen. Im Gegensatz zu anderen romantischen Künstler*innen wie Caspar David Friedrich, die Kunstwerke vor allem als Manifestation innerer Gefühle, Vorstellungskraft, Emotionen und Wünsche betrachteten, versuchte der englische romantische Landschaftsmaler Joseph Mallord William Turner (1775–1851), naturwissenschaftliche Erkenntnisse im Kunstschaffen umzusetzen. Nach John Ruskin ist Turner der Künstler, der die Stimmungen der Natur am spannendsten und wahrheitsgetreuesten wiedergibt. Die naturalistische Wirkung ist in Turners Werken deutlich zu erkennen. Inspiriert von Goethes Farbenlehre und dem Wolkenklassifikationsschema des Amateurmeteorologen Luke Howard schuf Turner eine Reihe von Gemälden, die sich mit meteorologischen Phänomenen auseinandersetzen. In vielen seiner Werke nutzt er optische Kenntnisse, um Lichtstimmungen wie das Spiel des Lichts auf dem Wasser, den Glanz des Himmels und das Feuer darzustellen. Turner kann somit als Pionier der Lichtkunst bezeichnet werden. Durch die Darstellung verschiedener Lichterscheinungen wurde die göttliche Spiritualität zum Ausdruck gebracht. In seinen späteren Werken verwendete Turner auch transparentere Ölfarben, um eine schimmernde Atmosphäre zu schaffen, die alle Gegenstände im Bild verschwimmen ließ. Deutlich

¹¹⁶⁸ Coleman 1971, 170.

wird dies in seinem Gemälde *Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway* (1844)¹¹⁶⁹.

Die Schaffung eines impressionistischen Bildes beruht im Allgemeinen auf dem Wissen über Optik und Farbphysiologie. Folglich bilden die dynamische Bildstruktur, die in Bewegung versetzte Farbtextur und die unterschiedlichen Lichtstimmungen die zentralen Elemente der impressionistischen Bilder. Beispielsweise widmete sich Monet der Darstellung der Wechselwirkung von Licht und Farbe in der Natur, wobei der Schwerpunkt auf den komplexen Farben des Himmels, der Atmosphäre und des Menschen im natürlichen Licht lag. Für Monet kann das Licht als ein homogenes Phänomen auch ein einzigartiger Farbton im Bild sein.¹¹⁷⁰ In diesem Sinne gibt es kein farbloses Phänomen in der Natur. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist die Bilderserie *Houses of Parliament*,¹¹⁷¹ die von Monet von 1899 bis 1904 produziert wurde. Alle diese Bilder wurden im St. Thomas' Hospital aus demselben Fenster oder von derselben Terrasse aus gemalt. Monet beschäftigte sich mit der Darstellung der im Nebel verborgenen Landschaft. Sein Fokus lag auf unterschiedlichen Atmosphären, die von den gleichen Gegenständen zu unterschiedlichen Zeitpunkten oder bei unterschiedlichen Witterungsbedingungen ausgestrahlt wurden. Der Nebel verleiht dem Bild eine verträumte Stimmung, was größtenteils auf die Wirkung des Sonnenlichts durch den Nebel und die Wirkung des auf dem Fluss reflektierenden Sonnenlichts zurückzuführen ist.

Aus der impressionistischen Farbgebung ergibt sich eine farbige Wirklichkeit. Bei den Impressionist*innen ist die Erscheinungsfarbe stärker favorisiert als die Lokalfarbe. Die Lokalfarbe bezieht sich grundsätzlich auf den ursprünglichen Farbton eines Objekts, der als objektiv betrachtet wird und durch Modellierung oder Schattierung unberührt bleibt. Der Gesamtfarbton eines Bildes hat keine Auswirkungen auf die Lokalfarbe. Meist wird sie separat gemalt oder nachgemischt. Im Gegensatz dazu ist die Erscheinungsfarbe diejenige Farbe, die unter gegebenen Lichtbedingungen wahrgenommen wird. Ihre reale Wirkung hängt also von der jeweiligen Umgebungssitua-

¹¹⁶⁹ Siehe: https://en.wikipedia.org/wiki/Rain,_Steam_and_Speed_%E2%80%93_The_Great_Western_Railway#/media/File:Turner_-_Rain,_Steam_and_Speed_-_National_Gallery_file.jpg, zuletzt geprüft am 27.11.2023.

¹¹⁷⁰ Vgl. Wolf 2015, 98ff.

¹¹⁷¹ Siehe: [https://en.wikipedia.org/wiki/Houses_of_Parliament_\(Monet_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Houses_of_Parliament_(Monet_series)), zuletzt geprüft am 27.11.2023.

tion (Lichtintensität, Beleuchtungs- und Blickwinkel, Farbreflexe usw.) ab. Befindet sich beispielsweise eine weiße Tasse auf dem orangefarbenen Tisch, erhält ihre Schattenseite in der Regel einen rötlichen Schimmer. Winterlandschaften sind ein Lieblingsthema von Impressionist*innen wie Monet, Sisley, Pissarro und Renoir. In den Augen der Impressionist*innen gibt es keinen rein weißen Schnee in der Natur. Demzufolge lässt sich die Schneefläche nicht durch ein blankes Weiß abbilden. Die zwei Gemälde von Sisley, die Schneelandschaften darstellen, sind typische Beispiele für die Umsetzung dieser Idee. Wenn der Himmel stark bewölkt ist, dann taucht ein Dunkelgrau entsprechend im Schnee auf, wie das Bild *Schnee in Louveciennes* (1874)¹¹⁷² zeigt. Im Gegensatz dazu ermöglichen im Bild *Dorfstraße im Winter* (1893)¹¹⁷³ klarer Himmel und helles Sonnenlicht eine Mischung von gelb-goldenen Tönen und Schneeweiß. Als Ergebnis besticht eine impressionistische Winterlandschaft durch das Wechselspiel von Licht und Schatten, das oft eine ungreifbare ätherische Atmosphäre versprüht.

1.4. Ungünstige Wetterereignisse und die Bilderwelt

Als exemplarisch für die Integration der kognitiven Dimension in die atmosphärische Wettererfahrung wird im Folgenden die Wechselwirkung von Wetter und Kultur näher betrachtet. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, Wetterbedingungen zu erfahren. Jeder Weg kann eine bestimmte Art von Atmosphäre offenbaren. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Erfahrung von Regen. Es gibt verschiedenartige Zugangsweisen zur regnerischen Atmosphäre. Die Atmosphäre, die bei einem Spaziergang im Regen entsteht, unterscheidet sich von der Atmosphäre, die durch das Genießen der regnerischen Landschaft innerhalb eines Gebäudes entsteht. Ersteres sei aufregend und spannend, letzteres friedlich und melancholisch. Nach Saito ist die Erfahrung des Wetters eher durch die Individualisierung gekennzeichnet, da sie in Inhalt und Grad von Person zu Person, von Situation zu Situation

¹¹⁷² Siehe: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cb/Alfred_Sisley_-_Snow_at_Louveciennes_-_Google_Art_Project.jpg, zuletzt geprüft am 27.11.2023.

¹¹⁷³ Siehe: <http://the-creative-business.com/wp-content/uploads/2015/01/a-village-street-in-winter-1893.jpg> Blog, zuletzt geprüft am 27.11.2023.

variiert.¹¹⁷⁴ Es gibt keine einzige Bestimmung zum Erleben einer bestimmten Wetteratmosphäre.¹¹⁷⁵

Gleichzeitig beschränkt sich das atmosphärische Erlebnis des Wetters nicht ausschließlich auf eine individuelle Sphäre. Stattdessen geht es oft über die individuelle Ebene hinaus und wird von spezifischen soziokulturellen Rahmenbedingungen beeinflusst. Aoki betont: »We experience nature under the strong influence of the culture to which we belong, rather than appreciate nature in an unmediated way.«¹¹⁷⁶ So gesehen können Wetterereignisse zu Phänomenen werden, die soziokulturell geprägt werden. Soziokulturelle Bedingungen liefern häufig verschiedene Mittel für das Verständnis der Natur. Das gleiche Wetterphänomen im Sinne der Naturwissenschaften kann je nach soziokulturellen Sichten unterschiedliche atmosphärische Erfahrungen vermitteln.¹¹⁷⁷ Beispielsweise ist Regen ein Gegenstand, der eine viel stärkere atmosphärische Wirkung entfaltet.¹¹⁷⁸ In der traditionellen Landwirtschaft wurde Regenwasser normalerweise als ein Geschenk Gottes betrachtet. Regen symbolisierte die Fruchtbarkeit und strahlte somit eine göttliche Atmosphäre aus. In der modernen Welt wird dagegen verunreinigtes Regenwasser wie etwa saurer Regen als Zeichen der Umweltverschmutzung empfunden.¹¹⁷⁹ Diesbezüglich schrieb Saito: »Our experience of weather is thus thoroughly intertwined with and entrenched in our particular circumstances and activities, affecting and being affected by where we are and what we do.«¹¹⁸⁰ Einerseits wirken Wetterphänomene auf die Bildung soziokultureller Lebensstile ein, andererseits beeinflussen soziokulturelle Bedingungen die Art und Weise, wie man Wettererscheinungen wahrnimmt.

1.4.1. Erhabenheit

Die bis ins 17. Jahrhundert hinein rhetorisch geführte Auseinandersetzung mit dem Begriff des Erhabenen wurde im 18. Jahrhundert von

¹¹⁷⁴ Vgl. Saito 2005, 158.

¹¹⁷⁵ Vgl. Ebd., 161.

¹¹⁷⁶ Aoki 2013, 143.

¹¹⁷⁷ Vgl. Diaconu 2017a, 52.

¹¹⁷⁸ Vgl. Ebd.

¹¹⁷⁹ Vgl. Ebd., 55.

¹¹⁸⁰ Saito 2005, 160.

ästhetischen Studien abgelöst, die sich vor allem auf wilde Naturphänomene konzentrierten, um eine ästhetische Gegenerfahrung zur Erfahrung des Schönen zu entdecken.¹¹⁸¹ Die klassische Behandlung geht maßgeblich auf *Kants Kritik der Urteilskraft* von 1790 zurück. Dort stellt Kant verschiedene wilde Naturphänomene dar, darunter auch widrige Wetterverhältnisse – »[k]ühne, überhangende, gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses [...]«. ¹¹⁸² Während das Schöne im Mittelpunkt der künstlerischen Darstellung steht, wird das Erhabene vor allem mit der Natur, insbesondere der Wildnis, in Verbindung gebracht. Kunstwerke, die das Erhabene zum Ausdruck bringen wollen, sind »immer auf die Bedingungen der Übereinstimmung mit der Natur eingeschränkt«. ¹¹⁸³ Im Rahmen der Transzendentalphilosophie hat das Erhabene der Natur, einschließlich des Wetters, jedoch nichts mit dem Sich-Befinden in Umgebungen zu tun, sondern existiert »ganz im menschlichen ›Gemüt‹«. ¹¹⁸⁴ Auf dieser Grundlage wird das Erhabene als eine unfassbare Übergröße oder Übermacht bestimmt, die in der subjektiven Erfahrung letztlich Respekt und Ehrfurcht vor der Idee des Unendlichen hervorruft. Kant erklärt: »So kann der weite, durch Stürme empörte Ozean nicht erhaben genannt werden. Sein Anblick ist gräßlich; und man muß das Gemüt schon mit mancherlei Ideen angefüllt haben, wenn es durch eine solche Anschauung zu einem Gefühl gestimmt werden soll, welches selbst erhaben ist, indem das Gemüt die Sinnlichkeit zu verlassen und sich mit Ideen, die höhere Zweckmäßigkeit enthalten, zu beschäftigen angereizt wird.« ¹¹⁸⁵ Das Erhabene setzt eher ein ästhetisches Subjekt als ein ästhetisches Objekt voraus, wie Johannes Grave betont: »Für Kant aber habe die Erhabenheit ihren Grund nicht in der Natur selbst.« ¹¹⁸⁶ Dem stimmt Ransch-Trill zu. Sie stellt fest, dass die Ehrfurcht vor der menschlichen Vernunft die erhabene Atmosphäre der Natur durchdringt: »Das ›ästhetische Subjekt‹ konstituiert erhabene Landschaft allererst durch

¹¹⁸¹ Vgl. Trebeß 2006, 97.

¹¹⁸² Kant 1974, 185.

¹¹⁸³ Ebd., 166.

¹¹⁸⁴ Trebeß 2006, 97.

¹¹⁸⁵ Kant 1974, 166.

¹¹⁸⁶ Grave 2001, 60.

seine zunächst praxisfreie, d. h. ›theoretische‹, Zuwendung zur Natur, dann aber dadurch, daß es sein ›Gemüt‹ mit allerlei Ideen, die dem metaphysischen Interesse der menschlichen Vernunft entspringen, anfüllt und eine erhabene Stimmung gewinnt, die wiederum dazu drängt, über das sinnlich Geschaute (Gebirge, Fluß, Schlucht, Meer, Himmel) hinauszugehen und ›sich mit Ideen, die eine höhere Zweckmäßigkeit enthalten, zu beschäftigen [...]‹.¹¹⁸⁷

Was die malerische Darstellung der erhabenen Atmosphäre des Wetters betrifft, so ist an erster Stelle Turner zu nennen, der »der Frühzeit des Impressionismus«¹¹⁸⁸ zugerechnet wird. Inspiriert von Goethes Farbenlehre und dem von dem Amateurmeteorologen Luke Howard entwickelten Klassifikationsschema für Wolken, schuf Turner eine Reihe von Gemälden, die ungünstige Wetterereignisse (Sturm, Starkregen, Blitzschlag etc.), insbesondere Unwetterkatastrophen durch zerstörerische Naturgewalten, darstellen. Die wilde und erhabene Atmosphäre der Natur steht dabei in scharfem Kontrast zur Kleinheit und Verletzlichkeit des Menschen. Anstatt nur einen Ausschnitt der Natur wiederzugeben, drücken Turners Werke das Eintauchen in die Natur aus und versuchen, die Betrachter*innen in diese Erfahrung eintauchen zu lassen. Böhme weist darauf hin: »[Turners] Bilder [...] sind wohl die ersten, in denen Atmosphären oder Atmosphärisches dargestellt wird. Diese Bilder, soweit sie bereits ungegenständlich werden, sind als solche geeignet, vom Betrachter auch ohne Entlassung aus der traditionell ästhetischen Disziplin die atmosphärische Wirkung des Bildes ausgesetzt zu sein.«¹¹⁸⁹ Charakteristisch für den Stil seiner Werke ist die Erzeugung atmosphärischer Effekte wie Leichtigkeit, Fluidität und Vergänglichkeit durch den ausgiebigen Gebrauch von atmosphärischen Farblaschen und transparenten Ölfarben. Turner beschäftigte sich mit der Darstellung von Wetterphänomenen wie Sonnenschein, Sturm, Regen und Nebel, insbesondere mit verschiedenen Wetterkatastrophen, die durch die zerstörerischen Kräfte der Natur verursacht wurden. Auf diese Weise spezialisierte er sich darauf, die wilde und erhabene Atmosphäre der Natur mit der Kleinheit und Verletzlichkeit des Menschen zu kontrastieren. Die beeindruckende und unbesiegbare Naturwelt symbolisiert in seinen Bildern vor allem die Manifestation göttlicher Macht - ein Motiv, das in den Werken der Romantik immer wieder auftaucht.

¹¹⁸⁷ Ransch-Trill 1975, 126.

¹¹⁸⁸ Böhme 2019, unveröffentlicht.

¹¹⁸⁹ Ebd.

1.4.2. Yi (易, *Wandlung*)

Im Gegensatz zur europäischen Ästhetik, die sich mehr mit den Auswirkungen von widrigen Wetterbedingungen beschäftigt, die von Unbehagen, Unannehmlichkeit und Ehrfurcht bis hin zu Erhabenheit reichen, verbindet die japanische Ästhetik die Erfahrung von ungünstigen Witterungsverhältnissen eher mit einem Gefühl der Vergänglichkeit des Lebens. Beispielsweise werden schwierige Witterungen in den antiken und modernen Gedichtsammlungen *Kokinshū* (905) und *Shinkokinshū* (1205) besonders gepriesen.¹¹⁹⁰ Wie oben erwähnt, besteht eine Besonderheit des Wetters in seiner Vergänglichkeit und Wechselhaftigkeit. Dies zeigt sich besonders deutlich bei extremen Wetterlagen wie Schnee, Hagel, Hitzewellen, Stürmen oder Starkregen. Saito verweist darauf: »In contrast to sunny weather, these weather conditions are generally passing phenomena [...] Snow melts away, rain dries, and fog lifts, without leaving any trace of their existence. Furthermore, the constant movement of falling snow, rain, and wind suggests changeability.«¹¹⁹¹ »Constant movement, surprising change, or eventual extinction can stimulate our imagination and facilitate a pleasurable experience.«¹¹⁹²

Davon ausgehend stehen transiente, vorübergehende und wandelbare Besonderheiten der Wetterphänomene oft im Mittelpunkt der japanischen ästhetischen Wertschätzung. Zu nennen sind hier die Tuschebilder von *Sesshū Tōyō* (1420–1506) und *Hasegawa Tōhaku* (1539–1610), die die in Nebel gehüllten Landschaften darstellen, sowie die Holzschnitte von *Utawaga Hiroshige* (1797–1858) mit Regen, Schnee und Nebel. »Hier ist gerade nicht das Ewige in Form eines Ideals zu realisieren, sondern vielmehr eine Tiefenerfahrung der Unbeständigkeit selber, die zugleich die Erfahrung der eigenen Sterblichkeit ist.«¹¹⁹³ Aus dem Erleben schwieriger Wetterbedingungen wie Regen, Schnee und Sturm erkennt man, dass weder die Natur noch Menschen den Gesetzen der Unbeständigkeit enttrinnen können. Widrige Wetterereignisse spiegeln Endlichkeit und Vergänglichkeit aller Lebensmomente wider. Saito erklärte: »Aestheticizing the impermanence in nature then leads us toward an acceptance and sym-

¹¹⁹⁰ Vgl. Saito 2005, 170.

¹¹⁹¹ Ebd., 170.

¹¹⁹² Ebd., 169.

¹¹⁹³ Elberfeld 2000, 17.

pathetic appreciation of our own transience.«¹¹⁹⁴ Mit solchen Feststellungen lassen sich negative Witterungen als Landschaften ansehen, die positive Atmosphärenerfahrungen vermitteln können, obwohl sie visuell ungünstig erscheinen.

Obwohl China und Japan dem ostasiatischen Raum anhören, ergeben sich aus ihren eigenen kulturellen Traditionen unterschiedliche Erfahrungsmodelle von Wetterereignissen. In der vom agrarökonomischen Modell geprägten traditionellen chinesischen Gesellschaft nahm die enge Beziehung zwischen Alltagsleben und Wetter eine wichtige Position ein. Vor diesem Hintergrund schenkten Chinesen dem Zusammenspiel der Wetterphänomene und leiblicher Wahrnehmung mehr Aufmerksamkeit. Im *Lin Quan Gao Zhi* (林泉高致, Erhabene Gestimmtheit zu Wald und Quell) schrieb Guo Xi (郭熙) folgende Worte: »Bei den echten Berg-Wasser [-Gegebenheiten] ist das Atmen in den Wolken zu den vier Jahreszeiten je verschieden: Im Frühling ist es gelöst und heiter, im Sommer üppig und dicht, im Herbst locker und spärlich, im Winter düster und matt.«¹¹⁹⁵ Hierbei zielte Guo auf eine Beschreibung der Erscheinungen der Wolken in den vier Jahreszeiten ab. Seiner Meinung nach bewirkt der Zyklus der Jahreszeiten die ständigen Veränderungen von Wolken, die den vier Jahreszeiten unterschiedliche atmosphärische Eigenschaften verleihen (Frühling: gelöst und heiter, Sommer: üppig und dicht, Herbst: locker und spärlich, Winter: düster und matt). Aufgrund dessen verwies Guo darauf: »Wenn im Malen ihre [sinnhaften] Erscheinungsformen in großen [Zügen] gesehen und [daraus] nicht abgeschnittene und eingekerbte körperliche Gestalten gebildet werden, so werden Aussehen und Haltung des Atmens in den Wolken auch schon lebendig sein.«¹¹⁹⁶ Guos Idee hatte auf die Entwicklung der chinesischen Landschaftsmalerei einen erheblichen Einfluss. Für chinesische Landschaftsmaler*innen ist es nicht wichtig, die natürliche Welt exakt nachzuahmen. Entscheidend ist es vielmehr, einen atmosphärischen Raum zu schaffen, der auf dem Wechselspiel zwischen leiblichen Zuständen und natürlichen Faktoren von Bergen, Flüssen, Vegetation und Wetterereignissen basiert.

Aus japanischer Sicht stellen gerade die ständig wandelnden, ephemeren und flüchtigen Atmosphären den ästhetischen Reiz des

¹¹⁹⁴ Saito 2005, 170.

¹¹⁹⁵ Xi, Guo; Si, Guo 2007, 511.

¹¹⁹⁶ Ebd., 511.

Wetters dar. Damit verbunden ist eine Sichtweise der existenziellen Philosophie: Die Vergänglichkeit der Welt, in der wir leben, und die Gebrechlichkeit des Menschen führen nicht selten zu pessimistischen Stimmungen. In diesem Fall muss man Mut und Trost bei ähnlichen Phänomenen der natürlichen Welt suchen. Die diffuse Atmosphäre des Wetters war auch ein beliebtes Thema in der traditionellen Ästhetik Chinas.¹¹⁹⁷ Der Ansatz basiert jedoch auf dem chinesischen Konzept Yi (易, Wandlung), das in der chinesischen Kosmologie eine zentrale Position einnimmt. Chinesische Philosoph*innen sind der Auffassung, dass es auf der Welt keine absolut stabile Ordnung gibt und alles sich in ständiger Erneuerung befindet – gleichgültig, ob es sich nun um Sichtbares oder um Unsichtbares handelt. Hier darf Wandlung nicht mit Schöpfung im demiurgischen Sinne gleichgesetzt werden. Sie hat nichts mit der Kraft des Schöpfers zu tun, sondern hängt mit einer kontinuierlichen Transformation zusammen, die die Fortsetzung und ständige Erneuerung des Lebens sichert. Auf dieser Grundlage kann die Welt als ein riesiger Lebensprozess verstanden werden, der unendliche Transformationen enthält.

In der europäischen Denktradition gibt es ein ähnliches Konzept wie das Yi (易, Wandlung), nämlich »alles fließt«. Eine der frühesten Äußerungen findet sich in den *Fragmenten* von Heraklit, deren Authentizität jedoch umstritten ist. Typisch dafür ist *Fragment 12* - »[d]enen, die in dieselben Flüsse steigen, strömen andere und wieder andere Wasserfluten zu.«¹¹⁹⁸ Alfred North Whitehead argumentiert, dass »alles fließt« die erste vage Verallgemeinerung der unsystematisierten und kaum analysierten menschlichen Intuition ist.¹¹⁹⁹ Seine

¹¹⁹⁷ Mit dem Begriff *psychic distance* analysierte der Psychologe Edward Bullough die ästhetische Erfahrung des Nebels auf See. Ihm zufolge war eine gewisse Distanzierung für die ästhetische Wertschätzung von Nebel auf See notwendig. In dieser Hinsicht war das Erleben der nebligen Landschaft auf See wesentlich eine Kombination der Empfindung eines scheinbar ruhigen und friedlichen Nebelszenarios und des Gefühls einer drohenden Gefahr und des Horrors (Vgl. Saito 2005, 163). Zum einen vermittelt der von Nebel gestaltete undurchsichtige, weiße Raum ein friedliches Gefühl. Zum anderen verursachen die verschwommenen Umrisse der Gegenstände und unterschiedliche verzerrte und groteske Formen eine Mischung von Furcht, Angst und anderen unangenehmen Stimmungen. Schließlich sind die Beobachter*innen von der Verflechtung von Ruhe und Terror umhüllt. (Vgl. Bullough 1912, 88f.)

¹¹⁹⁸ Vorländer 1990, 208.

¹¹⁹⁹ Vgl. Whitehead 1985, 208.

Prozessphilosophie¹²⁰⁰ ist als seine späte Metaphysik eng mit einer Theorie der Erfahrung verbunden. Er stellt fest: »Without doubt, if we are to go back to that ultimate, integral experience, unwarped by the sophistications of theory, that experience whose elucidation is the final aim of philosophy, the flux of things is one ultimate generalization around which we must weave our philosophical system.«¹²⁰¹ Erfahrung ist in diesem Zusammenhang ein weit gefasster Begriff, der eine Vielzahl spezifischer Intuitionen umfasst, die vom Mathematischen und Physikalischen bis zum Poetischen und Mystischen reichen.¹²⁰² Whiteheads Ansatz ist in gewisser Weise panempirisch. Er betont: »Finally, the reformed subjectivist principle must be repeated: that apart from the experiences of subjects there is nothing, nothing, nothing, bare nothingness.«¹²⁰³ Dieser Pan-Empirismus unterscheidet sich jedoch vom Pan-Psychismus.¹²⁰⁴ Hier gilt es das Prinzip, dass Bewusstsein Erfahrung voraussetzt und nicht umgekehrt.¹²⁰⁵ Whitehead lehnt die Dichotomie von objektiver Welt der Fakten und subjektiver Welt ab und entwickelt eine synthetische Sichtweise,¹²⁰⁶ die sowohl die Naturwissenschaften wie Physik, Biologie und Psychologie als auch Ästhetik, Kunst, Ethik und Religion umfasst. Seine Prozessphilosophie reflektiert insbesondere die Verschmelzung von Religion und Wissenschaft in einem Programm rationalen Denkens.¹²⁰⁷ Dies spiegelt sich vor allem in der Auffassung wider, dass Wandel und Dauerhaftigkeit nebeneinander bestehen. Zur Dauer-

¹²⁰⁰ Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts beschäftigen sich zeitgenössische Philosoph*innen, inspiriert von Darwins Evolutionstheorie, mit der Frage, wie die prozesuale Dimension in das ontologische Denken integriert werden kann. Neben Whitehead und Heidegger sind in diesem Zusammenhang die Arbeiten von Charles Sanders Peirce zu nennen. Für Peirce ist »das Ziel der Philosophie [...], alles verständlich zu machen« (Peirce 1991, 133). Er weist darauf hin: »Es muß praktisch angenommen werden, daß das Gesetz des Seins und das Gesetz des Denkens eins sind« (Ebd.). Sowohl die Natur als auch die wahrgenommene Lebenswirklichkeit befinden sich in einem ständigen Evolutionsprozess. Davon ausgehend betont Peirce, dass es die Aufgabe der Philosophie sein sollte, die Prozesse der Natur verständlich zu machen. Wenn wir also eine Theorie des Universums entwerfen, müssen wir die Begriffe, die für die Logik offensichtlich wesentlich sind, richtig verwenden (Vgl. Ebd.).

¹²⁰¹ Whitehead 1985, 208.

¹²⁰² Vgl. Desmet; Irvine 2022, letzter Zugriff am 08.12.2023.

¹²⁰³ Whitehead 1985, 167.

¹²⁰⁴ Vgl. Desmet; Irvine 2022, letzter Zugriff am 08.12.2023.

¹²⁰⁵ Vgl. Whitehead 1985, 53.

¹²⁰⁶ Vgl. Ebd., 5.

¹²⁰⁷ Vgl. Ebd., 15.

haftigkeit der Dinge gehören die feste Erde, die Berge, die Steine, die ägyptischen Pyramiden, der Geist des Menschen und Gott.¹²⁰⁸ Whitehead schreibt: »The best rendering of integral experience, expressing its general form divested of irrelevant details, is often to be found in the utterances of religious aspiration. One of the reasons of the thinness of so much modern metaphysics is its neglect of this wealth of expression of ultimate feeling Accordingly we find in the first two lines of a famous hymn a full expression of the union of the two notions in one integral experience.«¹²⁰⁹ In dieser Hinsicht unterscheidet sich das Konzept Yi (易, Wandlung), das eng mit dem daoistischen Denken verknüpft ist, von Whiteheads Prozessphilosophie. Yi (易, Wandlung) ist *nicht* übernatürlich, sondern folgt dem inhärenten Prinzip der Selbstentwicklung aller Dinge und Wesen, d.h. der Natürlichkeit. Das Dao (道) zeigt sich in der Unabhängigkeit und Spontaneität von Prozessen und Zuständen. Der Grund, warum Yi (易, Wandlung) möglich ist, liegt in der gegenseitigen Abhängigkeit und Transformation der beiden Pole innerhalb der Dinge oder zwischen den Dingen. In einer natürlichen Bewegung führt das Erreichen des Äußersten zu einer Bewegung in die entgegengesetzte Richtung. Zum Beispiel steigt die Sonne zu ihrem höchsten Punkt auf und geht dann langsam wieder unter. Wenn der Vollmond seinen höchsten Stand erreicht hat, nimmt er wieder ab. Ein weiteres Beispiel ist das Auf und Ab der Naturphänomene (Kälte und Wärme, Blühen und Verblühen) im Wechsel der Jahreszeiten.

1.4.3. Naturvorgänge in der bildlichen Darstellung

Die durch das Konzept Yi (易, Wandlung) geprägte Weltanschauung beeinflusste erheblich die chinesische Malauffassung. Die Welt ist in der chinesischen Malerei weder eine mimetische Produktion von Realität noch eine rein imaginär konstruierte Welt, sondern vielmehr ein sich ständig wandelnder Prozess. Durch das Malen wird die Lebendigkeit der dargestellten Dinge und Wesen sichtbar. Reale Welt und

¹²⁰⁸ Vgl. Ebd., 208. Auch die Vorstellung, dass alles fließt, hält Welsch für unhaltbar: »Weil dann, wenn alles zugleich fließen würde, von einem ›Fließen‹ gar nicht mehr die Rede sein könnte. Fließen erfordert einen Gegenpol des Verharrens. Bewegung ist immer ein Zweifakter von Veränderung und Bleiben. Allerdings kann das, was im einen Schritt beharrt, im nächsten selbst in Bewegung geraten« (Welsch 2021, 7).

¹²⁰⁹ Ebd.

gemalte Welt werden dabei als homogen angesehen. Basierend auf dem Konzept *Yi* (易, Wandlung) legen chinesische Maler*innen wenig Wert auf ein klares und sonniges Wetter. Vielmehr werden diffuse Wetterphänomene eher dargestellt. Unklare Konturen von Gegenständen bei schlechtem Wetter offenbaren einen Prozess, in dem sich alles im Übergang vom Unsichtbaren zum Sichtbaren befindet. Objektiv betrachtet entstehen derartige Phänomene aus ungünstigen Wetterereignissen wie Nebel, Wolken, Regen, Schnee und Dunst. Widrige Wetterbindungen machen alles unbestimmt. Sie verwischen Dinge, Formen und Konturen, verdunkeln die Klarheit des Himmels, reduzieren die Sichtbarkeit der Umgebung und vermitteln den Eindruck von Unschärfe und Unbestimmtheit. Aufgrund ihrer diffusen Erscheinungen wird ein optisches Bild von umgebenden Objekten gestört, sodass das Wahrnehmende aktiv – eng mit spirituellen Elementen verzahnt – in die wetterrelevanten Atmosphären eintaucht. Die diffuse Wetterlage bietet deshalb eine Erfahrung, die eine Auswirkung auf physische, emotionale, und spirituelle Zustände des Wahrnehmenden ausübt. In der chinesischen Kunstgeschichte wurden fast alle diffusen Wetterbedingungen wie Wolken, Regen, Schnee, Dunst und Dämmerung exemplarisch dargestellt, um etwas Atmosphärisches zu beschreiben, das objektive Gegebenheiten der Witterungsbedingungen und menschlicher Leiblichkeit zusammenführt. Genau in diesem Moment wird die Bedeutung des Dazwischen in den Vordergrund gestellt.

Nehmen wir als Beispiel das Bild *Zao Chun Tu* (早春圖, Vorfrühling, 1072)¹²¹⁰ von Guo Xi (郭熙). Gezeigt wird hier eine Berglandschaft im Nebel am frühen Morgen. Besonders gelobt wird dieses Bild jedoch nicht wegen seines Motivs, sondern vor allem wegen der Darstellung einer Welt zwischen dem Auftauchenden und dem Untertauchenden. Wenn der aufsteigende Nebel den Gebirgskamm verwischt, fällt die ganze Landschaft ins Halbdunkel. Der Gebirgsrücken und die Baumwipfel verhüllen und enthüllen sich, indem sie in den Nebel eintauchen und aus ihm auftauchen. Ein Berg, den man visuell ungehindert erkennen könnte, wäre ästhetisch wenig reizvoll. Wenn er dagegen teilweise in den Wolken verborgen ist, sodass man ihn nicht in seiner Gänze erfassen kann, dann scheint er unergründlich zu sein. Die Unterbrechungsfunktion der Wolken trägt zur Verflochten-

¹²¹⁰ Siehe: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Guo_Xi_-_Early_Spring_%28large%29.jpg, zuletzt geprüft am 27.11.2023.

heit des Sichtbaren und des Unsichtbaren bei. Die Berglandschaft erscheint sowohl als verborgen als auch als manifest in dem Sinne, dass sie unerschöpflich fesselnd ist. So ergibt sich eine Atmosphäre, die unbestimmt und unendlich wirkend ist. Das Gemälde von Guo Xi (郭熙) erinnert uns an Friedrichs *Elbschiff im Frühnebel* (um 1821).¹²¹¹ In beiden Werken steht das Konzept der Wandlung im Mittelpunkt. Der Nebel fungiert dabei als Schlüsselmedium, um das Spannungsspiel zwischen Eintauchen und Auftauchen zu erzeugen. In Guos Gemälde ist der Bildaufbau durch die blockierende Wirkung des Nebels von nah nach fern durch Enthüllung→Verhüllung→Ent-hüllung→Verhüllung gekennzeichnet und symbolisiert so die gegenseitige Verwandlung von Yin- und Yang-Pol. Während auf Friedrichs Bild die Blumen, Pflanzen und Sträucher im Vordergrund deutlich zu erkennen sind, wird die Szenerie vom Mittelgrund bis in die Ferne durch den vom Fluss aufsteigenden Nebel verschleiert. Die Bootsleute, der Kahn, die Bäume und die Berge sind nur schemenhaft zu erkennen. »Wenn Bilder etwas vor Augen führen, müssen sie zugleich auch sich selbst zeigen.«¹²¹² Nach Grave provozieren Friedrichs Werke »Widerstreite zwischen dem Dargestellten und den Darstellungsmitteln [...], die vom Betrachter nur in zeitlich erstreckten Wahrnehmungsvollzügen erfasst werden können.«¹²¹³ Die Verdichtung oder die Auflösung des Nebelmediums lenkt die Aufmerksamkeit der Betrachter*innen nicht nur auf den dargestellten Gegenstand, sondern auch auf die Darstellungsmittel und -weisen. Dadurch schwankt der Blick der Betrachter*innen ständig zwischen den beiden. Grave führt weiter aus: »Der Betrachter kann zwischen diesen Polen nur in einem zeitlich erstreckten Wahrnehmungsprozess vermitteln. Indem der Blick des Rezipienten bald auf die im Bild erscheinende Landschaft, bald aber auf das Gemälde selbst trifft, wiederholt sich gleichsam jener Wechsel von Ver- und Entschleierung, von Transparenz und Opazität, der auch dem Nebel als beherrschendem Bildmotiv eigen ist.«¹²¹⁴ Darüber hinaus verdeutlicht Friedrichs Werk den Widerspruch zwischen der Darstellung des flüchtigen Augenblicks und der für die europäische Malerei des frühen 19. Jahrhunderts typischen strengen Bildkomposition - ein Merkmal, das Guos Gemälde nicht

¹²¹¹ Siehe: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/05/Elbschiff_im_Fruhehnebel_%28C_D_Friedrich%29.jpg, zuletzt geprüft am 27.11.2023.

¹²¹² Grave 2022, 54.

¹²¹³ Ebd., 49.

¹²¹⁴ Ebd., 52.

aufweist: »Der Betrachter ist einerseits eingeladen, sich so sehr in den dargestellten Augenblick zu versenken, dass er gleichsam das Ziehen der Nebelschwaden zu verfolgen meint; andererseits aber kann ihn das Kalkül der Komposition jederzeit auch auf die Statik und Artificialität des Bildes aufmerksam machen.«¹²¹⁵

Eine hohe Wertschätzung für die Wechselwirkung der polaren Elemente kann man auch im Landschaftsbild *Yuan Pu Gui Fan Tu* (遠浦歸帆圖, Ein zurückkehrendes Segelboot aus der Ferne)¹²¹⁶ ersehen. Dieses Werk wurde vom chinesischen Maler Fen Yu-chien (ca. Mitte des 13. Jahrhunderts) geschaffen und gehört zu seiner Bildserie *Acht Ansichten der Flüsse Xiao-Xiang* (Xiao Xiang Ba Jing, 瀟湘八景). Diese Bilderserie beschreibt acht Sehenswürdigkeiten an den Seen und Flüssen der Region *Xiaoxiang* (瀟湘), die sich im mittleren Süden Chinas befindet und lange Zeit eines der populärsten Themen für ostasiatische Maler*innen war. Heute gibt es nur noch drei Exemplare aus dieser Bildserie, nämlich *Ein zurückkehrendes Segelboot aus der Ferne*, *Der Mond im Herbst am Dongting-See* und *Der Tempel im Berg*, die in japanischen Museen gesammelt werden. *Yuan Pu Gui Fan Tu* (遠浦歸帆圖, Ein zurückkehrendes Segelboot aus der Ferne) stellt eine Szene dar, in der ein Segelboot in der Abenddämmerung zum Ufer des Flusses zurückkehrt.

Dieses Werk wurde mit der Technik wegspritzender Tusche geschaffen, die als eine repräsentative Technik der traditionellen chinesischen Tuschemalerei betrachtet wird. Die wegspritzende Tusche-technik ist dadurch gekennzeichnet, dass die Tusche auf ein Papier gesprüht wird und dann verschiedene Objekte, die dem natürlichen Lauf und Durchsickern der Tusche entsprechen, gemalt werden. Mit den skizzenhaften Pinselstrichen erzeugte das Bild eine atmosphärische Leere, die die Vergänglichkeit allen Seins symbolisiert und insofern eine gewisse Verbindung mit der japanischen Sicht des Wetters zeigt. Hinsichtlich der Erfahrung der davon erzeugten atmosphärischen Wirkung sind hierbei drei Ebenen zu berücksichtigen, nämlich die physisch-sinnliche Ebene, die imaginäre Ebene und die spirituelle Ebene. Trotz einer logischen Analyse sind sie in der praktischen Erfahrung ineinander verflochten und daher untrennbar miteinander verknüpft.

¹²¹⁵ Ebd.

¹²¹⁶ Siehe: https://emuseum.nich.go.jp/detail?langId=zh&webView=&content_base_id=100999&content_part_id=000&content_pict_id=0, zuletzt geprüft am 27.11.2023.

a. Physisch-sinnliche Ebene

Im *Yuan Pu Gui Fan Tu* (遠浦歸帆圖, Ein zurückkehrendes Segelboot aus der Ferne) zeigt die gesamte Landschaft (Fluss, Insel, Hügel, Bäume, Segelboot usw.) in tiefem Nebel. Normalerweise neigen externe Beobachter*innen dazu, sich bewusst vom beobachteten Objekt zu distanzieren, um seine visuellen Eigenschaften zu fassen. Als ein weißes, wolkenartiges und verschwommenes Phänomen erschwert Nebel jedoch den optischen Zugang zur Umgebung durch die Unterbrechung der visuellen Manifestierung von Objekten. Eine diffuse Stimmung wurde mittels der Tuschetechnik, die durch wiederholte Waschungen mit blasser Tusche gekennzeichnet ist, gut dargestellt. Die Nuancen von Tintentönen erzeugten die Variationen der nebelhaften Phänomene. Beim Erleben einer solchen verschwommenen Landschaft verliert unsere Vision ihre dominierende Rolle. Der diffuse, feuchte und weiche Nebel vermittelt die Interaktion zwischen Leib und Umgebung, die die Erscheinungsformen der Umwelt sowie die entsprechenden Wahrnehmungsweisen beeinflusst. Nebel fungiert so als ein spezielles Medium, das etwas Atmosphärisches in den Vordergrund rückt.

b. Imaginäre Ebene

In der sinnlichen Konstruktion des wahrzunehmenden Objekts spielt die Vorstellungskraft immer eine bedeutende Rolle. Vorstellungsvermögen dient dazu, Unsichtbares jenseits des Sichtbaren zu erfassen.¹²¹⁷ Mit anderen Worten, wir erfassen das Panorama mittels unserer Vorstellungskraft, wenn etwas nicht unmittelbar wahrgenommen werden kann. Der Versuch, eine Panoramalandschaft visuell zu erfassen, scheitert am Hindernis des dichten Nebels. Dagegen verfügen wir über genügend Freiheit, unsere Phantasie zu entfalten. Mit der Vorstellungskraft spüren wir die Feuchtigkeit des Nebels, obwohl dies nicht bedeutet, dass unsere Haut nass ist. Mit der Vorstellungskraft vervollständigen wir das Bild der verschwommenen Objekte wie das Boot oder die Menschenfigur auf dem Boot. Wir stellen uns vor, dass das Boot hoch und runter fährt und durch den nebelhaften Schleier durchdringt, der sich verschwommen ausdehnt und über dem Fluss schwebt. Auf diesem Wege werden das Wahrnehmende und die

¹²¹⁷ Vgl. Aoki 2013, 152.

Wahrgenommenen zueinander näher gebracht, obwohl der neblige Schleier die visuelle Wahrnehmung eines Panoramas behindert.

Das Vorstellungsvermögen wird ständig mit affektiven Faktoren kombiniert. Wenn ein sinnlicher Eindruck gewissermaßen im Zusammenhang mit der imaginären Konstruktion einer diffusen Umgebung steht, dann ist diese Konstruktion weitgehend durch affektive Komponenten geprägt. Normalerweise macht uns schönes Wetter fröhlich und munter. Im Gegenteil, die weichen, feuchten Qualitäten des nebligen Bildes tragen zum Schaffen eines friedlichen, besinnlichen Raumes bei, der ein Gefühl der Ruhe hervorruft. Auf diese Weise sind wir in einem Zustand der Gelassenheit, die psychophysisch entspannt, und sind damit von Ermüdung oder Mattigkeit befreit, die sich aus dem Stress der täglichen Wünsche und Pflichten ergeben. Mit Hilfe der Vorstellungskraft stehen Nähe und Distanz daher in Einklang miteinander. Da die Vorstellungskraft häufig durch kulturelle Faktoren, religiöse Weltanschauungen, metaphysische Erkenntnisse und wissenschaftliche Erklärungen geprägt ist,¹²¹⁸ überschreitet die Beziehung der nebligen Umgebung und der subjektiven Situation dadurch die rein physisch-sinnliche Ebene und erreicht eine tiefere geistig-seelische Dimension.

c. Spirituelle Ebene

Im *Yuan Pu Gui Fan Tu* (遠浦歸帆圖, Ein zurückkehrendes Segelboot aus der Ferne) wird die dargestellte Nebellandschaft auch als gegenständliche Darstellung der unsichtbaren Lebenskraft *Qi* (氣) interpretiert, sodass der undurchsichtige, verschwommene Nebel eine metaphorische Bedeutung erhält. Dadurch wird das Verständnis der Beziehung meteorologischer Phänomene und der menschlichen Befindlichkeit vertieft. Als Zeichen von *Qi* (氣) baut Nebel in der malerischen Welt die Wechselbeziehung zwischen Fülle und Leere, Auftauchen und Verschwinden, Anwesenheit und Abwesenheit auf. Der neblige Schleier umhüllt alles mit seinem breiten Mantel. Seine Kraft nimmt mit zunehmender Entfernung zu, sodass eine Anzahl von Objekten in der Ferne verschwindet. Schließlich scheint die Kraft des Nebels allgegenwärtig zu sein, die nicht nur die Natur und den Menschen umhüllt, sondern auch alles auf der Welt durchdringt. Alles ist

¹²¹⁸ Vgl. Diaconu 2017a, 65.

durch die Vermittlung des diffusen und sanften Nebels zu einem harmonischen Ganzen verschmolzen.

In einer wirklichen Welt tauchen Dinge wesentlich in Form von Phänomenen auf. Mittels eines bestimmten Mediums präsentieren sich Dinge immer in konkreter Dinghaftigkeit. Aus dieser Sicht lässt sich Nebel als Vermittler der Erscheinung von Dingen ansehen. Einerseits lösen sich die Formen der Dinge in der Ferne im Nebel auf. Sie sind im Nebel versunken und verschwunden. Andererseits scheinen Dinge aufgrund der Wirkung des nebligen Mediums aus dem fernen Horizont wieder aufzutauchen. Aufgrund des chinesischen Denkens lässt sich verdeutlichen, dass Dinge aus der Qi-Energie hervorgegangen sind und sich vom Nichtsein zum Sein wandeln. Dadurch entsteht der Eindruck, dass das große Universum in seinem unerschöpflichen Reichtum an Formen und Strukturen unergründlich, unerschöpflich und wechselhaft ist. Dadurch wird ein Austausch zwischen Welt und Mensch inspiriert. Dabei gibt es einen Ruf – lasst uns ruhig ins Herz der Welt gehen! Dank der Vermittlung des Nebels führen wir ein unvergessliches Gespräch mit dem Weltall. Die nebelhafte Atmosphäre öffnet damit eine kosmologische Dimension für die Betrachtung des Verhältnisses zwischen Mensch und Welt. Die verschwommene Szene vermittelt das Gefühl, dass etwas so weit entfernt ist, dass es unerreichbar ist. Das Gefühl der Ferne, das durch eine nebelhafte Szenerie hervorgerufen wird, wird hier als Gefühl der Unendlichkeit verstanden.

1.5. *The Weather Project*: Integration von Natur, Kunst und Alltagserfahrung

Unter dem Titel Ebene des Designs (5.2.) des ersten Teils *Das Konzept der Atmosphäre* wird die Produzierbarkeit der Atmosphäre behandelt. Dabei wird darauf hingewiesen, dass Atmosphäre als eine von Wahrnehmendem und Wahrgenommenen gemeinsam konstruierte Wirklichkeit nicht nur wahrnehmbar, sondern auch bewusst inszenierbar und produzierbar ist. Aufgrund dessen birgt das Konzept der Atmosphäre in sich eine empirische Dimension. Der Schlüssel zum atmosphärischen Erzeugen liegt darin, den emotionalen Zustand des Wahrnehmenden zu beeinflussen, indem spezifische Qualitäten von Anordnungen dinglicher Konstituenten, Räumen und Arrangements des zu Gestaltenden hervorgehoben werden.

Heute ist eine bewusste Gestaltung der Atmosphäre über traditionelle Bereiche wie Malerei, Skulptur und Bühnengestaltung hinausgegangen und findet in einem breiteren Spektrum von Lebensbereichen (Stadtplanung, Landschaftsarchitektur, Werbung, Ausstellungsdesign, Medienarbeiten usw.) statt. Dies bedeutet, dass jegliche Art von Inszenierung und Gestaltung der Umwelt durch unsere leibliche Anwesenheit in unser Befinden einfließt. In diesem Zusammenhang sind experimentelle Kunstpraktiken von signifikanter Bedeutung, aufgrund dessen, dass sie neue Erkenntnisse über das Verhältnis zwischen natürlichen Elementen, Alltagsgegenständen und den von ihnen ausgestrahlten Atmosphären unter unterschiedlichen Umständen liefern. Mit einer künstlerischen Auseinandersetzung lassen sich einerseits theoretische Einsichten über Atmosphären erproben und andererseits neue Perspektiven der atmosphärischen Erfahrung von Umwelt und Natur eröffnen. Aufgrund dieser Überlegung lässt sich *The Weather Project* (2003)¹²¹⁹ des dänisch-isländischen Künstlers Olafur Eliasson, eines der renommiertesten experimentellen Kunstprojekte, als vorbildlich ansehen.

Als einer der führenden zeitgenössischen Künstler*innen arbeitet Eliasson mit seinen Installationen, ortsspezifischen Skulpturen und Fotografien an den Grenzen von Sinneswahrnehmung, Natur und Wissenschaft und hat sich damit einen internationalen Ruf erworben. Seine Arbeiten verwenden häufig natürliche Elemente wie Wind, Dampf, Wasser, Feuer, Eis und Wolken, die auf unerwartete Weise mit technischen Geräten wie Lichtbrechung und -reflexion, Spiegelbildern, geometrischen Modellen, Kaleidoskopbildern, Biotechnik und Lasertechnik kombiniert werden. Diese Bilder lassen sich auf seine isländischen Wurzeln zurückführen, die von heißen Quellen, Vulkanen und gefrorenen Landschaften geprägt sind.

1.5.1. Atmosphärische Gestaltung

Das Wetter ist für Eliasson ein sehr interessantes, ja geradezu existenzielles Thema. Im Jahr 2003 wurde *The Weather Project* in der Turbinenhalle des Tate Modern-Museums in London ausgestellt. Ausgehend von dem allgegenwärtigen Thema des Wetters erforschte Eliasson die Beziehung zwischen Naturdarstellungen und menschl-

¹²¹⁹ Siehe: <https://olafureliasson.net/artwork/the-weather-project-2003/>, zuletzt geprüft am 27.11.2023.

chen Wahrnehmungen. Die Hauptmaterialien dieses experimentellen Werkes sind Monofrequenzlampen, Projektionsfolien, Dunstmaschinen, Spiegelfolien, Aluminium und Gerüste. Am gegenüberliegenden Ende der Halle glänzt eine künstliche Sonne. Die Struktur der Sonne besteht aus einer halbkreisförmig angeordneten Lampengruppe hinter einer halbtransparenten Folie. Durch den sich im Spiegel wiederholenden Bogen wird so eine strahlende Kugel geschaffen, die die Verbindung zwischen Realität und Virtualität symbolisiert. Der Himmel wird durch eine verspiegelte Decke repräsentiert, die die Weite des Raumes beherrscht. Licht und Wasserdampf werden zu einem Ensemble zusammengefügt, das die Hoffnung auf Symbiose zwischen Moderne und Natur darstellt.

Eliasson betrachtet seine Werke als »phenomena producers«. ¹²²⁰ Für ihn ist die Realität kein eigenständiges Objekt. Auf der einen Seite ist die Realität nicht von der menschlichen Wahrnehmung zu trennen, auf der anderen Seite ist sie das Ergebnis der Interaktion zwischen Mensch und Umwelt. Somit liegt der Schwerpunkt des *Weather Projects* nicht auf der Natur selbst, sondern auf der Schaffung einer spezifischen Atmosphäre, um die Interaktion zwischen Umwelt und Wahrnehmung zu entwickeln. Insbesondere durch Medien wie Licht und Luft kann der Wahrnehmende die erzeugte atmosphärische Welt emotional erfahren.

In Bezug auf die atmosphärische Gestaltung dieses Projektes sind drei Aspekte hervorzuheben.

a. Diffuse Wirkung

Licht, Luft und Wasser sind gestalterische Elemente, die Eliasson oft benutzt. In einer experimentellen Situation lässt sich ihre Existenz stark wahrnehmen und erfahren. In *The Weather Project* hängt eine trübe Trockeneismaschine in der Luft, die das Licht weiter streut und wie Wolken treiben und verschmelzen lässt. Feiner Nebel umhüllt das Erscheinungsbild des gesamten Gebäudes und verschleiern einzelne Objekte. Durch die Vermittlung des Nebels strahlt die gelbe Sonne diffuses Licht aus. Folglich schlägt eine ungehinderte Sicht fehl. Dementsprechend entsteht ein verschwommenes, undeutliches Bild. Unter dieser Bedingung wird alles vage und die Grenzen sind ver-

¹²²⁰ Grynsztejn 2002, 14.

schwommen. Mit der zunehmenden Dichte von Nebelwolken wird die Sichtweite allmählich reduziert.

b. Ganzheitliche Wirkung

Wenn sowohl die Form als auch die Begrenzung der Objekte völlig verschwimmen, ist es wesentlich schwieriger, räumliche Tiefe, spezifische Konturen und Details einzelner Objekte aus jedem Blickwinkel zu erfassen. In dieser Hinsicht umschließt die Gleichmäßigkeit des weichen, trüben und gelben Nebels das gesamte Feld der Wahrnehmung. So entsteht ein räumliches Phänomen, von dem sich die Besucher*innen umgeben fühlen. Alle Dinge sind zu einem harmonischen Ganzen verschmolzen. Insbesondere das Zusammenspiel von Nebel und Licht trägt zur Verstärkung dieser ganzheitlichen Wirkung bei. Alldurchdringender Nebel scheint durch das, was wir sehen, hindurch, sodass die ganze Landschaft mit einem goldenen Schleier bedeckt ist.

c. Dynamische Wirkung

Die Manifestation des Nebels verändert sich mit den Positionen der Besucher*innen. Wenn man sich beispielsweise der Brücke nähert, die den Raum schneidet, spürt man mehr wolkenartige Formen. Darüber hinaus ist die konstruierte Wettersituation nicht statisch, sondern verändert sich mit der Zeit und ist in ständiger Bewegung. Im Laufe des Tages steigt die Konzentration von Dampf, bis sich eine schwebende Wolke bildet. Wenn die Wasserdampfkonzentration bis zu einem gewissen Grad ansteigt, entstehen schwache, wolkenartige Gebilde, die sich allmählich im Raum auflösen.

1.5.2. Atmosphärische Erfahrung

a. Immersion

Für Eliasson ist auch der Wahrnehmungsprozess Teil eines Kunstwerks. In diesem Zusammenhang steht die aktive Teilnahme der Besucher*innen im Vordergrund seines künstlerischen Schaffens. So schuf er 1993 mit Fresnellinse, Wasser, Düsen, Schlauch, Folie, Holz und Pumpe einen glitzernden Regenbogen in einem dunklen Raum. Basierend auf dem Refraktionsprinzip waren die Erscheinungsformen

des Regenbogens abhängig von den Positionen der Betrachter*innen. Selbst benachbarte Zuschauer*innen konnten nicht den gleichen Regenbogen sehen. Zu diesem Kunstwerk bemerkte Eliasson: »If the light doesn't go into your eyes, there's no rainbow.«¹²²¹ Insofern ist die Fertigstellung von Kunstwerken untrennbar mit der Zusammenarbeit der Besucher*innen verbunden. »For without the viewer(s) and their subjectivity, the works are vacated.«¹²²² Ausgehend von diesem Punkt nimmt »the primacy of the viewer's body, along with his or her perception, position and orientation«¹²²³ eine zentrale Position in Eliassons Arbeiten ein.

Mit der gespiegelten Decke, den künstlichen Lichtern und der Nebelmaschine schuf Eliasson also eine immersive Umgebung voller Wasserdampf und intensiv leuchtender gelber Farbe. Im Erlebnisprozess gehen die Besucher*innen frei durch den riesigen Raum oder liegen gemächlich auf dem Boden und schauen zur Decke hoch. Der Leib bettet sie zusammen mit ihren vielfältigen Wahrnehmungs- und Sinneserfahrungen in die Umgebung ein, sodass die wahrnehmenden Subjekte und die wahrgenommenen Objekte miteinander in Beziehung treten und zu einem einheitlichen Ganzen verschmelzen. Entsprechend geht eine unendliche Palette von affektiven Qualitäten wie ruhig, fröhlich, friedlich, mysteriös, melancholisch in das Feld der atmosphärischen Erfahrung ein. In dieser Hinsicht eröffnet das experimentelle Design einen multisensorischen Zugang zu Wetterereignissen.

Die Verwendung von Lichtmedien nimmt in Eliassons Werken eine zentrale Stellung ein. Deshalb wird er auch als Lichtkünstler bezeichnet. Für ihn betrifft Licht nicht nur das Niveau der technischen Physik, sondern kann auch in einem metaphysischen, spirituellen Sinne verwendet werden. In *The Weather Project* liegt der Fokus dieses Aspekts auf der Erfahrung der Darstellungen von Sonne und Sonnenlicht. Im Rückblick auf die Entwicklung menschlicher Zivilisationen können wir feststellen, dass die Sonnenanbetung in verschiedenen Kulturen vorherrschend war und ist. Die Sonne wird in solchen Kulturen nicht nur als die Quelle von Licht und Wärme, sondern primär als die Inkarnation Gottes oder als Symbol von übernatürlichen Kräften erfahren: Im ägyptischen Sonnenkult wurde die positive

¹²²¹ Ebd., 22.

¹²²² May 2003, 19.

¹²²³ Ebd.

Bedeutung der Sonne hervorgehoben, während die alten Mexikaner*innen solche Anbetung mit dem furchterregenden Trinken von menschlichem Blut in Verbindung brachten.¹²²⁴ In der chinesischen traditionellen Philosophie entspricht das Bild der Sonne vor dem dunklen Hintergrund dem Yin-Yang-Konzept. Für Christ*innen symbolisiert das Licht die Verklärung Christi und enthüllt, was sonst für das sterbliche Auge unsichtbar ist ... Kurzum: Die tiefe spirituelle Beziehung zur Sonne kann vielfältige bildliche Darstellungen erzeugen und damit verschiedene sinnliche Eindrücke liefern. In *The Weather Project* wurde insofern durch die Lichtmedien eine Situation geschaffen, die nicht nur ein physikalisches Phänomen darstellt, sondern auch ein umfassendes Verständnis von Sonne und Sonnenlicht, das in zahlreichen kulturellen Hintergründen verwurzelt ist.

Die Initiative zur Förderung der multisensorischen Teilhabe diente auch dem Installationswerk *The Scented Air 6000m³* des chinesischen Künstlers Yuan Gong (原弓)¹²²⁵, das 2011 im China-Pavillon auf der 54. Biennale in Venedig ausgestellt wurde. Yuans Arbeit erzeugte eine faszinierende, geheimnisvolle und neblige Atmosphäre durch die intermittierende Freisetzung von nassem Nebel, der mit Sandelholzaroma und Zithermusik gemischt war. Das Thema *Pervasion* des chinesischen Pavillons wird so auf geniale Weise zum Ausdruck gebracht. Eliassons *Weather Project* konzentriert sich stark auf die Beziehung zwischen den visuellen und nicht-visuellen Aspekten des Werks. Im Gegensatz dazu bewegt sich Yuans Werk durch das Medium des Nebels zwischen Fülle und Leere. Als durchdringendes Phänomen hat der Nebel eine starke diffuse Eigenschaft, die sich von den Beschränkungen des physischen Raums befreit. Während sich die Leere normalerweise von der Fülle abhebt, erscheint sie in diesem Werk, indem sie den Raum mit dichtem, weißem Nebel füllt. Die geordnete, regelmäßige Welt wird chaotisch und das Unsichtbare wird greifbar. Auf dieser Grundlage wurde Yuans Werk als ein Aufbrechen von Ordnung und Grenzen konzipiert. Nach Peng Feng (彭鋒), dem Kurator des chinesischen Pavillons auf der 54. Biennale von Venedig, spiegelt sich in Yuans Werk das Konzept der Leere wider, das im Daoismus und im Zen-Buddhismus beheimatet ist. Peng bemerkt: »Unlike the representation of emptiness in a void space,

¹²²⁴ Vgl. Herdeg 2003, 11f.

¹²²⁵ Siehe: <https://www.artsy.net/artwork/yuan-gong-yuan-gong-the-scented-air-6000m3-the-china-pavilion-54th-venice-biennale>, zuletzt geprüft am 27.11.2023.

Yuan Gong instead fills the void, presenting emptiness by occupying it. Where there is emptiness there is Yuan Gong's work, in fact that's how emptiness will be experienced. Yuan Gong's work successfully appropriates the Daoist thoughts on emptiness and the enlightenment on emptiness in Zen into contemporary art.«¹²²⁶

Yuans Werk versucht, alle unsere Sinne zu öffnen. Neben dem Sehen werden die anderen Sinne wie Riechen, Hören und Fühlen unverzichtbar. »As we see the mist, listening to music and smelling the scent of sandalwood, sensing the fresh and moist mist, we have entered Yuan Gong's world; however, perhaps a more realistic sense is Yuan Gong's art has entered our world, not only has it permeated through our sense, but also into our bodies.«¹²²⁷ Beim Erleben öffnete man automatisch alle Sinne für den formlosen und grenzenlosen Nebel, den Duft und die Musik und tauchte in sie ein. Im Gegensatz zu *The Weather Project* bezog Yuans Arbeit auch regionale Besonderheiten mit ein, indem sie den Duft von tibetischem Sandelholz in die Luft abgab. 2007 realisierte Yuan in Tibet ein großes Kunstprojekt mit dem Titel *Transparent Ju* (Tou Ming Zhi Ju, 透明之局).¹²²⁸ Mehr als hundert Künstler*innen und Kritiker*innen nahmen daran teil. Seitdem taucht das Thema der tibetischen Natur und Kultur, insbesondere des tibetischen Sandelholzes, immer wieder in Yuans Werken auf. Im China-Pavillon 2011 ließ Yuan erneut den Duft von Sandelholz in der Luft schweben und erfüllte die gesamte Ausstellungshalle mit einer tibetischen Atmosphäre. Peng schließt: »What type of work is this? It is difficult to classify it with our existing categories. It does not hold a form or boundaries, appearing intermittently... perhaps you may call it an art installation, land art, environmental art, performance art, any one of these categories may only represent one of its aspects while covering the others features. It expands, pervades into time and space, physically and psychologically. It belittles boundaries, disrupts order, making order fall into chaos, the formless as form.«¹²²⁹

¹²²⁶ Peng 2011, zuletzt geprüft am 07.11.2023.

¹²²⁷ Ebd.

¹²²⁸ Das Konzept *Ju* (局) ist eine altchinesische Weisheit der Inszenierung, insbesondere in Militär und Politik. Das Projekt *Transparent Ju* (Tou Ming Zhi Ju, 透明之局) von Yuan zielt darauf ab, die Weisheit des *Ju* (局) in einem zeitgenössischen Kontext neu zu interpretieren, um den Wandel als eine ewige Konstante zu begreifen und mehr Möglichkeiten und Kontingenzen in der künstlerischen Inszenierung zu verfolgen.

¹²²⁹ Peng 2011, zuletzt geprüft am 07.11.2023.

b. Emersion

Mit der modernen Technik wurde die Turbinenhalle der Tate Modern in eine spielerische Umgebung sinnlichen Vergnügens verwandelt. Mittlerweile reflektiert Eliasson auch die Inszenierungsstrategien eines Museumssystems, die die Kunstwahrnehmungen manipulieren, und sucht nach Möglichkeiten, die dahinter versteckten Mittel zu offenbaren. Traditionell ist das Museum eine Institution, in der unsere Wahrnehmung leicht vermittelt oder manipuliert werden kann. Dies nutzt die Tatsache aus, dass in der ästhetischen Erfahrung die Beziehung zwischen Ursache und Wirkung von den Betrachter*innen allzu oft vernachlässigt wird. Darüber hinaus werden die Kontrollstrategien von Museen oft verdeckt durchgeführt, sodass es schwierig ist, Ideologien, Werte und Überzeugungen hinter verschiedenen Darstellungen unmittelbar zu bemerken. Natürlich besteht die Tendenz, Kontrollstrategien zu verschärfen, nicht nur im Museumssystem, sondern ebenso in verschiedenen anderen Bereichen der Gesellschaft – z. B. Politik, Wirtschaft, Religion, Wissenschaft und Bildung. Im Hightech-Zeitalter scheint sich diese Situation zu verschlechtern. Durch technisch generierte Medien wie Beleuchtung, Akustik und Gerüche werden die Strategien der atmosphärischen Inszenierung auf nahezu alle Aspekte des täglichen Lebens (Design, Werbung, Medien, Architektur, Kosmetik etc.) ausgeweitet. Meist sind wir ihnen unter unerschwinglichen Bedingungen ausgesetzt und geraten schließlich in Manipulation.

Wie kann künstlerisches Schaffen dazu beitragen, das Bewusstsein für manipulative Techniken und Strategien zu schärfen? Unter dieser Fragestellung betrachtet Eliasson das Museum als einen Mikrokosmos der Gesellschaft, eine Situation, die den Bedingungen der Außenwelt entspricht.¹²³⁰ Seiner Meinung nach sollte die Gesellschaft eine Verstrickung von Erfahrungen, Wissen und Idiosynkrasien umfassen. In ähnlicher Weise sollte eine Museumsstruktur auch heterogene Gesichtspunkte und Werte beinhalten.¹²³¹ Im Gegensatz zu traditionellen Kunstwerken, deren Instrumente und Techniken des atmosphärischen Designs oft verborgen oder implizit waren, entblößt Eliasson bewusst Geräte wie Lampen, Spiegel, Projektionsfolien, Dunstmaschinen, Spiegelfolien und Gerüste, die den Betrach-

¹²³⁰ Vgl. May 2003, 22.

¹²³¹ Vgl. Ebd.

ter*innen erlauben, die ihre Wahrnehmungen prägende Umgebung neu zu beurteilen. Davon ausgehend bildet die Konstruktion hinter der Konstruktion eine weitere Grundlage für das atmosphärische Design in *The Weather Project*. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Verwendung von Spiegeln. Eliasson hält der Institution einen Spiegel vor, lässt ihn sich selbst reflektieren und wird dadurch für das Publikum transparenter.¹²³² Die Struktur der Spiegeldecke ist vom Obergeschoss aus gut zu erkennen. Ein weiteres Beispiel ist das Werk *Lava-floor*¹²³³ aus dem Jahr 2002. Eliasson bedeckte den Boden einer Galerie mit mehreren Tonnen Eruptivgesteinen aus Island. Die Zuschauer*innen mussten vorsichtig durch den Raum gehen.¹²³⁴ »Each step became more precarious than the last, as the vulcanized matter crunched underfoot.«¹²³⁵ Durch die Schaffung einer quasi-natürlichen Atmosphäre in einer unnatürlichen Umgebung wird den Besucher*innen die Möglichkeit gegeben, die wahrgenommene Umgebung zu überprüfen.

Darüber hinaus verursacht die ungewöhnliche Umgebung, die von Eliasson geschaffen wurde, bei den Besucher*innen häufig ein ungewohntes Gefühl, das es ihnen ermöglicht, ihre Aufmerksamkeit auf die Reaktionen ihres eigenen Leibes zu richten. Wenn wir einen wahrgenommenen Gegenstand betrachten, vernachlässigen wir oft die Tatsache, dass Wahrnehmung der Kanal ist, durch den wir das Wahrgenommene erfassen. Eliasson bemerkt: »our ability to see ourselves seeing — or to see ourselves in the third person, or actually to step out of ourselves and see the whole set-up with the artifact, the subject and the object — that particular quality also gives us the ability to criticize ourselves...[and gives] the subject a critical position, or the ability to criticize one's own position in this perspective.«¹²³⁶ Um dieses Ziel zu erreichen, stellen Eliassons Arbeiten in der Regel die gewohnten Wahrnehmungsmuster in Frage und eröffnen damit völlig neue Erfahrungsmöglichkeiten. Dies wird hauptsächlich durch die sich ständig verändernden Erscheinungen experimenteller Arrangements erreicht, die eine aktivere Teilnahme der Besucher*innen fordern. Sowohl emotionale als auch intellektuelle Elemente der Wahr-

¹²³² Vgl. Ebd.

¹²³³ Siehe: <https://olafureliasson.net/artwork/lava-floor-2002/>, zuletzt geprüft am 27.11.2023.

¹²³⁴ Vgl. May 2003, 22.

¹²³⁵ Ebd., 22.

¹²³⁶ Grynsztejn 2002, 10.

nehmung werden dadurch stark aktiviert. Eliassons Werke spiegeln praktisch die leibphänomenologische Theorie von Maurice Merleau-Ponty wider. Merleau-Ponty priorisiert die zentrale Rolle der leiblichen Wahrnehmung für das Verständnis des Aufbaus der Welt. Seiner Meinung nach ist die sogenannte objektive Welt im Wesentlichen die Welt, die wir wahrnehmen. Unser Leib wird zum allgemeinen Medium, um die Welt zu erfassen, und als eine Konstruktion von Wahrnehmung ist die Wirklichkeit nur eine Repräsentation unter einer breiten Palette von inneren Repräsentationen der Welt. Darüber hinaus betonte Merleau-Ponty, dass es eine elementare Voraussetzung für das Verständnis des Wesens der Wahrnehmung ist, dass wir versuchen sollten, die Wahrnehmung in das Objekt des Bewusstseins zu verwandeln.¹²³⁷ Auf diese Weise sind die Wahrnehmung in Bewegung und die Beobachtung der Wahrnehmung in Bewegung eng miteinander verknüpft.

Meteorologische Wechsel üben eine bedeutende Auswirkung »auf den Lebensrhythmus und den Lebenserhalt [des Menschen]«¹²³⁸ aus, »so dass Beobachtung und Emotion hier nahe beieinander liegen.«¹²³⁹ Der theoretische Ausgangspunkt des Konzepts der Wetteratmosphäre ergibt eine methodische Differenz zur naturwissenschaftlich orientierten Meteorologie. In diesem Kontext wird das Wetter hauptsächlich als leiblich-affektive Konstruktion angesehen, die die Wechselwirkung der sinnlichen Wahrnehmung und der Witterungsbedingungen darstellt.

Saito betonte: »Accepting and submitting ourselves to a natural force that cannot be tamed by humans does not necessarily have to be a disappointing or frustrating experience. It can be a source of aesthetic pleasure, if we learn to humble ourselves to gratefully receive and celebrate the positive aspects of its gift to us.«¹²⁴⁰ Aus dieser Sicht trägt das Konzept der Wetteratmosphäre dazu bei, das Verständnis der Beziehung zwischen Empfindungen, Stimmungen und natürlichen Gegebenheiten unter zeitgenössischen Bedingungen zu vertiefen. Momentan steckt die ästhetische Erforschung des Wetters noch in den Kinderschuhen. Trotzdem weist sie ein beträchtliches Potenzial auf. Die technologische Entwicklung hat dazu geführt, dass kultivierte Landschaft zunehmend erweitert wird. Folgerichtig lässt sich das

¹²³⁷ Vgl. Merleau-Ponty 2000, 5.

¹²³⁸ Bautz 2007, 113.

¹²³⁹ Ebd.

¹²⁴⁰ Saito 2005, 172.

Wetter als Ausnahme der natürlichen Phänomene ansehen, und zwar aus dem Grund, dass es für Menschen heute immer noch schwierig ist, die Wetterprozesse effektiv und vollständig zu steuern. Insofern zeigt das Wetter die Grenze menschlicher Kräfte auf und erinnert uns daran, dass nicht jeder Aspekt der natürlichen Welt unter menschlicher Kontrolle steht und nach Belieben verändert werden kann.

2. Naturnahe Atmosphäre in einer urbanisierten Welt

In der modernen Welt wird unkultivierte Natur ständig verringert. Aufgrund der Erweiterung der Industrie- und Gewerbegebiete sowie des Anstiegs des Energiebedarfs werden urbanisierte Regionen dagegen weltweit stark ausgeweitet. Damit ist die urbanisierte Umgebung zunehmend zu einem der wichtigsten Räume des Alltagslebens geworden. Immer mehr Menschen sind vom Land in die Stadt gezogen. Zumindest in Europa bildet die städtische Umgebung für den größten Anteil der Bevölkerung einen elementaren Erfahrungsraum. Das Verständnis der Beziehung zwischen Stadt, Natur und Mensch ist insofern zu einem der am häufigsten diskutierten Themen der Umweltästhetik geworden. Dies macht es notwendig, nicht nur eine zeitgemäße Forschung zur Übereinstimmung des Menschen mit unberührter Natur zu etablieren, sondern auch dem Aufbau einer neuen Harmonie zwischen Menschen, Umwelt und Kultur in einem zunehmend urbanisierten Raum besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Gerade an dieser Stelle trägt das ästhetische Konzept der Atmosphäre, das sich der Zusammenführung der situationsbedingten Befindlichkeiten und Umgebungsqualitäten widmet, dazu bei, die Perspektive auf die Verflochtenheit zwischen Natur und Kultur, zwischen Kultiviertem und Unkultiviertem in der gegenwärtigen Welt zu erweitern. Davon ausgehend ist im ersten Schritt das Konzept der urbanen Atmosphäre sowie dessen Beitrag zur Überwindung des herkömmlichen visuell orientierten Modells der urbanen Ästhetik zu klären.

2.1. Zum Konzept Urbane Atmosphäre

2.1.1. *Pittoresk und urbane Ästhetik*

Seit langem sind sowohl die Stadtgestaltung als auch die Stadterfahrung durch eine visuelle Priorisierung gekennzeichnet. Wenn wir über einen städtischen Raum sprechen, denken wir oft an Architektur, Verkehrsnetze, Straßen, Fußgängerzonen, Einkaufszentren, Freizeiteinrichtungen und andere Infrastrukturen. In dieser Hinsicht wird die urbane Umgebung hauptsächlich von verschiedenen Artefakten besetzt, die sich durch Sichtbarkeit auszeichnen und in Höhe, Länge und Breite messbar sind. Dieser visuell orientierte Ansatz spiegelt die Priorität der Vision gegenüber anderen Sinnen (Riechen, Schmecken, Hören und Fühlen) im Zivilisationsprozess der modernen Welt wider. Seit dem 17. Jahrhundert war Sehen mit einem edlen Charakter ausgestattet und ihm wurde im europäischen kulturellen Leben eine privilegierte Position verliehen. Kunstgeschichtlich gesehen ist an dieser Stelle auf den Einfluss der pittoresken Tradition hinzuweisen, wobei die visuelle Darstellung des Objekts sowie seine sichtbaren Qualitäten im Vordergrund stehen. Als ein ästhetisches Konzept entwickelte sich das *Pittoresk* (engl. *picturesque*) im späten 18. Jahrhundert, etwas später als die Begriffe des Schönen und des Erhabenen. Dazu leisteten die Studien von William Gilpin, Sir Uvedale Price und Richard Payne Knight wegweisende Beiträge.¹²⁴¹ Der Begriff des Pittoresken geht davon aus, dass Landschaften nach rein malerischen Maßstäben gestaltet und erfahren werden können. Infolgedessen wird der Schwerpunkt auf Qualitäten, Szenen oder Themen gelegt, die sich für eine bildliche Darstellung eignen.

Das Konzept des Pittoresken verstärkt die Verknüpfung zwischen der ästhetischen Erfahrung der Natur und der Erfahrung der künstlerischen Darstellung von Natur. Der Grundgedanke besteht darin, dass die Kunst einen höheren ästhetischen Stellenwert besitzt als die Natur. Darüber hinaus stellt Pittoresk eine Versöhnungsmöglichkeit des Schönen und des Erhabenen dar, die normalerweise als zwei verschiedene Konzepte angesehen werden. Hussey schrieb: »While the outstanding qualities of the sublime were vastness and obscurity, and those of the beautiful smoothness and gentleness«. ¹²⁴² Im Vergleich

¹²⁴¹ Gilpin 1794; Price 1842; Knight 1805; vgl. Brady 2003, 39.

¹²⁴² Hussey 1927, 16.

dazu ist das Pittoreske gekennzeichnet durch »roughness and sudden variation joined to irregularity of form, colour, lighting, and even sound«. ¹²⁴³ Auch wies Brady darauf hin, dass sich das Pittoreske auf eine Qualität der Landschaft bezieht, die zwischen ruhiger, pastoraler Schönheit und fantastischer Erhabenheit liegt. ¹²⁴⁴ Aus dieser Sicht zeigt das Pittoreske einen Zwischenbereich des Schönen und des Erhabenen, der sich in vielfältigen und abwechslungsreichen Formen wie komplex, exzentrisch, abwechslungsreich, unregelmäßig, reich, kraftvoll und lebendig mit Energie manifestiert. Dementsprechend stehen im Mittelpunkt des pittoresken Konzepts sowohl Symmetrie und perfekte Proportionen als auch gelegentliche Unregelmäßigkeiten, Individualismus und Rustikalität. ¹²⁴⁵

Im Allgemeinen wird beim Konzept des Pittoresken besondere Aufmerksamkeit auf formale Qualitäten der Gegenstände (Farbe, Licht und Schatten, Größe, Position usw.) gelegt, die ein interessenloses Wohlgefallen auslösen können. Erwähnenswert ist das Claude-Glas, das im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert als Rahmen für Landschaftsskizzen in englischen Künstlerkreisen weitgehend Anwendung gefunden hatte und somit als Umsetzung des Konzepts des Pittoresken betrachtet wurde. Das Claude-Glas – benannt nach dem Landschaftsmaler *Claude Lorrain* aus dem 17. Jahrhundert – ist ein leicht konvex geformter tragbarer Spiegel, dessen Oberfläche in dunkler Farbe getönt ist. Mit der gerahmten Ansicht, die sich aus dem getönten Spiegel ergibt, werden die darzustellenden Objekte von ihrer Umgebung abstrahiert. Die Farben und der Tonwertumfang der Szenen werden reduziert und vereinfacht. Dadurch erhält die gerahmte Landschaft malerische Qualitäten. Auf diesem Wege werden persönliche Interessen, Neigungen und Vorlieben der Beobachter*innen einfach außer Acht gelassen.

Heute hat das Konzept des Pittoresken zumindest einen maßgebenden Einfluss auf Tourismus ausgeübt. Beispielhaft neigen Leute dazu, eine bestimmte Stadt durch die Beschreibung in Reisebroschüren, auf Kalenderbildern oder Postkarten zu erfahren und zu bewerten. Indem sie die Kulturgeschichte einer Stadt durch bildliche Informationen von Baustilen, Materialien und Farben, Emblemen, Flaggen und Straßenschildern erleben, wird die urbane Landschaft meist als

¹²⁴³ Ebd.

¹²⁴⁴ Vgl. Brady 2003, 39.

¹²⁴⁵ Vgl. Taylor 1973, 432f.

ein visuelles Äußeres konzipiert. Die bildlichen Darstellungen legen persönlichen Erfahrungen zur Seite und entziehen die Möglichkeit, etwas von der Stadt sinnlich-leiblich zu erfahren.

Was aber für eine urbane Welt ästhetisch von Bedeutung ist, darf nicht ausschließlich auf visuelle Aspekte reduziert werden. Der Grund dafür ist, dass unser primärer Zugang zur umgebenden Welt im Zusammenhang mit affektivem, gesamtleiblichem Erleben steht. Die Erfahrung der urbanen Landschaften ist insofern nicht allein visuell geprägt. Stattdessen handelt es sich zuallererst um das Spüren des Atmosphärischen, das erst unter Bedingungen der leiblichen Anwesenheit erfolgt. Wenn wir durch urbane Räume gehen, können wir Reize aus allen Richtungen mit allen Sinnen empfangen. Wir nutzen unsere Augen, um architektonische Landschaften zu schätzen. Wir hören den Klang der Autos oder Hupen mit unseren Ohren. Wir spüren die Wärme der Sonne, die Kühle der Brise oder die Sanftheit der Regentropfen. Wenn wir an einer Baustelle vorbeifahren, müssen wir die Geräusche der Maschinen ertragen. Beim Spaziergang durch den Stadtpark riechen wir angenehme Blumengerüche und frischen Duft des saftigen Grases. Aus dem Zusammenspiel der oben genannten Faktoren ergibt sich eine atmosphärische Stimmung, die unseren Gesamteindruck des urbanen Raumes prägt.

2.1.2. Grundmerkmale der städtischen Atmosphäre

Das auf Leiblichkeit beruhende Konzept der Atmosphäre stellt den herkömmlichen, visuell orientierten Ansatz der urbanen Ästhetik in Frage. Nun besteht die Kernfrage nicht darin, wie die bildliche Struktur der Stadt wahrgenommen und bewertet wird, sondern vielmehr darin, wie man die Atmosphäre der Stadt gesamtleiblich fasst. Mit anderen Worten: Wie befindet man sich in einer urbanen Umgebung? Wie wirkt sich eine bestimmte städtische Umgebung auf das Gefühl *Ich bin hier* aus? Im Mittelpunkt der Betrachtung steht die Wechselbeziehung zwischen Umgebungsqualitäten und der leiblichen Anwesenheit des Wahrnehmenden. Die Grundmerkmale der städtischen Atmosphäre können unter folgenden Gesichtspunkten untersucht werden.

a. Gesamteindruck und Eintauchen

Die urbane Atmosphäre betrifft grundsätzlich den Gesamteindruck einer Stadt. Praktisch gesehen erfolgt unsere ästhetische Erfahrung in einem urbanen Raum in der Reihenfolge vom Ganzen zum Detail. Wir fühlen uns affektiv betroffen zuerst nicht von den Einzelheiten der Stadt, sondern vielmehr von dem gesamten Eindruck, den sie uns vermittelt. Es sei hier angemerkt, dass die städtische Atmosphäre keine Folge der mechanischen Kombination von Eigenschaften der urbanen Bestandteile ist. Stattdessen handelt es sich um eine spezifische emotionale Qualität, die von der gesamten Stadt ausgestrahlt wird und die darin enthaltenen Gegenstände und Vorgänge in ihrer Ganzheit einfärbt. Deswegen ist es nicht selten, dass wir spezifische Ausdrücke verwenden, um die atmosphärischen Eigenschaften einer Stadt zu beschreiben, wie etwa romantisches und modisches Paris, geschäftiges und lärmendes New York, spannendes Shanghai, zurückhaltendes London, schlichtes und elegantes Kyoto, behagliches Venedig, ruhiges Budapest, friedliches Bern, heiliges Lhasa usw. Für das Erleben weiterer Details verleihen die grundlegenden Eigenschaften der städtischen Atmosphäre eine Grundstimmung.

Beim atmosphärischen Erleben im urbanen Raum handelt es sich nicht um einzelne Sinneswahrnehmungen der Stadt. Stattdessen werden die eigentümlichen Qualitäten der städtischen Atmosphäre in der ganzen Leiblichkeit entdeckt. Dies besagt, dass sich die urbane Atmosphäre erst im Wahrnehmen des Ganzen einer städtischen Sphäre entfaltet. Dafür ist das Eintauchen in die uns umgebende urbane Welt von wesentlicher Bedeutung. Böhme betonte: »In order to really get to know them, we ourselves have to enter into them fully.«¹²⁴⁶ Im Anschluss an Böhme wies Pallasmaa darauf hin: »As we enter a space, the space enters us, and the experience is essentially an exchange and fusion of the object and the subject.«¹²⁴⁷ Somit ist das atmosphärische Erleben der Stadt ganzheitlich orientiert. Dabei nehmen unterschiedliche Sinnesbereiche (Augen, Ohren, Nase, Zunge, Haut, Muskel usw.) gleichzeitig am Wahrnehmungsprozess teil und wirken miteinander. Daraus entsteht eine synästhetische Auswirkung. »My perception is not a sum of visual, tactile, and audible givens: I perceive in a total way with my whole being: I grasp a unique structure of the

¹²⁴⁶ Böhme 2017, 132.

¹²⁴⁷ Pallasmaa 2014, 20.

thing, a unique way of being, which speaks to all my senses at once«,¹²⁴⁸ so schrieb Merleau-Ponty.

b. Wahrnehmen und Handeln

Atmosphäre ist nicht nur ein Gegenstand der Wahrnehmung, sondern kann auch den Wahrnehmenden zum Handeln motivieren. Thibaud behandelte die Beziehung zwischen Atmosphären und menschlichen Handlungsfähigkeiten. Ihm zufolge können sich Atmosphären über die subjektiv spürbare Befindlichkeit hinaus auf das externe Verhalten auswirken.¹²⁴⁹ Die Wahrnehmung von Atmosphären steht daher im unmittelbaren Zusammenhang mit Handlungen und bestimmt so gewissermaßen den Rhythmus und Stil der menschlichen Bewegung. Atmosphäre kann unsere Handlungsfähigkeiten steigern oder schwächen, indem sie uns in unterschiedliche körperliche und geistige Verfassungen versetzt.¹²⁵⁰ Thibaud schrieb: »Eine Atmosphäre kann uns [...] stimulieren oder entspannen, uns packen oder mit sich reißen, uns tragen oder lähmen, und so weiter.«¹²⁵¹ Das Spüren des Atmosphärischen ist deswegen durchaus nicht passiv. Stattdessen hängt es stets mit einer entsprechenden (bewussten oder unbewussten) Handlungsreaktion zusammen. Auf Grund dessen bestimmt Thibaud Atmosphäre als »motorische Anregungen [...] in dem Sinne, daß sie senso-motorische Programme aktivieren, die zur Grundlage für unseren Umgang mit der Welt werden.«¹²⁵²

In der Tat entspricht jeder Atmosphäre eine bestimmte Handlungsreaktion. Die Auseinandersetzung mit dem Zusammenhang zwischen Atmosphäre und Verhalten dient dazu, die Untersuchung der urbanen Ästhetik zu vertiefen. Im Fokus steht dabei eine Frage: Inwiefern lassen sich unsere Handlungen durch unterschiedliche Atmosphären der urbanen Umgebung motivieren? Urbane Atmosphären verfügen aufgrund ihrer anthropogen geprägten Strukturen und Elemente über gewisse Aufforderungscharaktere, die bestimmte Einstellungen und Handlungen des Menschen hervorrufen kön-

¹²⁴⁸ Merleau-Ponty 1948, 48.

¹²⁴⁹ Vgl. Thibaud 2003, 289.

¹²⁵⁰ Vgl. Ebd., 290.

¹²⁵¹ Ebd., 289.

¹²⁵² Ebd., 292.

nen.¹²⁵³ Beispielsweise jubeln wir bei festlichen Anlässen, schreien und umarmen und gratulieren einander. Von der spannenden und aufregenden Atmosphäre sind wir so begeistert, dass wir oft unbewusst unseren Körper bewegen. Indem die heilige und erhabene Atmosphäre in Kirchen uns in den Zustand der Meditation versetzt, werden die innere Ruhe und Gelassenheit bei uns wiederhergestellt und gefestigt. Die Reaktion unserer leiblich-affektiven Verfassung und unseres Handelns auf die Auswirkung der Atmosphäre erfolgt fast zeitgleich. In diesem Sinne werden Wahrnehmung und Handlung als »zwei nicht voneinander trennbare Seiten desselben Phänomens«¹²⁵⁴ bezeichnet. Es ist schwer zu sagen, welche Seite vorrangig ist. Somit ist es eine wichtige Aufgabe für die zukünftige Erforschung der städtischen Ästhetik, das Verhältnis zwischen Wahrnehmung, Verhalten und urbaner Atmosphäre zu koordinieren.

c. Miterlebbarkeit

Die Beziehung zwischen Atmosphären, Wahrnehmung und Handlung beschränkt sich nicht ausschließlich auf die Sphäre des Individuums. Vielmehr reicht sie weit in den gemeinschaftlichen Bereich hinein, sodass die Handlungen von mehreren Leuten, die am selben Ort von einer bestimmten Atmosphäre motiviert werden, miteinander übereinstimmen und einen gemeinsamen Handlungsstil entwickeln können. So weist Thibaud darauf hin: »daß jede Atmosphäre mit einem Bewegungsstil korrespondiert, der bei allen anzutreffen ist, die von dieser Atmosphäre betroffen sind.«¹²⁵⁵ Es lässt sich feststellen, dass derartiger Handlungsstil »nicht nur unser Verhältnis zu unserer Umgebung, [...] sondern auch die Art unseres Zusammenseins«¹²⁵⁶ betrifft. Dementsprechend ist das Erleben der urbanen Atmosphäre nicht eingegrenzt auf die individuelle Sphäre, obwohl die urbane Atmosphäre primär persönlich erfahren wird. Stattdessen kann diese Erfahrung von Leuten unter gleichen oder ähnlichen gemeinschaftlichen Rahmenbedingungen geteilt und ausgetauscht werden.

¹²⁵³ Vgl. Ulber 2017, 190f.

¹²⁵⁴ Thibaud 2003, 289.

¹²⁵⁵ Ebd., 291.

¹²⁵⁶ Ebd.

In einem Essay über urbane Ästhetik geht Gao Jianping (高建平) der Frage nach: »Wozu ist die Schönheit einer Stadt gut?«¹²⁵⁷ Für ihn sind »Städte [...] keine reinen Betrachtungsobjekte, sondern Räume, in denen tatsächlich gelebt wird.«¹²⁵⁸ Daher kann das Spektakel allein nicht die wahre Schönheit einer Stadt hervorbringen. In diesem Zusammenhang nennt Gao mehrere Beispiele: »Denken wir beispielsweise an die Architektur in kleineren Städten. Was uns daran interessiert, sind nicht die kürzlich zu touristischen Zwecken nachgebauten Gebäude, sondern das echte Zuhause der Menschen, die dort leben. Wenn wir beispielsweise in Regionen chinesischer Minderheiten reisen, dann finden wir die echten Lehm- und Bambus-Hütten oder die echten indigenen Dörfer der Miao oder der Qiang weitaus interessanter als die künstlichen und exotisierenden Darstellungen, wie sie uns in den ethnographischen Museen derselben Minderheiten präsentiert werden.«¹²⁵⁹ In den letzten Jahren hat China häufig zusätzliche Attraktionen an interessanten Orten geschaffen, um mehr Tourist*innen anzulocken. Diese neuen Landschaften sind jedoch oft nicht mit dem ursprünglichen Stil der Stadt vereinbar und wirken daher künstlich und unnatürlich. Gao nimmt sich hier den *Gaomin-Tempel* (Gao Min Si, 高旻寺) in der Stadt *Yangzhou* (揚州) zum Vorbild. Dieser tausendjährige Tempel wurde unter der Leitung eines 90-jährigen Mönchs restauriert und erweitert (Wiederaufbau der Pagode, Anbau einer runden Lesehalle und der Halle der 500 Arhats usw.). »Diese größere bauliche Veränderung dürfte den Besucher*innen jedoch nicht als schlechtes Beispiel eines Hochglanz-Werbeprospekts für die Stadt erscheinen, denn es waren die Mönche selbst, die diesen Ort errichteten und so ihrem Glauben Ausdruck verliehen.«¹²⁶⁰ Gao kommt daher zu dem Schluss: »Es kann keine Schönheit in einer Stadt entstehen, wenn sie keinen Raum im dynamischen Leben der Stadt findet. Die Schönheit einer Stadt sollte also zunächst von den Bewohner*innen der Stadt angenommen werden, um so zu einem Heimat-

¹²⁵⁷ Gao 2018, 71.

¹²⁵⁸ Ebd.

¹²⁵⁹ Ebd. Gaos Worte sind mir sympathisch. Manchmal beschwerten sich meine deutschen Freunde nach dem Besuch einiger Sehenswürdigkeiten in China (z.B. die Gärten von Suzhou), dass diese Orte sehr kommerziell seien und es schwierig sei, die authentische Atmosphäre zu spüren. Aus diesem Grund ziehen sie es vor, Orte zu besuchen, die weniger touristisch erschlossen sind, um das lokale Leben besser kennenzulernen.

¹²⁶⁰ Ebd.

gefühl beizutragen, das erst die Stadt ihnen geben kann. [...D]as ist die Quelle für die Schönheit einer Stadt.«¹²⁶¹

In diesem Sinne kann urbane Atmosphäre primär existentiell verstanden werden. Die Schaffung und Erfahrung der städtischen Atmosphäre richten sich vor allem nicht an Fremde oder Tourist*innen, sondern an einheimische Bewohner*innen aufgrund der Tatsache, dass die Existenz der Atmosphäre nicht von den Auswirkungen der lokalen Kulturen, Lebensweisen, Bräuche und Traditionen getrennt werden kann. Böhme erklärte dazu: »The atmosphere of a city is that which is commonplace and self-evident for the inhabitants and which is constantly produced by the locals through their lives.«¹²⁶² Für die permanenten Bewohner*innen spiegelt die Atmosphäre ihrer Stadt genau die Art und Weise, wie das Leben in ihr weitergeht, wider.¹²⁶³ Die Einheimischen beteiligen sich an der Miterzeugung der urbanen Atmosphäre. Aus dem Schaffen und Erleben der lokalen Atmosphäre ergeben sich die Gefühle von Heimat, Sicherheit und Zugehörigkeit, die zur Stärkung der Solidarität und Verbundenheit der Gemeinschaft beitragen. Die urbane Atmosphäre liefert den Kontext und Rahmen für die Wahrnehmung der Details des lokalen Lebens. »Wir nehmen also mit anderen Worten eine Atmosphäre nicht wahr, sondern wir nehmen gemäß der Atmosphäre wahr.«¹²⁶⁴ Es ist daher nicht selten zu beobachten, dass die Atmosphäre einer Stadt für die Einheimischen so allgemein und selbstverständlich ist, dass sie oft unbewusst erlebt wird. Dagegen kann dieselbe Atmosphäre leicht die Aufmerksamkeit eines Fremden auf sich ziehen.

d. Gestaltbarkeit

Wie oben erklärt, ist die Stadtgestaltung herkömmlicherweise visuell orientiert. Dabei wird der Schwerpunkt auf visuell wahrnehmbare Faktoren wie Position, Material, Struktur, Proportion, Farbe und Zeichen gelegt. Die Komponenten der urbanen Welt werden visuell ausgewählt, hervorgehoben und kombiniert. Aus kritischer Perspektive bewertete Pallasmaa die daraus resultierende Stadtlandschaft als »a momentary situation, a passing condition of light or an isolated,

¹²⁶¹ Ebd.

¹²⁶² Böhme 2014, 48.

¹²⁶³ Vgl. Ebd.

¹²⁶⁴ Thibaud 2003, 293.

framed, and focused fragment«. ¹²⁶⁵ Infolgedessen zeichnet sich der Stadtraum durch eine fragmentierte Struktur aus. Er wird in Stücke zerrissen, neu arrangiert und schließlich in visuell fassbarer Form präsentiert.

Atmosphäre wirkt sich als etwas quasi Objektives aus. Die Auswirkung der Atmosphäre hängt gewissermaßen von Qualitäten der Umwelt wie Beleuchtung, Farbe, Ton, Geruch, Temperatur und Textur ab. Einerseits ist die Ausstrahlung der Umgebungsqualitäten von Bedeutung für die Weise des Erscheinens einzelner Dinge. Andererseits üben die dinglich bezogene Ausstattung und Gestaltung eine maßgebliche Auswirkung auf die Erfahrungs- und Handlungsweise seitens des Wahrnehmenden aus. Die quasi-objektive Eigenschaft ermöglicht es, die Methoden, Bedingungen und Techniken für die Erzeugung der städtischen Atmosphäre zu entwickeln. Ein Schwerpunkt der Stadtgestaltung liegt auf dem Schaffen der Atmosphäre mit Hilfe verschiedener nicht sichtbarer Medien wie Klangmedien, taktilen Medien und olfaktorischen Medien. Dennoch spielen visuelle Faktoren wie Farbe, Licht, szenische Dekoration und räumliche Konstellationen immer noch eine Rolle. Hier dienen diese Faktoren nicht allein zu einer visuellen Darstellung. Vielmehr handelt es sich darum, wie das Visuelle mit dem Nicht-Visuellen zusammenwirkt, um eine in der leiblichen Anwesenheit wahrgenommene Wirklichkeit gemeinsam zu produzieren.

Die Atmosphäre einer Stadt ist gestaltbar. Es ist jedoch offensichtlich, dass die Atmosphäre nicht in jeder Stadt zufriedenstellend ist. Gao beschreibt die sich ständig verändernden Stadtbilder, die sich aus der rasanten Urbanisierung Chinas ergeben - »niedrige und halbhohe Gebäude werden durch immer höhere ersetzt, Städte werden zu Großstädten und Großstädte zu Megacities.« ¹²⁶⁶ Er vergleicht Peking mit europäischen Städten: »In Europa sind 100 Jahre alte Bauten nicht besonders alt, Gebäude von 200 Jahren sind keinesfalls selten und an mehr als 300 Jahre alten Bauten werden Plaketten angebracht, die stolz das Baujahr und die Geschichte verkünden. Kurz gesagt, je älter ein Haus, desto mehr ästhetischen Wert besitzt es. In Beijing ist es andersherum: Wohnhäuser, die mehr als 30 Jahre alt sind, gelten als veraltet und werden hauptsächlich von pensionierten Fabrikarbeitern bewohnt. 20 Jahre alte Bauten gelten als schlechter Geschmack. Häu-

¹²⁶⁵ Pallasmaa 2014, 38.

¹²⁶⁶ Gao 2018, 55.

ser vom Anfang des Jahrtausends sind passabel und erst die Gebäude, die nach den Olympischen Spielen 2008 gebaut wurden, bilden den Kern von Beijings gefragtem und angesagtem Architekturmarkt. Die Städte werden größer und größer, eine Tatsache, die für ganz China gilt.«¹²⁶⁷ Einerseits sind die Veränderungen in der Stadt spannend und erfreulich, weil das tägliche Leben komfortabler und bequemer wird. Andererseits sind viele heikle Fragen aufgetaucht. »Denken wir nur einmal darüber nach: Wie könnte China nicht in die Falle hastiger Gleichheit tappen, wo es doch die einmalige Aufgabe des Aufbaus oder Wieder-Aufbaus unzähliger Städte in diesem riesigen Land in so kurzer Zeit zu bewältigen hatte?«¹²⁶⁸

Im Hinblick auf die ästhetische Wirkung besteht ein Problem darin, dass es »ein Gesicht für 1000 Städte« [gibt,] – d.h. unzählige Städte mit einem grundsätzlich gleichen Stadtbild.«¹²⁶⁹ Gao stellt fest: »Die undifferenzierte Ähnlichkeit besteht nicht nur als grober und allgemeiner Eindruck, sondern setzt sich bis ins Detail fort. Wenn man durch diese Städte schlendert, findet man denselben Typus von Wohnvierteln, die gleiche Art mehr oder weniger großer Läden, die gleiche Art Straßen und Gebäude etc.«¹²⁷⁰ Um diese Probleme anzugehen, wies Gao darauf hin, dass »die Idee von Heimat im Städtebau nicht zu vernachlässigen«¹²⁷¹ sei. In diesem Zusammenhang zieht er die Analogie einer Inneneinrichtung: »Von einem professionellen innenarchitektonischen Blickwinkel aus würde die Inneneinrichtung vermutlich nicht als besonders wertvoll eingeschätzt werden, aber man kann sehen, dass sich die Menschen, die dort leben, mit Herz eingerichtet haben und genau das macht ihr Zuhause zu einem schönen Ort, an dem man sich wohlfühlt.«¹²⁷² Ebenso ist eine heimatliche Stadtatmosphäre für die Bewohner*innen leichter erkennbar und stärkt das Zugehörigkeitsgefühl. Nur so kann eine Stadt als lebendig und ästhetisch ansprechend empfunden werden. Gao betont: »Wir müssen bei den entsprechenden Personen dafür plädieren, unsere Städte mit Herz zu gestalten, so wie wir das auch mit unserem Zuhause machen würden. Unsere Städte sind unser Zuhause und als unser Zuhause sind sie für uns da, um dort hinzuziehen und das Leben

¹²⁶⁷ Ebd.

¹²⁶⁸ Ebd., 56.

¹²⁶⁹ Ebd., 55.

¹²⁷⁰ Ebd., 55f.

¹²⁷¹ Ebd., 72.

¹²⁷² Ebd.

dort zu genießen. Eine Stadt sollte ihre Bewohner*innen stolz machen und sie motivieren, sich dort zu engagieren und ihre Schönheit zeigen zu wollen, ähnlich wie ein Gastgeber oder eine Gastgeberin sein*ihre Zuhause zeigt. Eine Stadt sollte ein lebendes Wesen sein, das mit der Zeit wächst und sich im Laufe seiner Geschichte entwickelt. Das ist der Weg, sich gegen »ein Gesicht für 1000 Städte« zur Wehr zu setzen; das ist die Quelle für die Schönheit einer Stadt.«¹²⁷³

2.2. Natürliche Atmosphäre und urbane Atmosphäre

In der urbanen Welt sind die Gestaltungen vor allem auf die Bedürfnisse und Aufforderungen des Menschen ausgerichtet. Als Folge davon wird die Gestaltung der urbanen Atmosphäre meist von anthropogenen Faktoren beeinflusst. Von Ulber wird die urbane Atmosphäre wie folgt bestimmt: »Atmosphären urbaner Landschaften sind auf allen Ebenen von Menschen mitgestaltet. Dies umfasst Bewegungsräume, Handlungsmöglichkeiten, Bedürfnisansprachen, Kommunikationsebenen.«¹²⁷⁴ In der anthropogen geprägten Gestaltung »liegt ein höherer Informationsgehalt vor, explizit in Form von Schrift, Bild und Sprache sowie implizit in jeder einzelnen Gestaltung«,¹²⁷⁵ der zur Erzeugung »einer anbietenden oder auffordernden Atmosphäre«¹²⁷⁶ beiträgt. So gesehen ist urbane Atmosphäre im Grunde »eher kognitiv als leiblich«.¹²⁷⁷ Einerseits fördert die kognitiv orientierte urbane Landschaft die Interaktion und Kommunikation der Bewohner*innen, was das Gefühl der Zugehörigkeit und, als Konsequenz, den sozialen Zusammenhalt stärkt. Andererseits ist es möglich, dass das Bewusstsein für Leiblichkeit durch den dauerhaften und langfristigen Aufenthalt in einer kognitiv geprägten Umgebung geschwächt wird.¹²⁷⁸

Aus den fortlaufenden Urbanisierungsprozessen ergibt sich die Frage, ob die Erfahrung in einer unkultivierten Umgebung noch notwendig und sinnvoll ist, »wenn urbane Umgebungen scheinbar alle

¹²⁷³ Ebd.

¹²⁷⁴ Ulber 2017, 68.

¹²⁷⁵ Ebd., 193.

¹²⁷⁶ Ebd., 68.

¹²⁷⁷ Ebd., 196.

¹²⁷⁸ Vgl. Ebd.

Bedürfnisse befriedigen.«¹²⁷⁹ Die Antwort ist ein eindeutiges Ja! Urbanisierte und natürlich geprägte Atmosphäre haben »wertvolle Qualitäten für Menschen. Sie können einander nicht ersetzen, im Gegenteil, die Koexistenz erweist sich als hohes Gut.«¹²⁸⁰ Sowohl der von Menschen geprägten Atmosphäre als auch der natürlich orientierten Atmosphäre kommt eine unersetzliche Rolle zu, da sie zwei sich ergänzende Sphären gespürter leiblicher Anwesenheit darstellen. Die anthropogen geprägte Atmosphäre der urbanen Landschaft ist vor allem auf menschliche Wünsche, Bedürfnisse und Absichten ausgerichtet. Ihre Struktur zeigt eine Mischung aus funktionalen und ästhetischen Elementen. Dagegen ist die natürliche Umwelt weitgehend von menschlichen Bedürfnissen und Angeboten frei und fördert damit eine stärkere Teilhabe der Leiblichkeit. Das affektive, gesamtleibliche Erleben wird in einer überwiegend natürlich geprägten Umgebung weithin entfaltet. Ulber verwies darauf: »Der Wert der natürlichen Landschaften liegt in ihrem atmosphärischen Angebot, das den Menschen die Chance gibt, sich selbst zu erfahren, sich zu entspannen und zu erholen.«¹²⁸¹ Die natürliche Umwelt trägt dazu bei, dass sich das Wahrnehmende entspannter fühlt und einfacher in die Welt eintaucht. Wenn man in die unkultivierte Umgebung eintaucht, spürt man die »unzählbaren und sich immer wieder erneuernden Energieflüsse«¹²⁸² der Naturwelt. Dadurch löst die Natur »unsere inneren Fixierungen und bringt alles, was voneinander abgeschnitten war, wieder miteinander in Verbindung, wobei jedes Organ seine Vitalität zurückerhält.«¹²⁸³ Durch den unmittelbaren Kontakt mit der Natur ist der Körper entspannt und der Geist frei. Auf diese Weise wird unsere ursprüngliche Verbindung zur Welt wiederhergestellt.

Das Naturerlebnis scheint zunächst wenig mit ideologischen Faktoren verbunden zu sein, wonach eine Ordnung aus Werten, Kultur- oder Epochenunterschieden entwickelt wird.¹²⁸⁴ Doch im Gegenteil, in der natürlichen Erfahrung kann jeder Mensch seine eigene Lebenskraft und Vitalität steigern und damit eine Verbindung mit dem Ursprung des Lebens wiederfinden oder stärken. Für diejenigen, die in der urbanen Umgebung dauerhaft leben und nur wenig Erfahrung

¹²⁷⁹ Ebd., 11.

¹²⁸⁰ Ebd., 200.

¹²⁸¹ Ebd.

¹²⁸² Jullien 2005, 171.

¹²⁸³ Ebd.

¹²⁸⁴ Vgl. Ebd., 170.

mit natürlicher Atmosphäre haben, kann die natürliche Umgebung einen komplementären Erlebnisraum bieten, um »eine bewusste Erfahrung der atmosphärischen Wirkung mit intensiven leiblichen Regungen«¹²⁸⁵ zu fördern. Ulber hebt in erster Linie die Unterschiede zwischen natürlichen und urbanen Atmosphären hervor. Während urbane Atmosphäre »integrierend, kommunikativ, fordernd, anstrengend und Leibvergessend« ist, ist natürliche Atmosphäre »entspannend, Leibansprechend, geistig befreiend und erholsam«.¹²⁸⁶ Damit schließt Ulber die Rolle der Kognition für das Erleben der natürlichen Atmosphäre weitgehend aus. Es ist unbestritten, dass die Naturerfahrung weniger von ideologischen, wertmäßigen, kulturellen oder epochalen Unterschieden geprägt ist als die soziale Erfahrung. Dennoch darf eine Tatsache nicht außer Acht gelassen werden: Um wirkungsvoll in eine bestimmte Naturatmosphäre einzutauchen, sind relevante Kenntnisse von Bedeutung. Insofern lässt sich ein Vergleich der naturbezogenen und kunstbezogenen Atmosphäre herstellen. Um ein mögliches Missverständnis zu vermeiden, betrachten Kunsthistoriker*innen die Klärung der in ein Werk eingebetteten kontextuellen Informationen wie Regionen, Zeiträume und persönliche Erfahrungen meist als ersten Schritt zu einer genauen Interpretation. Beispielsweise können wir unsere Kenntnisse über italienische Malerei des 16. Jahrhunderts nicht verwenden, um ein chinesisches Bild derselben Periode zu interpretieren.

Mit dem Wissen um Kunstgeschichte und -theorie kann man das Kunstwerk richtig wahrnehmen. Gleichmaßen trägt relevantes Naturwissen wie etwa aus Geologie, Biologie und Ökologie dazu bei, besondere Aufmerksamkeit auf bestimmte sinnliche Aspekte der Naturobjekte sowie ihrer Umgebungen zu lenken. Es wurde darauf hingewiesen, dass die chinesische Malerei von dem Streben nach exakter Nachahmung der äußeren Form Abstand nimmt. Chinesische Maler*innen zielen eher darauf ab, einen atmosphärischen Raum im Bild zu schaffen. Es handelt sich dabei um einen »Zwischenbereich« der Gestimmtheiten, zwischen einer Umgebung, die sich objektiv beschreiben lässt, und einem empfindenden Subjekt.«¹²⁸⁷ Es besteht eine wichtige Aufgabe des Malens darin, die alles Sein durchziehende lebendige Energie sowie eine damit verbundene belebende Wirkung

¹²⁸⁵ Ulber 2017, 194.

¹²⁸⁶ Ebd., 197.

¹²⁸⁷ Böhme 2016, 101.

zu enthüllen und die dynamische Wechselwirkung der einander gegenüberstehenden Elemente aufzuzeigen. Allerdings ist hervorzuheben, dass solche Innovationen nicht völlig willkürlich und beliebig, sondern von sorgfältiger Beobachtung und ausgiebiger Übung abhängig sein müssen. Erst durch geographische Erkenntnis lassen sich bestimmte Eigenschaften an Gegenständen erkennen. Die Maler*innen sollen deswegen genau untersuchen, »wie Berge und Flüsse, wie Fern- und Nahsicht, wie Frühling, Sommer, Herbst und Winter, wie Licht und Schatten, Hitze und Kälte beschaffen sind.«¹²⁸⁸ Beispielsweise kann die Herstellung einer kurzen Linie nicht auf eine detaillierte Auseinandersetzung mit der lokalen geologischen Struktur sowie Textur der Naturgegenstände verzichten. Shi Tao (石濤) stellte 16 Darstellungstechniken von Berggipfeln vor und betonte, dass die Wiedergabe unterschiedlicher Aspekte von Berggipfeln ihren formalen Merkmalen entsprechen sollte. Entscheidend ist hier, dass Gipfel und Falten, die durch Linien dargestellt werden, im Einklang miteinander stehen: »Wrinkles are produced from peaks, but the peaks cannot transform the substance and function of wrinkles. On the other hand, the wrinkles are able to supply the conditions (potentiality) of peaks.«¹²⁸⁹

Die Integration der kognitiven Dimension in das Konzept der Atmosphäre würde den Weg für einen Dialog mit der Alltagsästhetik, der Umweltästhetik und der ökologischen Ästhetik auf der Grundlage des kognitiven Ansatzes ebnen. Wie Arnold Toynbees Dilemma über die Ästhetik der Pyramiden zeigt,¹²⁹⁰ dürfen wir bei aller Faszination für die Pracht von Kulturlandschaften und -objekten (Pyramiden, Taj Mahal, Große Mauer, Bronzen etc.) nicht die Hässlichkeit und das Unrecht aus den Augen verlieren, die hinter diesen Errungenschaften stehen: Ausbeutung, Plünderung, Versklavung, Zwangsarbeit etc. Auf diese Weise scheinen viele Objekte, die wegen ihres attraktiven Aussehens geschätzt werden, ihren ästhetischen Reiz zu verlieren. Marcia Eaton erklärt, dass unsere Erfahrungen, unsere Begegnungen mit und in der Welt und die daraus resultierenden Entscheidungen typischerweise nicht in getrennten Paketen erfolgen, in denen moralische, ästhetische, ökonomische, religiöse, politische, wissenschaftliche etc. Standpunkte einander als distanzierte Beobachtungspunkte

¹²⁸⁸ Li 1992, 318.

¹²⁸⁹ Coleman 1971, 159f.

¹²⁹⁰ Vgl. Battin 1989, 172f.

dienen, sodass wir die Welt zuerst aus dem einen und dann aus dem anderen Blickwinkel betrachten. Daraus folgert Eaton, dass Ästhetik nicht voraussetzt, dass alle anderen Interessen oder Belange ausgeblendet oder ausgeschlossen werden.¹²⁹¹ Die Ästhetik ist also nicht, wie Kant behauptet, von der Aufmerksamkeit für die Interessen und die Existenz des Gegenstandes abgekoppelt. Vielmehr oszilliert sie zwischen interessierter und uninteressierter Wahrnehmung¹²⁹² und schreckt auch vor den problematischen Konsequenzen des Ästhetischen nicht zurück. Welsch weist auf den grundlegenden Unterschied zwischen der Kantischen Ästhetik und der Alltagsästhetik hin. In der Alltagsästhetik ist das Interesse konstitutiv und grundlegend. Dies markiert die Kluft zwischen der Kantischen Ästhetik und der Alltagsästhetik. Erstere funktioniert nicht für letztere. Kant hat eine Form von Ästhetik entwickelt. Aber es ist nicht die einzige Form der Ästhetik, und sie eignet sich für einen sehr kleinen Ausschnitt der phänomenalen Welt - das kontemplative Schöne. Im Gegensatz dazu konzentriert sich die Alltagsästhetik auf Anziehungskraft, Begehren, Atmosphäre, Lebensstil, Medien, soziale Beziehungen, Stimmungen und verschiedene Genüsse, die in Kants Ästhetik keinen Platz haben.¹²⁹³

Allen Carlson vertritt die Auffassung, dass Naturwissen für eine angemessene ästhetische Erfahrung von zentraler Bedeutung ist.¹²⁹⁴ Seine Idee geht von der Kritik aus, dass die klassische naturästhetische Theorie *pittoreske Landschaft*, die sich im 18. Jahrhundert in der europäischen Naturästhetik entwickelte und bis heute noch immer die naturästhetische Forschung beeinflusst, die Schönheit der Natur primär aufgrund der malerischen Regeln von Landschaftsbildern schätzte und besonderes Augenmerk auf formale ästhetische Qualitäten der Gegenstände legte. Indem eine volle Anerkennung des ästhetischen Wertes der unberührten Natur zum Ausdruck gebracht wird, wird die Theorie einer pittoresken Landschaft, die die menschliche Einwirkung auf die natürliche Umwelt weit überschätzt, gründlich revidiert. Da die Naturgegenstände (Savannen, Wiesen, Wälder, Berge, Seen, Wüsten usw.) sehr unterschiedlich sind, sollte eine angemessene naturästhetische Erfahrung auf den Kenntnissen ihrer Herkunft, ihrer evolutionären Entwicklung sowie ihrer Eigenschaften

¹²⁹¹ Vgl. Eaton 2001, 62.

¹²⁹² Vgl. Leddy 2012, 114.

¹²⁹³ Vgl. Welsch 2018, 158.

¹²⁹⁴ Vgl. Carlson 2009, 11.

basieren. Darüber hinaus ergänzen sich kulturelle Traditionen, lokale Erzählungen, Folklore und Naturmythologie mit naturkundlichem Wissen. All dies kann zu einer angemessenen ästhetischen Wertschätzung der Natur beitragen.¹²⁹⁵

Vor dem Hintergrund der weit verbreiteten Umweltbewegungen betont der ökologische Ästhetiker Cheng Xiangzhan (程相佔) das Zusammenspiel von Wissen, Ethik und Ästhetik in der Natur- und Umwelterfahrung. Er schreibt: »Die Einstellung zur Natur wandelt sich von Ausbeutung und Plünderung zu Respekt und Achtung. Dies hat tiefgreifende Auswirkungen auf das ästhetische Interesse und das ästhetische Handeln des Menschen, so dass Wesen und Dinge, die kaum oder nie als ästhetisch betrachtet wurden (Wildnis, Feuchtgebiete, Blutegel, Elchkadaver etc.), zu ästhetischen Objekten werden können.«¹²⁹⁶ Nach Cheng ist die angemessene ästhetische Wertschätzung von Naturphänomenen eng mit unserer Fähigkeit verbunden, das Ökologische zu verstehen.¹²⁹⁷ Als ästhetische Reflexion allgegenwärtiger Umweltprobleme zielt die ökologische Ästhetik darauf ab, ökoethische Prinzipien und ökologisches Wissen zu nutzen, um Menschen zu einer ethisch-ästhetischen Wahrnehmung anzuregen.¹²⁹⁸ Carlsons Interesse betont die grundlegende Rolle der allgemeinen Naturwissenschaften, wobei Kenntnisse in Biologie, Ökologie, Evolutionsgeschichte etc. die kognitive Grundlage seiner ästhetischen Studien bilden. Im Gegensatz dazu konzentriert sich Cheng auf die Auswirkungen von Konzepten, die eng mit der Ökologie verbunden sind. Für ihn ist die Ökologie, die sich als Teilgebiet der Biologie nicht auf einzelne Arten, sondern vor allem auf die Wechselbeziehungen zwischen verschiedenen Arten in der Biosphäre konzentriert, entscheidend für eine angemessene ästhetische Wertschätzung.¹²⁹⁹ Darauf aufbauend unterscheidet er zwischen Umweltästhetik und ökologischer Ästhetik. Die ökologische Ästhetik steht im Gegensatz zu einer nicht-ökologischen ästhetischen Wertschätzung bzw. einer ästhetischen Wertschätzung ohne ökologisches Bewusstsein.¹³⁰⁰ Erst wenn die Umweltästhetik auf Basis der ökologischen Ethik die natür-

¹²⁹⁵ Vgl. Diaconu 2017, 65.

¹²⁹⁶ Cheng 2016, 54.

¹²⁹⁷ Vgl. Cheng 2010, 786.

¹²⁹⁸ Vgl. Cheng 2013b, 74.

¹²⁹⁹ Vgl. Ebd., 82.

¹³⁰⁰ Vgl. Cheng 2013a, 5.

liche Umwelt als dynamisches organisches Ökosystem behandelt und eine respektvolle Haltung ihr gegenüber einnimmt, kann sie als äquivalent zur ökologischen Ästhetik angesehen werden.¹³⁰¹

So wie beim Erleben der urbanen Atmosphäre tragen notwendige Kenntnisse ebenfalls zum richtigen Eintauchen in die naturbezogene Atmosphäre bei. Das Wissen liefert Rahmenbedingungen für das Erleben der Naturatmosphäre. In der Tat können neben Naturwissen weitere Kenntnisse wie etwa Soziologie, Ökonomie, Politik, Kulturgeschichte und Volkskunde auch zur Erfahrung der Naturatmosphäre beitragen. Wenn man die Prinzipien von *Natürlichkeit* (Ziran, 自然) und *Nicht-Handeln* (Wuwei, 無為), die der Daoismus vertritt, nicht richtig versteht, kann man die natürliche, einfache und harmonische Atmosphäre des Dao-Gartens nicht fassen. Die Erzeugung einer naturbezogenen Atmosphäre hängt auch von soziokulturell vermittelten symbolischen Bedeutungssystemen ab. Insofern ist es bedeutungsvoll, multidisziplinäre Vorgehensweisen einzusetzen, um die Komplexität und Vielschichtigkeit der Naturatmosphäre zu behandeln. Dabei ist dennoch zu beachten, dass die Priorität, trotz eines interdisziplinären Verfahrens, immer auf dem, was leiblich-sinnlich aus der unkultivierten Umwelt erfahren wird, liegen sollte. Unter diesem Gesichtspunkt sollte die Verflochtenheit von leiblicher Erfahrung und kognitiven Komponenten einen weiteren Schwerpunkt der zukünftigen Forschung zur Naturatmosphäre werden.

2.3. Bewusstwerden von Atmosphären

Die Atmosphäre zeichnet sich durch ihre Ubiquität aus. Als ein allgegenwärtiges Phänomen übt sie einen fundamentalen Einfluss auf das Wahrnehmen, das Verhalten und das Wohlbefinden des Menschen aus. So schrieb Böhme: »Die Atmosphären sind nämlich für die Stimmungsqualität entscheidend, in der Signale, Personen und Dinge

¹³⁰¹ Vgl. Ebd., 11. Aufgrund der ästhetischen Kommunikation zwischen West und Ost richten Umweltästhetiker*innen wie Carlson und Berleant in den letzten Jahren ihre Aufmerksamkeit auch auf die ökologische Ästhetik, die sich im ostasiatischen Raum entwickelt. Da diese Forschungen zumeist auf der Grundlage der Umweltästhetik durchgeführt werden, ist die Auseinandersetzung mit der ökologischen Ästhetik in diesem Sinne eher als ökologisch orientierte Umweltästhetik zu verstehen (Vgl. Cheng 2015, 119).

um uns wahrgenommen werden. Sie muten uns jeweils in charakteristischer Weise an und modifizieren so unsere Befindlichkeit.«¹³⁰² Die Atmosphäre verleiht unserer Lebensumgebung eine Grundstimmung und beeinflusst damit unsere Befindlichkeiten. Da die atmosphärische Erfahrung in einer vertrauten Umgebung häufig auf unbewusster Ebene stattfindet, besteht eine wichtige Aufgabe für die Ästhetiker*innen darin, das Bewusstsein von Atmosphäre des täglichen Lebens zu fördern.

Obwohl sich Atmosphäre unmittelbar auf die Sinnlichkeit auswirkt, scheint sie jedoch aufgrund ihrer Unsichtbarkeit schwer fassbar zu sein. Dies führt dazu, dass unsere sinnliche Wahrnehmung der Umwelt oft unbewusst davon geleitet und sogar modifiziert wird. Aufgrund dieser Tatsache sind die Strategien der atmosphärischen Inszenierung heutzutage weit über traditionelle Kunstbereiche hinausgegangen und werden in unterschiedlichen Lebensbereichen wie z.B. Stadtplanung, Architektur, Mediengestaltung, Marketing, Werbung und Design häufig verwendet. Viele Praktiker*innen versuchen, der »Gestaltung von Städten, Parks, Landschaften, Warenwelt, Bars und Hotels [...] eine *Ausstrahlung* zu verleihen«.¹³⁰³ Ziel vieler dieser Bemühungen ist es, zauberhafte Atmosphären (eine entspannte Atmosphäre in Einkaufszentren, eine gemütliche Atmosphäre in Hotels, eine romantische Atmosphäre in Restaurants, eine fröhliche Atmosphäre in Kaufhäusern usw.) zu inszenieren, die sich hauptsächlich an einer kommerziellen Überlegung orientieren. Eine versteckte Kontrollstrategie besteht jedoch nicht nur im wirtschaftlichen Bereich, sondern auch in weiteren Bereichen wie Politik, Religion, Wissenschaft und Bildung. Es ist nicht selten, dass wir den durch optische, akustische, olfaktorische, haptische und kinästhetische Medien bewusst gestalteten Atmosphären unterschwellig ausgesetzt sind und Schritt für Schritt in eine Manipulation geraten. Hier greift Welsches Kritik an der Ästhetisierung. Sie widmet sich der Reflexion über die Abgestumpftheit der menschlichen Wahrnehmungsfähigkeiten wegen einer überästhetisierten Welt. Im Laufe der ständig zunehmenden Technisierung und Medialisierung scheint die strategische Kontrolle der inszenierten Atmosphäre stärker zu werden, sodass sie eine gewisse Auswirkung auf die menschliche Wahrnehmung der umgebenden Realität ausübt.

¹³⁰² Böhme 1998, 7.

¹³⁰³ Böhme 2007, 40.

Um den für die Inszenierung der Atmosphäre »erforderlichen elementaren Stimulationsformen und unsere[n] aktuellen und funktionalisierten urbanen Wahrnehmungslagen«¹³⁰⁴ entgegenzuwirken, besteht in der zeitgenössischen Kunst eine Tendenz, atmosphärenfeindliche oder atmosphärenuntaugliche Werke zu schaffen. An dieser Stelle ist auf die zwei gängig verwendeten Verfahrensweisen hinzuweisen. Die eine Verfahrensweise ist, die Künstlichkeit der Inszenierung zu enthüllen. Eine solche Methode wurde bereits in dem früher vorgestellten *The Weather Project* von Eliasson angewandt. Mithilfe der fotografischen Technik bemühen sich Cindy Sherman und Thomas Demand beispielsweise um den Wiederaufbau einer inszenierten Wirklichkeit. Bautz erklärte: »Ihre fotografierten Imitationen von Personen, Ereignissen und Innenräumen spielen mit der Atmosphärenlosigkeit künstlicher Lichtverhältnisse und der Sterilität der Studiorealität.«¹³⁰⁵ »Das Konstruktive, Konzeptuelle, Konsequente verweist deutlich auf die Ziele des Künstlers, während die Mischung, die Erscheinungsvielfalt und die Durchdringung von Material, Form und Inhalt leichter Atmosphären ins Spiel bringen.«¹³⁰⁶ Aus diesem Umstand ergibt sich eine weitere Verfahrensweise zur Distanzierung von der inszenierten Atmosphäre: Durch die Hervorhebung reiner und strenger Gesetzmäßigkeiten wie etwa bei der Farb-, Form- oder Materialwahl wird die Intention der Künstler*innen in den Vordergrund gerückt.¹³⁰⁷ Eine solche Methode lässt sich in Kunstformen wie »De Stijl, Op-Art, Minimal-Art und monochrome Malerei«¹³⁰⁸ erkennen.

Die allgegenwärtigen atmosphärischen Phänomene bilden das Fundament unserer Lebenserfahrungen. Es ist unmöglich, atmosphärischen Kräften zu entfliehen. Denn wenn wir das versuchen, betreten wir gleichzeitig eine andere Atmosphäre. Aus dieser Sicht haben sowohl atmosphärenfeindliche Werke als auch atmosphärenuntaugliche Werke in der Tat ihre eigenen Atmosphären erzeugt, wenn sie sich den vorherigen kritisierten Atmosphären gegenüberstellen. Aufgrund dieser Umstände wäre es angebracht, nicht den Einflüssen von Atmosphäre zu entkommen, sondern vielmehr, unsere Wahrnehmungsfähigkeiten, die durch die Allgegenwärtigkeit der inszenierten

¹³⁰⁴ Bautz 2007, 121.

¹³⁰⁵ Ebd., 120.

¹³⁰⁶ Ebd.

¹³⁰⁷ Vgl. Ebd.

¹³⁰⁸ Ebd.

Atmosphäre allmählich geschwächt und abgestumpft worden ist, wieder zu aktivieren.

Für die Bewusstwerdung der umgebenden Atmosphäre hat Rauh das Konzept *besondere Atmosphäre* eingeführt. Dieses Konzept zeigt keine »spezifische[n] Umstände der Atmosphäre, sondern [...] ein besonderes Wahrnehmungserlebnis, in dem der Wahrnehmende sich der emotional berührenden Wahrnehmung der Atmosphäre bewusst wird.«¹³⁰⁹ Rauhs Auseinandersetzung geht von der Beobachtung aus: Wenn man längere Zeit in eine bestimmte Atmosphäre eingetaucht ist, dann passt sich die eigene Stimmung allmählich daran. Schließlich ist die Auswirkung dieser Atmosphäre nicht mehr wahrnehmbar. Im Ergebnis zeigt sich: Obwohl Atmosphären omnipräsent und für uns jederzeit zugänglich sind, »sind sie oft so subtil oder alltäglich, dass sie nicht eigens wahrgenommen werden.«¹³¹⁰ Wenn man später in eine andere Atmosphäre eintritt, fällt es einem leicht, die Änderung der Atmosphäre zu bemerken und sich an die Eigenschaften der vorhergehenden Atmosphäre zu erinnern. Die besondere Atmosphäre zeigt »den Auffindungszusammenhang der qualitativen Besonderheit des Atmosphärenphänomens im Ganzen«¹³¹¹ auf. »Sie ist ein Entdeckungsmoment, im Vergleich zur alltäglichen Wahrnehmung diejenige besondere Wahrnehmungsform, die den Wahrnehmenden in jedem ›Hier und Jetzt‹ erst auf das Atmosphärenphänomen aufmerksam macht.«¹³¹² Tatsächlich steckt der Alltag voller Erlebnisse einer besonderen Atmosphäre, so wie die von Böhme genannten Beispiele: »Man kommt aus belebter Straße und betritt einen Kirchenraum. Oder man betritt eine noch unbekannte Wohnung. Oder man hält zur Rast bei einer Autofahrt an, geht ein paar Schritte, und plötzlich öffnet sich der Blick auf das Meer. Man betritt eine Wohnung, und es schlägt einem eine kleinbürgerliche Atmosphäre entgegen. Man betritt eine Kirche, und man fühlt sich von einer heiligen Dämmerung umfassen. Man erblickt das Meer und ist wie fortgerissen in die Ferne.«¹³¹³ Um den Bewusstwerdungsprozess der besonderen Atmosphäre näher zu interpretieren, verglich Rauh die Atmosphären des Kölner Doms insgesamt mit der seines Südquerhauses. Wenn man mit der erhabenen Atmosphäre des ersteren bereits vertraut ist, fällt einem beim Errei-

¹³⁰⁹ Ulber 2017, 194.

¹³¹⁰ Rauh 2012, 158.

¹³¹¹ Ebd.

¹³¹² Ebd.

¹³¹³ Böhme 2013a, 95.

chen des letzteren offenkundig die Änderung der atmosphärischen Räumlichkeit unmittelbar auf. Durch die Andersartigkeit der Atmosphäre des Südquerhauses wird die Besonderheit atmosphärischer Qualitäten des Kölner Domes bewusst und die Unterschiede der Raumbezüge und -strukturen werden am eigenen Leib gespürt.

Es ist von Bedeutung, das Bewusstsein von unserer jeweiligen Befindlichkeit in Atmosphären zu fördern. Das Konzept der besonderen Atmosphäre trägt dazu bei, die uns längst gewohnte Atmosphäre wieder ins Bewusstsein zu rücken. Bezüglich dessen weist dieser Begriff einen Zusammenhang mit den von Böhme entwickelten Konzepten *Ingressionserfahrung* und *Diskrepanzerfahrung* auf. Mit diesen Konzepten hebt Böhme den Unterschied zwischen der gegenwärtigen atmosphärischen Eigenschaft und der vorher erfahrenen hervor. Seine Forschung versucht, Menschen für die gegenwärtig erlebte Atmosphäre sowie ihre Auswirkung zu sensibilisieren. Böhme wies darauf hin: »Mit Atmosphären umgehen zu lernen macht den einzelnen Menschen gerade zum kritischen Teilnehmer und Mitwirkenden dieser Welt, die wir als Moderne verstehen.«¹³¹⁴ Ähnlich wie bei Böhme zielt Rauh darauf ab, den spürbaren Kontrast einer ungewohnten Atmosphäre zur gewohnten Stimmung zu enthüllen. Während Böhme die Stimmung »lediglich als [den] subjektive[n] Pol der Atmosphäre«¹³¹⁵ ansieht, stützt sich Rauhs Analyseverfahren eher auf Schmitz' Ansatz. Dabei wird die Stimmung auch als eine in der leiblichen Betroffenheit erfahrene quasi-objektive Atmosphäre angesehen.

2.4. Naturnahe Atmosphäre

2.4.1. Das Konzept naturnahe Atmosphäre

Hinsichtlich des menschlichen Wohlbefindens in der urbanen Welt ist es sinnvoll, das kritische Bewusstsein der hinter verschiedenen Atmosphären liegenden politischen, wirtschaftlichen und ethischen Manipulationsversuche und -strategien zu erhöhen. Gleichermäßen wichtig ist, die Sensibilisierung für den Umgang mit natürlichen Gegebenheiten zu schärfen. Also, man muss lernen, die natürlich

¹³¹⁴ Böhme 2007, 42.

¹³¹⁵ Böhme 2001, 46.

geprägte Atmosphäre in einer zunehmend inszenierten Umgebung wahrzunehmen. Für die Menschen, die an die anthropogen ausgeglichene Atmosphäre gewöhnt sind, scheint die Erfahrung des Naturnahen ein möglicher Weg zu sein, um das Bewusstsein für die besondere Atmosphäre in einer überinszenierten Welt zu fördern.

In der urbanen Welt bilden die Erlebnisse verschiedener architektonischer Umgebungen unsere elementaren täglichen Erfahrungen. Aufgrund des Alltagsstress sind Stadtbewohner*innen oft »verstärkt zielorientiert unterwegs, erledigen Besorgungen oder gehen Tätigkeiten nach«. ¹³¹⁶ Erst in der Freizeit oder im Urlaub können sie eher in eine entspannte Atmosphäre eintauchen, um ihr körperliches und geistiges Gleichgewicht wiederzufinden. So kann das Erleben der natürlichen Atmosphäre »den Wünschen nach persönlicher Rückbesinnung, Erholung, Gedankenspiel und Zuwendung zur Landschaft stärker entgegenkommen«. ¹³¹⁷ Wenn man aus einer natürlichen Umgebung in seine alltägliche Umgebung zurückkehrt, kann die vertraute atmosphärische Qualität eine erhöhte Aufmerksamkeit hervorrufen. Jedoch erhöht die Zunahme der anthropogenen Faktoren der urbanen Umwelt »die gefühlte Distanz zu den natürlichen Elementen einer Landschaft«. ¹³¹⁸ Angesichts der beschleunigten Verstädterung ist das Eintauchen in die unkultivierte Natur immer schwierig gewesen, da viele Menschen nur wenige Möglichkeiten für den Aufenthalt in einer natürlichen Umgebung haben. Vor diesem Hintergrund nimmt die Entwicklung der naturnahen Atmosphäre in einer urbanisierten Umwelt eine maßgebende Position ein. Im Gegensatz zur anthropogen geprägten Atmosphäre, die uns auf die Offenbarung künstlicher Faktoren der Stadt verweist wie etwa die prachtvolle Anlage des Opernhauses oder die beleuchtete Kirchenfassade, lenkt die naturnahe Atmosphäre unsere Aufmerksamkeit vor allem auf natürliche Gegebenheiten der städtischen Welt wie etwa Temperatur, Luft, Feuchtigkeit und Sonnenlicht. Auf Grund dessen bildet die Enthüllung der natürlichen Attribute in einer überinszenierten Umwelt eine bedeutende Aufgabe für ästhetische Theoretiker*innen und Praktiker*innen.

Im gewissen Sinne stellt die moderne Stadtentwicklung einen Prozess dar, ungünstige natürliche Verhältnisse zu überwinden. Die

¹³¹⁶ Ulber 2017, 198.

¹³¹⁷ Ebd.

¹³¹⁸ Ebd., 194.

im 19. Jahrhundert in nordeuropäischen Metropolen entstandenen Einkaufspassagen sind ein typisches Beispiel für architektonisch-technische Beherrschung ungünstiger Witterungsbedingungen.¹³¹⁹ Als die Vorläufer der modernen Warenhäuser¹³²⁰ sind Einkaufspassagen die meist mit Glas überdeckten, offenen Durchgänge zwischen Gebäuden oder Höfen,¹³²¹ in denen sich verschiedene Ladengeschäfte befinden. In Walter Benjamins Artikel *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* werden »die Hochkonjunktur des Textilhandels«¹³²² und »die Anfänge des Eisenbaus«¹³²³ als Voraussetzungen für die Entwicklung der Pariser Einkaufspassagen im frühen 19. Jahrhundert genannt. Einkaufspassagen können sich optimal in ihr soziokulturelles Umfeld einfügen. Eine technische Voraussetzung dafür ist jedoch die Verringerung oder Beseitigung unterschiedlicher Witterungseinflüsse. Hasse wies darauf hin: »In den Passagen entstand durch diese räumliche Luxurierung des Innen im Außen ein in seiner architektonischen Exzentrizität exklusives atmosphärisches Milieu, das sich vom übrigen Raum der Stadt abhob. [...] Die Passage versinnbildlicht stadthistorisch ein Paradigma der Zurückdrängung der Natur aus dem Erlebnisraum der Stadt und die gleichzeitige Selbstverortung des »zivilisierten« Menschen in einer Welt der Kultur.«¹³²⁴ Durch »die physische Filterung des Wetters«¹³²⁵ wurden Passagen zu regenfreien, windstillen Räumen, »die den Außentemperaturen in Frost- und Hitzeperioden die Spitze nahmen.«¹³²⁶

In den letzten Jahrzehnten wurde die Idee der Ökologisierung in der Stadtgestaltung weitgehend umgesetzt. Vor diesem Hintergrund gewinnt die Entfaltung einer naturnahen Atmosphäre zunehmend an Bedeutung. Dabei werden die Intentionalität und Künstlichkeit so weit wie möglich verringert. Nehmen wir die Gestaltung der urbanen Grünflächen als Beispiel. Im Allgemeinen beziehen sich die Grünflächen auf die öffentlichen Räume (Parks, Grünanlagen, Gemeinschaftsgärten usw.), die mit Rasen, Bäumen, Blumen und Sträuchern bepflanzt sind. Die ökologische Funktion von Grünflächen ist haupt-

¹³¹⁹ Vgl. Hasse 2012, 164.

¹³²⁰ Vgl. Benjamin 1977, 170.

¹³²¹ Vgl. Hasse 2012, 164.

¹³²² Benjamin 1977, 170.

¹³²³ Ebd.

¹³²⁴ Hasse 2012, 164.

¹³²⁵ Ebd.

¹³²⁶ Ebd.

sächlich durch die Verbesserung des Mikroklimas (Boden-, Luft- und Wasserqualität, Temperaturschwankungen, Wind- und Lichtverhältnisse usw.) und die Förderung der lokalen Biodiversität gekennzeichnet.

Trotzdem gibt es immer noch Unterschiede zwischen der natürlichen Atmosphäre und der naturnahen Atmosphäre. Aufgrund der kurzfristigen Eigenschaft des Eintauchens kann das atmosphärische Erlebnis einer naturnahen Umgebung wie einer Parkanlage nicht mit der Erfahrung einer natürlichen Umgebung, die eine langfristige Immersion ermöglicht, verglichen werden. Sorgsam gepflegte Vegetationsflächen und stilvoll gestaltete Wege führen zu einer gewissen Entfernung von einer natürlichen Umwelt. Darüber hinaus wird naturnahe Landschaft, die immer noch gewissermaßen anthropogen geprägt wird, so oft aufgesucht, dass eine soziale, kommunikative Funktion mit einfließt.¹³²⁷ Im täglichen Leben weisen die öffentlichen Grünflächen eine Reihe von weiteren Funktionen wie Ruhe, Erholung, Sport und Spielen auf, die die Lebensqualität der Stadtbewohner*innen vielschichtig beeinflussen können.

Im Vergleich zur anthropogen geprägten Atmosphäre sind drei Besonderheiten der naturnahen Atmosphäre hervorzuheben.

2.4.2. Grundaspekte

a. Stärkere Teilhabe der Leiblichkeit

Während die anthropogen geprägte Atmosphäre nach konkreten Intentionen gestaltet ist und sich vor allem an menschlichen Bedürfnissen, Wünschen und Erwartungen orientiert, ist die naturnahe Atmosphäre weitgehend von menschlichen Interessen und Aufforderungen frei und fördert damit eine stärkere Teilhabe der Leiblichkeit. Ulber erklärte: »Die Umgebung ohne Distanz zu erleben und das Gefühl, direkt in der Landschaft zu sein, kommt nur auf, wenn gestalterische Intentionen fehlen.«¹³²⁸ Das Erleben einer weitgehend natürlich geprägten Atmosphäre zeigt einen engeren Zusammenhang mit der unmittelbaren Wahrnehmung der natürlichen Gegebenheiten (Sonnenlicht, Luft, Feuchtigkeit, Temperatur usw.) und der eigenen Anwesenheit (Befindlichkeit). Auf der einen Seite ermöglicht uns die

¹³²⁷ Vgl. Ulber 2017, 200.

¹³²⁸ Ebd., 193f.

überwiegend natürlich geprägte Atmosphäre aufgrund ihrer leichten Zugänglichkeit, uns zu entspannen und unser Bewusstsein für eigenleibliche Erfahrungen zu stärken. Auf der anderen Seite kann der gewisse Mangel an Aufforderungscharakteren und Handlungsbedürfnissen im Erleben die Gefühle wie Unsicherheit und Orientierungslosigkeit teilweise hervorrufen.

In der Geschichte der modernen Kunst gab es immer wieder Künstler*innen, die ihr Augenmerk auf natürliche Vorgänge in einer sich ständig verändernden Stadtlandschaft richteten. Exemplarisch wird im Folgenden auf die Arbeiten des US-amerikanischen Fotografen Alfred Stieglitz (1864–1946) hingewiesen.

In den späten 1880er Jahren hatte die Fotografie als maschinell erzeugte Kunst im Vergleich zu handgemachter Kunst wie der Malerei einen relativ geringen Stellenwert. Als Antwort auf die damalige Kritik, dass die Fotografie nichts weiter als eine mechanische Aufnahme der Realität war, bemühte sich Stieglitz, die einzigartige Stellung der Fotografie als eine neue Medienkunst zu verteidigen. Aus seiner Sicht ist die Kunst der Fotografie im Grunde eine Lebensphilosophie. Sie zeigt, wie die Menschen sehen, was mit ihnen geschieht.¹³²⁹ In Bezug auf Stieglitz' Ansatz erklärte Dorothy Norman: »He was as passionately dedicated to the living and the newly emerging, as he was opposed to the merely repetitive, to the dead in spirit.«¹³³⁰ Stieglitz konzentrierte sich auf die Diversität der fotografischen Erscheinungsformen, die die menschliche Kreativität darstellt. Seiner Ansicht nach ist die Fotografie kein mechanischer Aufnahmeakt, sondern vielmehr eine Image-Schaffung. Dadurch wird die Projektion der emotionalen Absichten der Photograph*innen in die fotografierte Szene ermöglicht. Aus dieser Sicht war Stieglitz bestrebt, das aufzunehmen, was er zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Stadt sah und fühlte. Die äußeren Formen interessierten ihn nicht, es sei denn, es handelt sich um ein äußeres Äquivalent von etwas, das sich bereits in ihm formt.¹³³¹ Aus diesem Blickwinkel umfassten Stieglitz' Kameraarbeiten sowohl den fotografischen als auch den antiphotographischen Versuch. Es ist deshalb verständlich, dass Atmosphäre in den Fokus seines fotografischen Ausdrucks gestellt wurde, sodass seine Photoarbeiten in den meisten Fällen eine unscharfe, diffuse Wirkung ausstrahlen. Stieglitz

¹³²⁹ Vgl. Stieglitz 1976, 5.

¹³³⁰ Ebd., 9.

¹³³¹ Vgl. Ebd., 14.

hat es so formuliert: »Atmosphere is the medium through which we see all things. In order, therefore, to see them in their true value on a photograph, as we do in Nature, atmosphere must be there. Atmosphere softens all lines; it graduates the transition from light to shade; it is essential to the reproduction of the sense of distance. That dimness of outline which is characteristic for distant objects is due to atmosphere. Now, what atmosphere is to Nature, tone is to a picture.«¹³³² Infolgedessen wurde bei Stieglitz die Fotografie zu einer Kombination, die sowohl auf betreffenden Formen als auch auf den verwandten Gefühlen und Empfindungen basiert. Im Hinblick auf die Erzeugung einer fotografischen Atmosphäre sind beide Seiten gleichermaßen unerlässlich.

Die meisten Werke von Stieglitz thematisieren das Alltagsleben in Metropolen wie New York, Paris und Berlin des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Besondere Aufmerksamkeit galt einer fotografischen Darstellung der natürlich geprägten Atmosphäre in der urbanen Welt. Stieglitz verließ 1890 Europa. In der Anfangszeit war er oft von Leere, Einsamkeit und Depression überfordert. Daher bildeten ein zentrales Thema seiner Arbeiten Wetterereignisse und insbesondere ungünstige Witterungsbedingungen in urbanen Räumen. Stieglitz schrieb: »I always loved snow, fog, rain, deserted streets. All seemed attuned to my feeling about life in the early 1890s.«¹³³³ Mit Hilfe von fotografischen Gestaltungsmitteln (Aufnahmeformat, Brennweite, Blenden- und Zeiteinstellung, Belichtung usw.) wurden bewölkte, neblige, eiskalte, verschneite oder regnerische Landschaften der urbanen Umgebung atmosphärisch dargestellt. Natürliche Elemente wie Regen, Schnee, Wolken und Nebel wurden verwendet, um die Konturen der Gegenstände zu verwischen und alles in ein stimmungsvolles Ganzes zu integrieren. Auf diesem Wege wurden auch die Verwirrung, Angst und Zweifel des Fotografen zum Leben in den sich entwickelnden modernen Metropolen zum Ausdruck gebracht. In Bezug auf die Darstellung der Atmosphäre des Wetters in der urbanen Welt sind zwei Werke von Stieglitz besonders erwähnenswert, nämlich *The Terminal* (1892)¹³³⁴ und *Winter, Fifth Avenue*

¹³³² Stieglitz 1982, 30.

¹³³³ Clarke 2006, Tafel 12.

¹³³⁴ Siehe: <https://www.getty.edu/art/collection/object/104JAN>, zuletzt geprüft am 27.11.2023.

(1893).¹³³⁵ In beiden Fotos wurden städtische Szenen unter ungünstigen Witterungsbedingungen visuell abgebildet. *The Terminal* wurde gegenüber dem alten Astor House fotografiert. An einem kalten Wintertag stand ein Fahrer in einem Gummimantel auf dem schneebedeckten Boden und bewässerte seine dampfenden Pferde. Stieglitz knüpfte diese Szene an das Gefühl seiner eigenen Befindlichkeit an. »There seemed to be something closely related to my deepest feeling in what I saw, and I decided to photograph what was within me. [...] I felt how fortunate the horses were to have at least a human being to give them the water they needed. What made me see the watering of the horses as I did was my own loneliness.«¹³³⁶

Im Bild *Winter, Fifth Avenue* »überträgt sich die Unwirtlichkeit der abgebildeten Situation unmittelbar ins Befinden des Betrachters.«¹³³⁷ Um den perfekten Moment einzufangen, stand Stieglitz drei Stunden lang bei eiskaltem Wetter auf der Fifth Avenue. Durch dunkle Wolken am Himmel, die schlammige Fahrbahn und die hart fahrende Postkutsche wird uns eine frostige Stimmung vermittelt. Indem der ganze Straßenraum durch die Darstellung des dichten Schneetreibens beherrscht wurde, wird ein Eindruck des aufstrebenden Amerika, das sich seinerzeit in einem schwierigen Umbruch befand, hervorgerufen.

Die beiden Bilder zielen nicht darauf ab, vergegenständlichte Wetterereignisse zu dokumentieren. Vielmehr widmen sie sich den atmosphärischen Auswirkungen der Wetterverhältnisse auf das menschliche Sich-Befinden in einer zunehmend urbanisierten Welt, um das Bewusstsein für die leibliche Teilhabe an der naturnahen Atmosphäre zu wecken, zu erweitern und zu verfeinern. Stieglitz kämpfte für die Darstellung einer leiblich wahrgenommenen Realität. Aus seiner Sicht sollten Fotograf*innen nicht nach einem bereits konzipierten Lebenskonzept arbeiten. Stattdessen, so seine Überzeugung, hängt eine fotografische Momentaufnahme zuallererst davon ab, wie das Objekt zu einem bestimmten Zeitpunkt wahrgenommen wird. Um die sich ständig wandelnden urbanen Szenen einzufangen, bevorzugte Stieglitz eher die Handkamera, die mehr Flexibilität und Freiheit gewährleistet als die Großbildkamera, die normalerweise ein Stativ benötigt. Im Vergleich zur Großbildkamera, deren Funktion sich hauptsächlich durch optische Schärfe der Aufnahme auszeichnet,

¹³³⁵ Siehe: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/270042>, zuletzt geprüft am 27.11.2023.

¹³³⁶ Stieglitz 1976, 6.

¹³³⁷ Hasse 2012, 163.

steuert die Handkamera die Erzeugung eines verschwommen wirkenden Bildes bei, das den atmosphärischen Effekt von solch unwirklichen Witterungsbedingungen verstärken kann. Als Folge dessen geht die in einer naturnahen Szene ausstrahlende Stimmung weit über die Grenze der visuellen Sichtbarkeit hinaus.

b. Verschmelzung von Sinnlichkeit und Kognition

Jede Atmosphäre enthält sowohl sinnliche als auch kognitive Komponenten, auch wenn ihre Anteile in unterschiedlichen Atmosphärenformen unterschiedlich sein können. Die vom Menschen umgestalteten Kulturlandschaften, einschließlich der Agrarlandschaften und Wirtschaftswälder, sind stark kognitiv ausgerichtet und erhöhen damit »die gefühlte Distanz zu den natürlichen Elementen einer Landschaft«. ¹³³⁸ Zeichen, Symbole, Bilder und Sprachen, die in städtischen Umgebungen allgegenwärtig sind, involvieren Menschen kognitiv und tragen damit zur Erzeugung »einer anbietenden oder auffordernden Atmosphäre« ¹³³⁹ bei. So beinhalten urbanisierte Landschaften orientierende Eigenschaften, »welche dem Menschen Orientierung, Halt und Schutz geben.« ¹³⁴⁰ Dabei handelt es sich vor allem um »Bewegungsräume, Handlungsmöglichkeiten, Bedürfnisansprachen, Kommunikationsebenen.« ¹³⁴¹ Insbesondere in der heutigen Zeit sind die Auswirkungen der kognitiven Ebene auf die Transformation des städtischen Gefüges noch stärker als in der Vergangenheit geworden. Somit wird »die massive Struktur von Städteplanern und Architekten mit bestimmten Intentionen gestaltet und ist folglich an menschliche Bedürfnisse und Proportionen angepasst.« ¹³⁴² Durch die Zunahme der anthropogenen Gestaltungen zeigt die urbane Atmosphäre immer mehr Aufforderungscharaktere, die »mehr Aufmerksamkeit, Reaktionen und Entscheidungen« ¹³⁴³ von Wahrnehmenden erfordern.

Die ständig weiterentwickelten Technologien und Medienformen haben Veränderungen in der menschlichen Wahrnehmung und

¹³³⁸ Ebd. 194.

¹³³⁹ Ulber 2017, 68.

¹³⁴⁰ Ebd., 196.

¹³⁴¹ Ebd., 68.

¹³⁴² Ebd.

¹³⁴³ Ebd.

Einschätzung der umgebenden Realitäten verursacht. Gleichzeitig darf die Rückwirkung der menschlichen Einstellung und Empfindlichkeit auf die sich gegenwärtig ständig verändernden urbanen Landschaften nicht vernachlässigt werden. Beim Erfüllen der alltäglichen Bedürfnisse sollten die folgenden Fragen in Betracht gezogen werden: Wie gehen Menschen, die an die städtische Umgebung voller künstlicher Produkte (Hochhäuser, gut ausgebaute Wegenetze, Leitungswasserversorgung, Verkehrs- und Transportwesen, öffentliche Dienstleistungen usw.) gewöhnt sind, mit Naturdingen (Buchten, Klippen, Wälder, Seen, Flüsse, Berge usw.) um, die den wesentlichen Bestandteil eines größeren Lebensraums ausmachen? In dieser Hinsicht besteht eine Aufgabe für ästhetische Praktiker*innen wie Architekt*innen, Stadtdesigner*innen und Landschaftsgestalter*innen darin, die Sensibilisierung für den Umgang mit natürlichen Gegebenheiten in einer urbanisierten Welt in Betracht zu ziehen. Ein Schlüsselschritt ist es, die kognitive Dimension, die auf die natürliche, soziale, wirtschaftliche und ökologische Kohärenz ausgerichtet ist, in der Erfahrung des urbanen Raums zu stärken.

Ein diesbezüglich erwähnenswertes zeitgenössisches Kunstprojekt ist das große Installationswerk *Cloud Cities* des argentinischen Künstlers Tomás Saraceno¹³⁴⁴. Angesichts der aktuellen ökologischen Probleme wie Überbevölkerung, Umweltverschmutzung und Verringerung der Ressourcen in einer globalisierten Welt zielt dieses Werk darauf ab, die komplexen Wechselwirkungen zwischen Mensch und Natur, Umwelt und Gesellschaft zu offenbaren. Der Ausdruck *Cloud* wird als Metapher sowohl für Territorium und Grenze der heutigen urbanisierten Umgebung als auch für nachhaltige Umweltentwicklung verwendet, die über die Grenze der Erde hinaus bis in den Weltraum reicht. Die entscheidenden Inspirationen kommen von Spinnennetz, Seifenblase, neutralen Netzwerken und Wolkengebilden. Das in der Luft schwebende ballonartige Kunstprojekt wird von schwarzen Seilnetzen gehalten und ist in verschiedene Sphären unterteilt. »Some spheres harbor plants, some are grouped together into Weaire-Phelan structures, and others stand alone, big enough for the visitor to enter.«¹³⁴⁵ Neben den Kenntnissen von Physik, Architektur, Ingenieurwesen und Luftfahrt nutzte der Künstler auch das Prinzip

¹³⁴⁴ Siehe: <https://www.domusweb.it/en/art/2011/09/24/tomas-saraceno-cloud-cities.html>, zuletzt geprüft am 27.11.2023.

¹³⁴⁵ Pinto 2011, zuletzt geprüft am 01.08.2016.

der Selbstähnlichkeit, um aufzuzeigen, dass die gleichen geometrischen Muster auf allen Ebenen des Universums, ob auf der Mikro- oder der Makroebene, bestehen.

Die Stadt ist nicht nur als ein visuelles Objekt anzusehen, sondern vielmehr als ein atmosphärischer Raum, in dem jedes Individuum ständig mit anderen und mit der ihn umgebenden Natur und Gesellschaft in Wechselwirkung steht. Saracenos Arbeit stellt eine ganzheitliche und nachhaltige Denkweise in Bezug auf das Beziehungsgefüge zwischen Mensch und seiner Umwelt dar. Sie erinnert uns daran, dass Mitglieder verschiedener Lebenssysteme im Wesentlichen miteinander verbunden und voneinander abhängig sind. Aus dieser Sicht sind unterschiedliche interne und externe Faktoren wie etwa die Interaktion von natürlichen und künstlichen Elementen und die Wahrnehmungsstrukturen sowie die Erwartungen zu berücksichtigen, um eine erfolgreiche Stadtgestaltung zu erzielen. So können Besucher*innen die skulpturalen Module betreten, die schwimmenden Gärten ähneln. Die Polarität des Lichts, der Luftblasen und der dunklen Seilnetze erzeugt eine spannende Atmosphäre. »Upon entering the upper layer of these wobbly domes, the visitors—gripped by awe—suddenly realize how precarious the construction is, and become aware of the impact their every movement has upon the structure and, in consequence, upon every other visitor.«¹³⁴⁶

c. Jenseits Natur/Kultur-Dichotomie

In einer weitgehend kultivierten Gesellschaft voller artifizierlicher und funktionaler Faktoren wurde dem Konzept der Natur traditionellerweise ein außergesellschaftlicher Sinn verliehen. In diesem Kontext »übernimmt Natur die Rolle des Unverfälschten und Echten«¹³⁴⁷ und stellt somit Freiheit und Gleichheit dar, die als Grundprinzipien der Lebenswelt gelten. Jedoch wurden die Naturgesetze durch die Entwicklung von Vernunft, Sprache und Wissenschaften zerstört. Rousseau kritisierte die Zerstörung natürlicher Ordnungen, die durch den Fortschritt der menschlichen Zivilisation verursacht wurde. Seine berühmte Aufforderung zur Wiederbelebung der Natur (*Retournons à la nature*) brachte den Wunsch zum Ausdruck, eine Gesellschaft zu

¹³⁴⁶ Ebd.

¹³⁴⁷ Jordan 2011, 177.

gründen, die die ursprüngliche menschliche Natur respektiert. Natur umfasst nach Rousseau »alles, was von sich aus wachsen und existieren kann«¹³⁴⁸ und steht den menschlichen Produkten gegenüber wie Wissenschaft, Technologie und Kunst. Böhme wies darauf hin: »Die Sehnsucht nach der Natur erweist sich als die Sehnsucht nach einem Ort, an dem nicht Arbeit, zweckrationales Handeln und rationale Rechtfertigung gefordert sind, an dem vielmehr Liebe, Sinnlichkeit und Gefühl walten.«¹³⁴⁹ Infolgedessen wurde die Natur konzipiert als ein Anderssein, das sowohl den Menschen als auch der gesamten modernen Zivilisation gegenüberstand.

Gegenüber der herkömmlichen Natur/Kultur-Dichotomie verwies Hasse darauf: »Diese kontrastierende Perspektive klammert indes jenes Wirkliche aus dem Bereich der Natur aus, das als Folge menschlicher Handlungen in die Welt gekommen ist, gleichwohl aber von sich aus existieren kann.«¹³⁵⁰ Als Naturwesen befindet sich der Mensch gleichermaßen im Vorgang der natürlichen Evolution. Insofern kann er nicht aus seiner Verbindung mit dem Naturprozess herauskommen. Gleichzeitig ist der Mensch doch auch ein kulturschaffendes Wesen. Daraus entsteht eine scheinbar paradoxe Situation, denn »in angestrebte Zustände von Natur mischen sich stets störende Prozesse ein.«¹³⁵¹ In einer weitgehend urbanisierten Welt gibt es in der Tat meist keine eindeutige Grenze zwischen Natur und Kultur. Vielmehr existieren zahlreiche Wechselwirkungen und Überschneidungen zwischen beiden Polen. Daraus ergeben sich stets neue hybride Formen.

In der Tat gehören natürliche und kultivierte Faktoren häufig untrennbar zusammen. Beispielsweise haben sowohl wildwachsende Pflanzen als auch kultivierte Pflanzen das Potential zum Wachsen und Blühen. Ein weiteres Beispiel ist, dass sich Berge, Flüsse, Seen und Ozeane auch als lokale geo-kulturelle Landschaften betrachten lassen. Die Entwicklung eines zeitgemäßen Naturverständnisses verlangt nach der Überwindung der herkömmlichen Natur-Kultur-Trennung, die sich auf »eine Revision kulturell tradierter Formen der sprachlichen bzw. denkenden ›Behandlung‹ dessen, was wir Natur nen-

¹³⁴⁸ Hasse 2012, 157.

¹³⁴⁹ Böhme 1989, 59.

¹³⁵⁰ Hasse 2012, 157.

¹³⁵¹ Ebd., 158.

nen«,¹³⁵² bezieht. Die naturnahe Atmosphäre ist eher mit natürlichen Faktoren verbunden und zeigt gleichzeitig die Verflochtenheit zwischen natürlichen und kultivierten Elementen. Ulber wies darauf hin: »Angesichts zunehmender Verstädterung und Medialisierung ist die intensive Verschränkung von Gesellschaft und Natur von entscheidender Bedeutung für die belastbare Gestaltung nachhaltiger Lebensräume.«¹³⁵³ Für diejenigen, die in einer vor allem auf menschliche Bedürfnisse und Erwartungen ausgerichteten urbanisierten Umgebung dauerhaft leben, sind »natürliche, weitestgehend natur-nahe und gegebenenfalls klug renaturierte Landschaften«¹³⁵⁴ von Bedeutung, da sie komplementäre Erlebnisräume eröffnen, um das Wohlbefinden des Menschen in seinem jeweiligen Umfeld zu steigern. Hier ist die Klanglandschaft im Mariatorget,¹³⁵⁵ einem kleinen öffentlichen Park in Stockholm aus dem 18. Jahrhundert, als gelungenes Beispiel zu nennen. Sowohl die Bauart als auch die Komponenten von Mariatorget stellen das klassische Modell eines europäischen Stadtparks dar: Brunnen, Statuen, gepflegte Rasenflächen, symmetrische Baumreihen und Bänke zur Entspannung. Heute sollte dieser Park ein geeigneter Ort für Mittagspausen sein, insbesondere für die Leute, die in nahegelegenen Bürogebäuden arbeiten. Allerdings stellte der Lärm von der belebten Straße in der Nähe des Parks eine Herausforderung für diesen Zweck dar. Um diese Schwierigkeit zu lösen, schuf der Klangkünstler Björn Hellström eine Soundinstallation im Park. Dieses Werk besteht aus einer Reihe kleiner Lautsprecher, die ständig die Klänge von Wasser, Vögeln und anderen Naturdingen abspielen. Die Einführung des Sound-Artworks setzt den Straßenlärm weitgehend außer Kraft und sorgt für ein angenehmes Gefühl bei den Besucher*innen.

Es ist deutlich, dass die Gestaltung einer urbanen Atmosphäre hauptsächlich auf das menschliche Leben ausgerichtet sein sollte. Als zwei Grundformen der Atmosphären sind kultivierte und unkultivierte Atmosphären jedoch gegensätzlich und zugleich komplementär. Sie »gleichen sich in ihren Angeboten als Erfahrungsräume für

¹³⁵² Ebd.

¹³⁵³ Ulber 2017, 14.

¹³⁵⁴ Ebd., 12.

¹³⁵⁵ Siehe: https://sv.wikipedia.org/wiki/Mariatorget#/media/Fil:Mariatorget_2012a.jpg, zuletzt geprüft am 27.11.2023.

Menschen aus.«¹³⁵⁶ Dabei sollte darauf geachtet werden: In welcher Umgebung befinden wir uns und auf welche Weise erleben wir diesen Zustand? Neben städtebaulicher Raumplanung, Verkehrssystem und Funktionstrennung gibt es auch natürliche Elemente wie Geräusche, Gerüche, Hitze und Kälte, Licht und Schatten, Wechsel von Tag zu Nacht, von Sommer zu Winter, von Regenzeit zu Trockenzeit, deren Auswirkungen auf unsere urbane Erfahrung nicht außer Acht gelassen werden dürfen. »Der natürliche Prozess von Wachsen und Vergehen, Veränderungen im Tages- und Jahresverlauf und die aktuelle Wetterlage«¹³⁵⁷ sind Teil der sich stets wandelnden städtischen Landschaft. Bei der Auswahl von Materialien und Designverfahren ist es daher sinnvoll und wichtig, die Rolle, die die natürlichen Komponenten bei der Schaffung einer urbanen Atmosphäre und der durch ihre Zusammensetzung hervorgerufenen Empfindungen und Stimmungen spielen, in Betracht zu ziehen.

2.5. Geruchsatmosphäre: Durchmischung von Kultiviertem und Unkultiviertem

Im Folgenden wird die Geruchsatmosphäre, die als eine spezifische Form der naturnahen Atmosphäre angesehen wird, speziell erörtert. Die Geruchsatmosphäre ist wesentlich eine naturnahe Atmosphäre. Sie stellt die Verschmelzung der natürlichen und kultivierten Elemente dar, die praktisch gesehen nicht eindeutig voneinander abgegrenzt werden können. Bei der urbanen Geruchsatmosphäre handelt es sich um zwei Ebenen, nämlich die Mikroebene wie die Gerüche von Blumen, duftenden Produkten, Kochrauch oder Lebensmitteln, und die Makroebene wie die Gerüche von Luft, Boden, Meer, Fluss oder Berg. Normalerweise bieten die Gerüche der Makroebene Rahmenbedingungen für die weitere Erfahrung der urbanen Atmosphäre. In dieser Hinsicht lässt sich die Geruchsatmosphäre als Medium für die Wahrnehmung weiterer Details der Stadt ansehen. Sie bietet also ein Feld, in dem die Einzelnen mithilfe des Mediums Geruch zur Erscheinung kommen.¹³⁵⁸ Aufgrund der Auswirkung von Anpassung und Habituation des olfaktorischen Mechanismus, die im Folgenden

¹³⁵⁶ Ulber 2017, 197.

¹³⁵⁷ Ebd., 11.

¹³⁵⁸ Vgl. Thibaud 2003, 294f.

begründet wird, werden die Gerüche einer Stadt von Einheimischen oft unbewusst wahrgenommen, während sie von Fremden leicht entdeckt werden können. Darüber hinaus machen die Diskontinuität und Inhomogenität der Gerüche es schwer, das Geruchspanorama einer städtischen Umgebung auf einmal zu erfassen. Häufiger kann man die Eigenschaften der Geruchsatmosphäre, die aus der Kombination von physischen, mentalen und sozialen Faktoren entstehen, zu einem bestimmten Zeitpunkt und an einem bestimmten Ort sporadisch erfahren.

2.5.1. Olfaktorischer Mechanismus

Entsprechend der Entfernung zwischen dem wahrgenommenen Subjekt und dem wahrgenommenen Objekt lassen sich die menschlichen Sinne in fünf Sinne unterteilen, nämlich Hören, Sehen, Schmecken, Tasten und Riechen. In diesem Rahmen bestehen die Sinneskanäle des Menschen aus den Nah- und Fernsinnen. Ersteres betrifft Schmecken und Tasten. Dabei stehen sinnliche Eindrücke in direktem Zusammenhang mit einzelnen Organen (Haut und Zunge). Letzteres betrifft Sehen und Hören. Sie gelten oft als die wichtigsten Informationsträger für den Menschen, sodass eine Schädigung schwerwiegende Folgen für das Überleben verursachen kann. Da olfaktorische Rezeptoren mittelbar oder unmittelbar mit Geruchsmitteln in Berührung kommen, weist der Geruchssinn daher die Merkmale sowohl des Nahsinns als auch des Fernsinns auf. Als Fernsinn setzt das Riechen die äußere Reizübertragung voraus, die vor allem durch Luft erfolgt. Als Nahsinn kann er diesen äußeren Reiz innerlich ergreifen.

In der europäischen philosophischen Tradition wurde der Wichtigkeit des Geruchssinns für die Lebenserfahrung zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Es wurde angenommen, dass der Geruchssinn die Merkmale wie Kreatürlichkeit, Triebhaftigkeit und Irrationalität aufweist, die bei primitiven Menschen, Kindern oder Frauen noch ausgeprägter zu sein scheinen. Darüber hinaus wurde der Geruchssinn als der am wenigsten entwickelte Sinn des Menschen bestimmt und war daher nicht so bedeutend wie andere Sinne für die Lebenserfahrung. Nach Platon wurde dem Geruchsorgan wenig Aufmerksamkeit geschenkt, da Gerüche keinem der vier Grundelemente (Feuer, Wasser, Erde, Luft) zugeordnet werden können. »Alle Gerüche sind androgyn, und keines der sogenannten Elemente ist von Natur aus mit

irgendeinem Geruch verbunden; aber unsere Adern, die zur Bildung von Gerüchen dienen, sind zu eng für die Arten von Erde und Wasser, aber zu eng für die des Feuers und der Luft zu gebildet.«¹³⁵⁹ Alle Gerüche entstehen aus Rauch und Dampf. Es handelt sich um einen Übergangszustand, entweder von Wasser zu Luft oder von Luft zu Wasser. Platon bemerkte: »Dampf [...] bezeichnet den Übergang aus Luft in Wasser, Rauch dagegen den aus Wasser in Luft, und demzufolge ist alles, was Geruch an sich trägt, feiner als Wasser, aber dicker als Luft.«¹³⁶⁰ Einen Geruch nehmen wir also erst wahr, wenn etwas feucht wird, fault, schmilzt oder raucht. Platon veranschaulicht dies, indem er sagt: »Das wird offenbar, sobald jemand nach Verstopfung der Atmungswerkzeuge mit Gewalt Atem holt, denn dann wird kein Geruch mit durchgelassen, sondern der Atem, frei von allen Gerüchen, folgt allein.«¹³⁶¹

Unter dem Gesichtspunkt der Nützlichkeit wurde im Vergleich zu Hören, Sehen, Schmecken oder Tasten der Geruchssinn als nicht unabdingbar für die Erhaltung des Lebens angesehen. Ob er funktioniert, gefährdet nicht das Leben. Außerdem hielt man lange die Geruchswahrnehmung für eine rein individuelle Erfahrung. Aufgrund der mangelnden Universalität wurde sie der privaten Sphäre zugeordnet. Dementsprechend galt der Geruchssinn als ästhetisch nicht kultivierbar. Insbesondere seit dem 17. Jahrhundert waren tägliche Erfahrungen zunehmend auf eine visuelle Ausrichtung angewiesen. Auf diese Weise wurde das Bewusstsein für die olfaktorische Wahrnehmung weiter unterdrückt, zurückgedrängt und verleugnet. Dieser Zustand besteht heute durchaus noch fort. In einer zivilisierten Gesellschaft, die auf sozial-ethische Bildung Wert legt, wurden angenehme Gerüche wie die Düfte von Kosmetika und Parfums nicht selten mit Luxus, moralischer Verkommenheit oder moralischem Verfall in Verbindung gebracht und daher ständig negativ bewertet. Es gibt nicht wenige Studien, die sich kritisch mit der Wahrnehmung von Gerüchen auseinandersetzen. Beispielsweise wies Lefebvre darauf hin: »the sense of smell had its glory days when animality still predominated over ›culture‹, rationality and education – before these factors, combined with a thoroughly cleansed space, brought about

¹³⁵⁹ Platon 33, zuletzt geprüft am 02.11.2023.

¹³⁶⁰ Platon 33f.

¹³⁶¹ Ebd., 34.

the complete atrophy of smell.«¹³⁶² Allerdings scheint eine solche Kritik zu einfach zu sein, da dabei das notwendige Verständnis von Geruchsmechanismen und Verarbeitungsstrategien oft fehlt. Davon ausgehend muss hier zunächst geklärt werden, wie das olfaktorische Verfahren funktioniert.

Im Grunde geht das olfaktorische Verfahren in zwei Schritten vor, nämlich Geruchserkennung und -identifizierung sowie Anpassung und Habituation.

a. Geruchserkennung und -identifizierung

Das olfaktorische System des Menschen liegt hauptsächlich im Bereich der Nase und der Nasenhöhle und besteht aus zwei Teilen: Geruchsrezeptoren und Trigeminusnerven. Geruchsrezeptoren liefern olfaktorische Informationen. Die Geruchsreizung verursacht verschiedene Reaktionen der Trigeminusnerven wie Schmerz, Juckreiz, Kälte und Hitze. Praktisch gesehen können Geruchserkennung und -identifizierung nicht eindeutig abgegrenzt werden. Außerdem lässt sich das Wahrnehmen eines bestimmten Geruchs nicht von kontextuellen Faktoren wie Zeit und Ort, früheren ähnlichen Erfahrungen sowie physischem, mentalem und emotionalem Zustand des wahrnehmenden Subjekts trennen. All diese Faktoren spielen eine Schlüsselrolle in der Wechselbeziehung des wahrnehmenden Subjekts zum ihn umgebenden Geruch. Insofern lässt sich festhalten, dass die olfaktorische Wahrnehmung nicht ausschließlich auf die physiologische Schicht beschränkt ist, sondern vielmehr sich auch auf den mentalen Bereich erstreckt.

b. Anpassung und Habituation

Normalerweise finden Anpassung und Habituation nach Geruchserkennung und -identifikation statt. Anpassung bezieht sich auf den Prozess, bei dem die Erkennungsleistung von Geruchsrezeptoren allmählich abnimmt. In der Regel dauert dieser Vorgang maximal 20 Minuten.¹³⁶³ Habituation betrifft einen Zustand, in dem das Wahrnehmende einen bestimmten Geruch nicht mehr bewusst spürt, vor-

¹³⁶² Lefebvre 2009, 198.

¹³⁶³ Vgl. Henshaw 2014, 25.

ausgesetzt, dass dieser Geruch ihm bereits vertraut ist und seine Präsenz keine potenzielle Bedrohung darstellt.¹³⁶⁴ Dagegen versucht das menschliche Gehirn, beim Empfinden eines ungewohnten Geruchs einen Zusammenhang mit früheren Geruchserlebnissen herzustellen. Falls dieser Schritt nicht gelingt, kann der gegenwärtige Geruch als potenziell gefährlich bewertet werden. Engen schrieb: »While adaptation is caused by the fatigue of the receptors, habituation is an adjustment to an odour based on an unconscious judgement that it is of no significance and can be ignored.«¹³⁶⁵ Aufgrund der Wirkung von Anpassung und Habituation tritt die olfaktorische Empfindung in einer vertrauten Geruchsumgebung eher auf einer unbewussten Ebene auf. Ein bekanntes Beispiel ist, dass der Gastgeber oder die Gastgeberin weniger empfindlich auf den Geruch seiner oder ihrer Wohnung reagiert, während dieser Geruch für die Besucher*innen leicht identifizierbar ist. Die Gemeinsamkeit des Mechanismus des Geruchssinns ermöglicht es den Menschen, soziale und kulturelle Unterschiede zu überwinden und dieselbe Geruchssituation in ähnlicher Weise zu empfinden. Schleidt untersuchte die Geruchsgewohnheiten von Deutschen und Japanern und kam zu dem Schluss, dass die beiden Gruppen viele Ähnlichkeiten hinsichtlich ihrer Geruchspräferenzen haben, wie zum Beispiel die Vorliebe für den Geruch der Pflanzen und die Abneigung gegen den Geruch von verkommenen Dingen.¹³⁶⁶ Zwischen 2009 und 2010 führte Henshaw eine Studie zu den Geruchspräferenzen unter Teilnehmer*innen aus ganz Europa durch. Nach den Ergebnissen stammen die beliebtesten Gerüche von Lebensmitteln und Getränken, während die am wenigsten bevorzugten Gerüche im Zusammenhang mit Dekomposition, Verschmutzung und Abfall stehen.¹³⁶⁷

Jedoch darf die Untersuchung der Geruchserfahrung nicht auf die angeborene Grundlage des olfaktorischen Systems beschränkt werden. Die Besonderheiten der Geruchserkennungs- und -identifizierungsfunktion zeigen auf, dass die olfaktorische Wahrnehmung nicht von den relevanten Kontextfaktoren getrennt werden kann. Nach Engen hängt die Präferenz eines bestimmten Geruchs vor allem von individuellen, sozialen und kulturellen Erfahrungen ab. Nur wenige

¹³⁶⁴ Vgl. 24f.

¹³⁶⁵ Engen 1991, 25.

¹³⁶⁶ Vgl. Schleidt, Margret, Neumann, Peter and Morishita, Harumi 1988, 279–293.

¹³⁶⁷ Vgl. Henshaw 2014, 34.

Geruchsvorlieben sind angeboren. Dies führt oft zur Situation, dass die Wahrnehmung eines bestimmten Geruchs je nach Kontext und Erwartungshaltung variiert.¹³⁶⁸ Die in der traditionellen Ästhetik oft unterschätzte Duftwahrnehmung kann eine entscheidende Rolle bei der sozialen Identitätsbildung der Träger*innen spielen. Durch das Tragen des Parfums inszeniert sich das Subjekt selbst und hebt somit seinen sozialen Status hervor. Nach der Umfrage des Industriedesigners Bryan Howell von der Brigham Young University gilt Parfum für die meisten Frauen als Symbol für Persönlichkeit und Identität; so können manche Leute jahrelang dieselbe Parfumarke verwenden. Eine häufige Situation ist, dass eine Frau eine bestimmte Parfumarke gern mal kauft, wenn sie ihrer Freundin ein Parfum schenken möchte, wird sie eher die Marke meiden, die sie selbst benutzt. Im Gegenteil, wenn sie ihre Freundin einen Duft schenken möchte, tendiert sie dazu, die Parfumarke zu meiden, die sie selbst verwendet.¹³⁶⁹ Darüber hinaus kann in Erlebniswelten die Identitätskonstruktion des Parfumträgers unterschiedliche Charaktere aufgrund der unterschiedlichen Art und Weise darstellen, den Duft wahrzunehmen. Beispielsweise kann eine Person, die dasselbe Parfum trägt, in unterschiedlichen sozialen Umgebungen als versnobt, stillos-uniform oder aufdringlich riechend empfunden werden.¹³⁷⁰

Individuelle Faktoren, die die olfaktorische Wahrnehmung beeinflussen, enthalten Geschlecht, Alter, körperliche und geistige Verfassung, Lebensstil und Bildungshintergrund usw. Frauen sind empfindlicher gegenüber Gerüchen und können Gerüche besser erkennen, identifizieren und erinnern. Ältere Menschen sind weniger in der Lage, Gerüche zu erkennen, zu identifizieren und abzurufen. Viele altersbedingte Krankheiten wie Demenz, Alzheimer oder Parkinson können die Fähigkeit zur Geruchswahrnehmung beeinträchtigen. Manche Leute sind empfindlich oder sogar allergisch auf bestimmte Gerüche wie die Düfte von Pollen und Duftprodukten und haben Symptome wie Schwindel, Niesen, Lethargie oder Erbrechen, während andere Leute von diesen Gerüchen positiv beeinflusst werden können. Darüber hinaus kann ein spezifisches Geruchstraining dazu beitragen, die Geruchsempfindlichkeit des Menschen zu erhöhen. Eine an der Universität Philadelphia durchgeführte Studie wies

¹³⁶⁸ Vgl. Ebd., 34f.

¹³⁶⁹ https://www.welt.de/print/die_welt/wissen/article144383356/Parfums-sind-Frauen-heilig.html, zuletzt geprüft am 12.06.2019.

¹³⁷⁰ Vgl. Bischoff 2007, 112.

darauf hin, dass der trainierte Geruchssinn im Vergleich zum untrainierten eine deutlich stärkere Fähigkeit zeigt, Gerüche zu erkennen und zu identifizieren.¹³⁷¹ Für diejenigen, die in Umgebungen mit speziellen Gerüchen wie denjenigen einer Lebensmittelfabrik oder einer Parfümfabrik arbeiten, kann ihre Empfindlichkeit für die entsprechenden Gerüche stark reduziert werden. In extremen Fällen, wie zum Beispiel aufgrund der häufigen Exposition gegenüber toxischen Chemikalien, kann der Geruchssinn funktionell beeinträchtigt werden und sogar vollständig verloren gehen.

2.5.2. Studien zur Geruchsatmosphäre

Im Kapitel »Das Konzept *Atmosphäre*« wurde darauf hingewiesen, dass Tellenbach Pionierarbeit bei der Erforschung der Beziehung zwischen Geruchssinn und Atmosphäre geleistet hat. Seine Monographie *Geschmack und Atmosphäre: Medien menschlichen Elementarkontaktes*, die aus psychopathologischer Perspektive verfasst wurde, gilt als der bahnbrechende Beitrag zur Auseinandersetzung mit Geruchsatmosphäre. Aus phänomenologischer Sicht untersuchte Tellenbach den Einfluss der Geruchsatmosphäre auf das menschliche Wohlbefinden. Seiner Ansicht nach ist die olfaktorische Atmosphäre für den Einklang zwischen Menschen, aber auch zwischen Menschen und ihrer Umwelt von wesentlicher Bedeutung. Im Vergleich zu anderen sinnlichen Erfahrungen wie Sehen, Hören und Riechen kann das olfaktorische Erlebnis die Distanz zwischen dem Wahrnehmenden und dem Wahrgenommenen weitgehend auflösen. Die olfaktorische Atmosphäre bietet eine Grundlage für das Vertrauensverhältnis zwischen Menschen. Jeder gibt seinen eigenen Geruch durch die Atmung oder die Haut ab. Solche Gerüche hinterlassen Spuren in der Umwelt, wenn sie von umgebenden Objekten und Räumen absorbiert werden. Basierend auf dieser Tatsache können wir Fremde oder Bekannte durch olfaktorische Wahrnehmung identifizieren. Beispielsweise ist der Geruch der Mutter dem Baby vertraut und gibt ihm so ein Gefühl der Sicherheit und des Vertrauens. Dagegen sind wir oft skeptisch gegenüber seltsamen oder unangenehmen Gerüchen und zeigen sogar Widerstand gegen sie, obwohl diese Reaktion manchmal mit Vorurteilen zusammenhängt. Ein angenehmer Geruch kann uns das Gefühl geben, in die Welt integriert zu sein. Ein unangenehmer

¹³⁷¹ Vgl. Smith, R.S. 1993, 649–655.

Geruch dagegen schafft eine Distanz zwischen uns und der Welt um uns herum. Aus diesem Grund ist die olfaktorische Atmosphäre maßgeblich für die Entwicklung einer harmonischen Mensch-Umwelt-Beziehung.

In den letzten Jahrzehnten wird der multisensorischen Erfahrung von natürlichen Phänomenen der städtischen Umwelt wie Klang, Temperatur, Helligkeit, Jahreszeiten und Klima zunehmend Beachtung geschenkt. Im Vergleich zu den reichhaltigen Ergebnissen in den Bereichen Sehen, Hören und Berühren wurde einer olfaktorischen Dimension jedoch nur begrenztes Interesse entgegengebracht. Bislang ist die Geruchsatmosphäre der städtischen Umgebung sowohl auf theoretischer als auch auf praktischer Ebene noch ein häufig übersehenes Thema. Dennoch existieren auf diesem Gebiet bereits ein paar vereinzelte, primär regional bezogene Studien, die sich dem Verhältnis zwischen der Geruchsatmosphäre und dem menschlichen Lebensraum widmen. Die Wegbereiter in dieser Hinsicht sind Kevin Low, Lucile Grésillon, Madalina Diaconu und Victoria Henshaw. Die ersten drei erwähnten Wissenschaftler*innen widmen sich jeweils den Besonderheiten der Geruchsatmosphären sowie den entsprechenden Erfahrungen in Singapur, Paris und Wien.¹³⁷² Eine wegweisende Studie zur Geruchsatmosphäre im deutschsprachigen urbanen Raum ist das von Diaconu geleitete Projekt *TastDuftWien*, das sich mit taktilen und olfaktorischen Aktivitäten in Wien auseinandersetzt. Dieses Projekt wurde hauptsächlich in öffentlichen Räumen der Stadt Wien wie Parks, Gärten, öffentlichen Verkehrsmitteln, Cafés, kleinen Läden und Spielplätzen durchgeführt. Sein Fokus lag vor allem auf dem Zusammenhang zwischen Gerüchen und Erinnerungen der Anwohner*innen, zwischen Gerüchen und möglichen Krankheiten sowie den vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten der Geruchsatmosphäre.

Henshaws Buch *Urban Smellscapes* (2014) gilt als eine der wenigen Studien, die die Grundlagen urbaner Geruchsatmosphären sowie ihrer Beziehung zur menschlichen Wahrnehmung sowohl theoretisch als auch praktisch betrachtet. Ziel dieser Forschung ist es, unterschiedliche Ansätze aufzuzeigen, um die olfaktorische Dimension effektiv in die Stadtgestaltung einzubetten.¹³⁷³ Anhand der Fallstudien von Fabriken, Brauereien, Parks sowie experimentellen Geruch-

¹³⁷² Low 2006; Grésillon 2010; Diaconu 2011; Henshaw 2014.

¹³⁷³ Vgl. Henshaw 2014, 5.

sumgebungen überwiegend aus europäischen und amerikanischen Ländern setzte sich Henshaw auch mit den Management- und Kontrollprozessen städtischer Geruchsumgebungen auseinander und lieferte Stadtplaner*innen und Stadtgestalter*innen praktische Empfehlungen. Obwohl sich Henshaws Ansatz auf die empirischen Befunde konzentriert, die hauptsächlich aus englischsprachigen Ländern stammen, liefern die behandelten Themen und die damit im Zusammenhang stehenden Standpunkte wichtige Anregungen für eine allgemeine Betrachtung von Geruchsatmosphären der städtischen Umgebung.

Wie am Anfang dieses Abschnitts erwähnt, gab es bisher nur eine begrenzte Anzahl von Studien, die sich mit der städtischen Geruchs-atmosphäre befassten. Im Vergleich zu anderen Formen der Atmosphären-gestaltung wie der Gestaltung der Klangatmosphäre steckt das Design der Geruchs-atmosphäre noch in den Kinderschuhen. Dennoch darf die fundamentale Rolle der Geruchs-atmosphäre, die mit Gedächtnis und Ort assoziiert wird, bei der Schaffung eines zeitge-mäßen naturnahen Raumes der Stadt nicht unterschätzt werden, wie Böhme darauf hinwies: »Ein Stadt ohne Geruch ist wie ein Mensch ohne Charakter.«¹³⁷⁴

2.5.3. Grundmerkmale der Geruchs-atmosphäre

Als eines der Grundelemente des Lebensumfeldes weist der Geruch folgende phänomenologische Merkmale auf: Er ist visuell nicht erkennbar, unteilbar, nicht messbar, nicht abgrenzbar und somit nicht objektivierbar. Dennoch kann sich die aus der Interaktion zwischen dem menschlichen Geruchssinn und der Geruchsumgebung resultierende Atmosphäre auf unsere Empfindungen, Stimmungen sowie sinnliche Eindrücke der uns umgebenden Welt maßgebend auswirken. Böhme schrieb: »Die Gerüche sind ein wesentliches Element der Atmosphäre einer Stadt, vielleicht sogar das wesentlichste, denn Gerüche sind wie kaum ein anderes Sinnesphänomen atmosphä-risch.«¹³⁷⁵

¹³⁷⁴ Böhme 2013b, 129.

¹³⁷⁵ Ebd., 128.

Im Grunde genommen ist die Geruchsatmosphäre eine naturnahe Atmosphäre, die die folgenden Besonderheiten aufweist:

a. Natürlichkeit der Geruchswahrnehmung

Auf Grund seiner unmittelbaren Verbundenheit mit dem Atmen bietet der Geruchssinn einen direkten Zugang zur umgebenden Welt und spielt damit eine grundlegende Rolle bei der Welterfahrung. Die Abhängigkeit vom Atemzug liefert uns einen stärkeren Eindruck davon, dass wir Menschen ebenfalls ein wesentlicher Bestandteil der Natur sind. Henshaw schrieb: »we are constantly immersed in the smellscape as we breathe in and out; it is immediate, and it becomes part of our bodies as an integral aspect of the act of detection.«¹³⁷⁶ Mithilfe des Geruchssinns reagieren wir empfindlich auf die umwelt- und gesundheitsschädlichen Schadstoffe wie etwa die Steigerung des CO₂-Gehaltes und stärken somit das Bewusstsein für Natur- und Umweltschutz. Schon Böhme wies darauf hin, dass »das Atembewusstsein [...] in gewisser Weise das Leibbewusstsein«¹³⁷⁷ ist. Nur wenn wir die Gefahr eines schwerwiegenden Eingriffs in die Natur wie etwa Luftverschmutzung am eigenen Leib spüren, können wir dem Schutz der natürlichen Umwelt große Bedeutung beimessen. Die Geruchswahrnehmung verbindet sowohl das Spüren der eigenen Anwesenheit als auch das des Umweltzustandes. Dadurch bildet sich eine Zusammenführung der äußeren mit der inneren Natur heraus. In gewissem Sinne lässt sich die Geruchswahrnehmung als die grundlegendste Art der sinnlichen Wahrnehmung ansehen auf Grund der Tatsache, dass die olfaktorische Erfahrung nahezu unvermeidbar ist, während andere Sinneserlebnisse wie Sehen, Hören und Berühren relativ frei gewählt und gesteuert werden können. Wir können unseren Geruchssinn nicht ausschalten. Die olfaktorische Wahrnehmung ist daher kaum frei steuerbar. Stattdessen müssen wir in den meisten Fällen einer Vielzahl von Gerüchen ausgesetzt sein, unabhängig davon, ob sie für uns angenehm oder unangenehm sind. Erst wenn wir den Atem anhalten, können wir unangenehme Gerüche vermeiden. Jedoch wird uns in diesem Fall ein Gefühl der Verletzlichkeit vermittelt.

¹³⁷⁶ Henshaw 2014, 10.

¹³⁷⁷ Böhme 2003, 69.

b. Geruchsatmosphäre und Gedächtnis

Am Anfang des Artikels *Die Atmosphäre einer Stadt* zog Böhme einen Vergleich der vergangenen und gegenwärtigen Geruchsatmosphären von Paris. Dabei wurde die Umwandlung der sozialen, technologischen und wirtschaftlichen Bedingungen dieser Stadt enthüllt. Böhme schrieb: »Früher hatte die Metro in Paris einen ganz besonderen Geruch. Man hätte mich im Schlaf nach Paris versetzen können, und ich hätte an diesem Geruch erkannt, wo ich bin. Heute würde ich etwas darum geben, wenn mir jemand noch einmal ein Fläschchen von diesem Geruch verschaffen könnte. Ich würde daran schnuppern und aus diesem Geruch jenes Paris von damals herauschnüffeln wie Marcel Proust sein Cambrais aus dem Madeleine-Kuchen. Paris ist anders geworden, viel technischer, cleaner, und man muß es wohl heute an etwas anderem erkennen als am Geruch. Vielleicht war ja *mein* Paris-Geruch noch der letzte Hauch jener Miasmen, die – nach der schönen Darstellung von Alain Corbin in seinem Buch *Pesthauch und Blüten-duft* – von den empfindsam gewordenen Bürgern seit Anfang des 19. Jahrhunderts in mehreren Desodorierungswellen aus der Stadt vertrieben wurden. Aber vielleicht sind es heute nur andere Gerüche, an denen nun andere, Jüngere *ihr* Paris erkennen, während ich in nostalgischer Laune mich weigere, sie aufzunehmen. Denn dass Städte, Quartiere, Gegenden und Landschaften ihre Gerüche haben, gilt auch heute – trotz Schwemmkanalisation, Ventilation, Desodorierung.«¹³⁷⁸ Auf eine deskriptive Weise zeigt hier Böhme auf, dass eine zeitliche Dimension der olfaktorischen Erfahrung innewohnt. Die durch Geruchswahrnehmung erzeugte Atmosphäre ist deshalb nicht nur auf die gegenwärtige Erfahrung bezogen, sondern enthält auch die Faktoren der Erinnerung und des Gedächtnisses.

Im Jahr 2004 erhielten Linda Buck und Richard Axel wegen ihrer bahnbrechenden Entdeckung der molekularen Struktur von Geruchsrezeptoren und des menschlichen Geruchsmechanismus den Nobelpreis für Medizin.¹³⁷⁹ Zu den wesentlichen Aufgaben ihrer Studie gehört die Auseinandersetzung mit dem physiologischen Ursprung des olfaktorischen Gedächtnisses. Das olfaktorische System besteht aus 12 Millionen Geruchsrezeptoren. Jeder olfaktorische Rezeptor hat verschiedene Typen. Jeder Typ davon ist verantwortlich für das Erken-

¹³⁷⁸ Böhme 2013b, 126f.

¹³⁷⁹ <https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/medizin-nobelpreis-zwei-amerikaner-entraetseln-den-geruchssinn-1193555.html>.

nen bestimmter Gerüche. Ein spezifisches Geruchsmuster entsteht, wenn das Gehirn die Informationen von olfaktorischen Rezeptoren mit früheren olfaktorischen Erinnerungen kombiniert. Das relevante Verfahren wird wie folgt beschrieben: »When a smell is inhaled, it travels through the nose and is dissolved in nasal mucus. Information is passed through neurons to the receptors and on to the olfactory bulb which is located in the limbic system, known as the emotional center of the brain. This relays information to other parts of the brain to form a pattern, and it is this pattern that the brain recognize, drawing from previous memories of encounters with that odor.«¹³⁸⁰ Im Vergleich mit anderen Sinnen wie Sehorgan oder Hörorgan werden weniger Sinnesreize im Geruchsgedächtnis gespeichert. Dennoch ist der Zusammenhang der Erinnerungen zu Gerüchen enger als zu Bildern oder Wörtern aufgrund der Tatsache, dass die Sinnesreize im Geruchsgedächtnis länger anhalten können. Die enge Beziehung zwischen olfaktorischen Erfahrungen und Speicherfunktion ermöglicht es uns, vorherige Geruchsempfindungen, auch nach längerer Zeit, in Erinnerung zu behalten, anstatt uns auf die erste Begegnung mit dem Geruch zu beschränken.¹³⁸¹ Als Folge davon ist es möglich, dass wir uns viele Jahre später noch an irgendeinen Geruch erinnern können. Für viele Menschen ist diese Erfahrung nicht ungewöhnlich: Durch einen spezifischen Geruchsreiz wird das Gedächtnis plötzlich aktiviert. Hierbei hat das Wahrnehmende das Gefühl, in die Situation zurückzukehren, in der es diesen Geruch damals erlebt hat. Zum Beispiel ist die Mischung aus den Gerüchen von Gras und Kuhdung für Städter*innen oftmals untragbar. Jedoch vermittelt sie durchaus auch ein warmes Gefühl von Vertrautheit für diejenigen, die einst auf einem Bauernhof lebten. Insofern handelt es sich beim Erleben einer olfaktorischen Atmosphäre nicht nur um die gegenwärtige Geruchssituation, sondern auch um die Orte, an denen wir gelebt, geliebt und besucht haben, und die Menschen, denen wir unterwegs begegnet sind.¹³⁸² Das Gedächtnis vermittelt immer wieder etwas von der Vergangenheit ins gegenwärtige Moment und bereichert somit ständig die gegenwärtige Wahrnehmung mit dem vergangenen Erlebnis. Hier ist darauf hinzuweisen: Die starke Datenreduktion bei der Verarbeitung und Speicherung von Geruchsinformationen führt dazu, dass die

¹³⁸⁰ Buck; Axel 1991, 175–187.

¹³⁸¹ Vgl. Henshaw 2014, 32.

¹³⁸² Vgl. Ebd., 222.

Wahrnehmung eines bestimmten Geruchs oftmals nicht sprachlich zum Ausdruck kommen kann, obwohl dieser Geruch vom Gehirn als bereits bekannt eingestuft wird.

Beim Erleben der gegenwärtigen olfaktorischen Atmosphäre wird das Gedächtnis des relevanten Geruchserlebnisses ausgelöst. Auf Grund des engen Zusammenhangs zwischen Geruchswahrnehmung und Erinnerung lässt sich ableiten, dass das Erleben olfaktorischer Atmosphäre in vielen Fällen mit persönlichen Erfahrungen sowie kulturellen und historischen Bedingungen verschmolzen ist. Die Gerüche von Bergen, Wasser, Blumen, Gräsern und Bäumen in einer bestimmten Landschaft können unsere ähnlichen Erfahrungen aus dem Gedächtnis abrufen. Eine derartige Erinnerung steht mehr oder weniger im Zusammenhang mit einer nostalgischen Atmosphäre. Sie bezieht sich nicht nur auf die Gerüche selbst, sondern auch auf die damit verbundenen Leute, Ereignisse und Orte. Aus diesem Grund werden die Merkmale der olfaktorischen Erinnerung oft in Marketingstrategien eingesetzt, um eine attraktive Werbung zu konzipieren. Darüber hinaus können die Gerüche auch unangenehme Erinnerungen und negative Stimmungen hervorrufen. Bis jetzt ist eine Überlebende des Thailand-Tsunami 2006 immer noch voller Angst vor dem Geruch des Wassers, da sie es nie geschafft hat, das Erlebnis dieser schrecklichen Katastrophe aus ihrem Gedächtnis zu tilgen.

c. Ortsgebundenheit der Geruchsatmosphäre

Obwohl die Geruchsatmosphären vielfältig und komplex sind, sind sie häufig ortsgebunden. Die Gerüche »sind jene Qualität der Umgebung, die am tiefgreifendsten durch das Befinden spüren lässt, wo man sich befindet. Gerüche machen es möglich, Orte zu identifizieren und sich mit Orten zu identifizieren.«¹³⁸³ Genau deshalb trägt die Erfahrung der örtlichen Geruchsatmosphäre, die dem Teil der Erinnerung des lokalen Lebens angehört, zur Bestätigung der Identität des Ortes bei, an dem man sich befindet. Zum Konzept *Ort* gibt es unterschiedliche Verständnisse. Nach Yifu Tuan ist Ort ein Zentrum von Bedeutung, dessen Umfang von einem Möbelstück bis zu einer ganzen Region oder einem Land reicht. Die Erfahrung des Ortes beruht

¹³⁸³ Böhme 2013b, 128.

auf der Kombination der Faktoren von Kognition und Sinnlichkeit.¹³⁸⁴ Anhand der Ergebnisse der Studie über Geruchserfahrungen in Tacoma und Denver verwies Knopper darauf, dass die Geruchserinnerung eine Verbindung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart einer Stadt herstellt. Daraus ergibt sich ein urbanes Bild, das historische und gegenwärtige Faktoren integriert.¹³⁸⁵ Somit ist *Ort* sowohl ein physisch-geographisch bezogenes Feld als auch ein Speicherbereich.

Im Grunde wird im zeitgenössischen Kontext allgemein anerkannt, dass *Ort* nicht allein im geographischen Sinne erklärt werden sollte. Vielmehr ist *Ort* als eine Kombination aus geographischen, historischen, sozialen und kulturellen Faktoren anzusehen. Trotz der Unterschiede der individuellen Geruchsempfindungen wird die Geruchsatmosphäre, die an einen bestimmten Ort gebunden ist, von Einheimischen besonders bevorzugt, da sie ihnen Heimatgefühl und Geborgenheit vermittelt.

Beim Besuch einer Stadt versucht man häufig, den authentischen Geruch des Ortes zu entdecken, um die Erfahrungen hinsichtlich seiner geographischen, historischen und kulturellen Identität zu entwickeln. Die authentische Geruchswahrnehmung des Ortes hängt sowohl von natürlichen als auch von kultivierten Bedingungen ab: »And we know we are somewhere else thanks to the soil, when it is damp, or to the stones, or to particular trees that grow in the city, or because of the fact that you can smell the sea, because of the gasoline used, the means of transportation generally, and of course because of the people themselves, their lifestyles, and eating habits.«¹³⁸⁶ Psychologisch gesehen hängt die Erfahrung der authentischen Geruchsatmosphäre oft mit der Suche nach dem Wesen eines Ortes zusammen. Henshaw schrieb: »wider olfactory perceptions of place are therefore formed through a combination of experiences, memories and associations with the parts and mixes of odors within an urban smellscape, and are further informed by representations, experiences and expectations of that place.«¹³⁸⁷ Das Wesen eines bestimmten Ortes stellt insofern die Zusammenführung verschiedener Aspekte dieses Ortes wie Aktivitäten, Geschichten und Vorstellungen dar.

¹³⁸⁴ Vgl. Tuan 1975, 151–165.

¹³⁸⁵ Vgl. Knopper 2004.

¹³⁸⁶ Böhme 2017, 125.

¹³⁸⁷ Henshaw 2014, 37.

Heute bemühen sich viele Städte, die Geruchsumgebung durch Trennung, Desodorierung, Verdeckung oder Beduftung zu steuern und zu kontrollieren. Einerseits werden schädliche Stoffe dadurch beseitigt. Andererseits werden einige Gerüche, die die lokale Geschichte und Kultur charakterisieren, ebenfalls eliminiert. Außerdem ist es im Zuge der Globalisierung zunehmend gelungen, olfaktorische Umgebungen zu homogenisieren. Die überall verbreiteten Gerüche von Produkten wie Kaffee, Burger, Parfum und Benzin, die von allgegenwärtigen Filialisten freigegeben werden, deuten auf ihre transkulturelle Identität hin. In diesem Fall existiert der authentische Geruch einer Stadt nur in der Vergangenheit, nicht mehr in der Gegenwart. Aufgrund dieser Tatsache unterschied Edward Relph die Geographie der Orte von der ortslosen Geographie. Ersteres zeichnet sich seiner Meinung nach durch Diversität und Bedeutsamkeit aus, während Letzteres ein Labyrinth von endlosen Ähnlichkeiten zeigt.¹³⁸⁸ Nach Drobnick lässt sich die Empfindung eines homogenisierten Geruchs gewissermaßen als ein entfremdendes Gefühl der Ortlosigkeit (an alienating sense of placelessness) ansehen.¹³⁸⁹

Auf Grund dieses Umstandes ist es bedeutend, bei der Stadtgestaltung die ortsbezogene Geruchsatmosphäre beizubehalten oder wiederherzustellen, um das Zugehörigkeitsgefühl zu fördern. Ein gutes Beispiel dafür sind Weihnachtsmärkte, die europaweit jährlich stattfinden. Als attraktives jährliches Kulturereignis ziehen sie Besucher*innen aus verschiedenen Orten an. Eines der wichtigsten Programme ist selbstverständlich, lokale kulinarische Köstlichkeiten zu genießen. In den letzten Jahrzehnten haben viele chinesische Städte großflächige Food Courts eingerichtet, die sich lokalen kulinarischen Spezialitäten mit langer Tradition widmen. Solche Versuche vervielfältigen die gastronomischen Gerüche der Vergangenheit und bieten die olfaktorischen Erlebnisse, die sonst nur in Geschichte und Gedächtnissen existieren. Abgesehen von den kommerziellen Zwecken trägt dieses Bemühen um das Reproduzieren traditioneller Geruchslandschaften dazu bei, die übermäßige Verbreitung homogener Gerüche von McDonald's, KFC, Burger King, Subway usw. zu verringern.

Neben dem Gleichgewicht zwischen natürlichen und künstlichen Geruchskomponenten ist es auch wichtig, die Merkmale der lokalen

¹³⁸⁸ Vgl. Relph 1976, 140.

¹³⁸⁹ Vgl. Drobnick 2002, 34.

geographischen Struktur und der kulturellen Landschaft zu verstehen, um die olfaktorische Atmosphäre in der Stadt angemessen zu gestalten. Beispielsweise kann sich ein aufregender, stimulierender Geruch in ruhigen Vororten positiv auswirken, während in der geschäftigen Innenstadt der frische Geruch, unterstützt durch einen guten Luftstrom, eine bessere Option sein könnte. Aufgrund der Unterschiede von physio-psychologischen Strukturen, Vorlieben und Werten lässt sich ein bestimmter Geruch unterschiedlich empfinden. Es ist insofern schwer, allgemeingültige Kriterien für die Gestaltung und Wahrnehmung der Geruchsatmosphäre bereitzustellen. Jedoch ist es möglich, dass mehrere Personen auf dieselbe Geruchslandschaft in gleicher oder ähnlicher Weise reagieren. In diesem Fall ist es entscheidend, eine Atmosphäre zu schaffen, in der die Stärke und Kräfte der Gerüche für die Mehrheit der Wahrnehmenden akzeptabel sein können.

2.6. Feng-Shui: eine atmosphärische Kunst des harmonischen Wohnens

Wie trägt das Konzept der naturnahen Atmosphäre dazu bei, das Bewusstsein für das Wohnumfeld zu schärfen, das die Komplexität der natürlichen und künstlichen Elemente darstellt? Hierzu möchte ich die Feng-Shui-Dimension vorstellen, die sich auf die Wechselwirkung zwischen *Qi* (氣), dinglicher Anordnung und leiblichem Spüren bei der Gestaltung des architektonischen Umfelds konzentriert.

Feng-Shui (風水), eine alte fernöstliche Lehre der Geomantie, beruht auf dem Grundsatz, dass »Ausgeglichenheit und Harmonie das Leben der Menschen segnen werden, wenn sie richtig und harmonisch im Universum positioniert sind, wenn man sich in Einklang mit den kraftvollen Wirkungsweisen von Natur und Kosmos befindet, werden Gesundheit, Wohlstand und Geisteskräfte davon profitieren.«¹³⁹⁰ Auf dieser Grundlage arbeiten Feng Shui-Praktiker*innen an der Schaffung einer geeigneten gebauten Umgebung. Sie beschäftigen sich mit der Auswahl geeigneter Orte für menschliche Behausungen und geben Hinweise und Anregungen für die Gestaltung und Verbesserung von Lebensräumen. *Feng-Shui* (風水) bedeutet wörtlich übersetzt Wind und Wasser. Es hat seinen Ursprung in der chinesischen

¹³⁹⁰ Rossbach 1989, 73.

Bestattungskultur.¹³⁹¹ Eine frühe Erklärung findet sich im *Innenteil des Buches der Gräber* (Zang Shu.Nei Pian, 葬書.內篇) des Gelehrten Guo Pu (郭璞, 276-324 n. Chr.): »Da sich das Qi (氣) zerstreut, wenn es auf Feng (風, Wind) trifft, und sich sammelt, wenn es auf Shui (水, Wasser) trifft, haben die alten Wege eine Methode entwickelt, das Qi (氣) zu sammeln, ohne es zu zerstreuen, und es fließen zu lassen, ohne es zu behindern. Das ist Feng-Shui (風水, Wind-Wasser). Der Ansatz dieser Lehre besteht darin, zuerst De Shui (得水, Wasser bewahren) und dann Cang Feng (藏風, Wind verbergen) anzuwenden.«¹³⁹² Guos Worte lieferten eine genaue Definition von Feng-Shui (風水, Wind-Wasser) und wurden daher in der weiteren Entwicklung dieser Lehre immer wieder zitiert und interpretiert. So wurden Ju Qi (聚氣, Qi sammeln), De Shui (得水, Wasser bewahren) und Cang Feng (藏風, Wind verbergen) als die drei Prinzipien der Feng-Shui-Lehre (風水學, Wind-Wasser-Lehre) definiert. Auf dieser Grundlage wurde eine Reihe von Methoden entwickelt, um das Qi (氣) zu sammeln und zu erhalten.

Da der Wind etwas Atmosphärisches ist, steht Feng-Shui (風水, Wind und Wasser) im Zusammenhang mit dem »Charakter einer Landschaft, der als eine spezifische räumlich ergossene Atmosphäre«¹³⁹³ am eigenen Leib gespürt wird. Im Wesentlichen handelt es sich bei der Feng-Shui-Lehre (風水學, Wind-Wasser-Lehre) um eine Kunst, die sich mit unterschiedlichen Atmosphären auseinandersetzt. Beruhend auf der Situations- und Umgebungswahrnehmung bietet sie spezifische Anleitungen zur atmosphärischen Gestaltung des Wohnraums, um das Wohlbefinden des Menschen zu steigern. »Die in Fengshui gültigen Gestaltungsprinzipien für Haus und Garten, Dorf, Stadt und Land sensibilisieren für synästhetisch verknüpfte Befindlichkeiten und Atmosphären. Auffallend sind der

¹³⁹¹ In vielen ostasiatischen Ländern spielt das Wissen um Feng-Shui (風水) heute immer noch eine wichtige Rolle bei der Wahl des Grabplatzes und der Grabausrichtung. Linck erklärt: »Der Übergang vom Leben zum Tod ist allem voran ein Ortswechsel. Dem Toten gebührt eine neue Heimstatt, deren Lage ein Fengshui-Meister mit dem Kompass bestimmt – nicht allzu fern den Hinterbliebenen, die auf nachhaltige Segnungen seitens des verstorbenen Clanmitgliedes angewiesen sind. ›Grab und Grabhügel sind wie ein Haus. Darin wohnt von nun an der Tote ›im umfriedeten Raum‹ [...]. Grabbeigaben, ›die so aussehen, [als ob sie gebraucht würden, in Wirklichkeit aber] zu nichts taugen«, erinnern daran, dass der Tote nunmehr ›einen anderen Weg geht‹ als die Lebenden.« (Linck 2018, 198.)

¹³⁹² Guo, zuletzt geprüft am 24.11.2023.

¹³⁹³ Linck 2017, 123.

Vorrang der Rundungen, das Lob der Abwechslung, die ausgleichende Mitte zwischen Fülle und Leere und nicht zuletzt die »U«-Befindlichkeit, die nach vorne offene, nach allen anderen Seiten hin geschützte Position.«¹³⁹⁴

Abgesehen von ihren okkult-magischen rituellen Charakteren lässt sich die *Feng-Shui-Lehre* (風水學, Wind-Wasser-Lehre) als eine lebendige Kunst ansehen, deren Entwicklung auf den Prinzipien von *Qi* (氣), *Yin-Yang* (陰/陽), fünf Elementen (Wasser, Feuer, Holz, Metall, Erde), acht Trigrammen, fünf Tieren (schwarze Schildkröte, roter Phönix, grüner Drache, weißer Tiger, gelbe Schlange) und fünf Richtungen (Norden, Süden, Osten, Westen, Zentrum) basiert. Hier wird die Aufmerksamkeit auf die Interaktion zwischen *Qi* (氣), *Yin-Yang* (陰/陽), dinglichen Attributen und Leiblichkeit gelenkt, da sie eine wesentliche Rolle in der Feng-Shui-Gestaltung spielt.

Chao-Hsiu Chen wies darauf hin: »Feng Shui ist die altchinesische Entsprechungslehre, die sich über Jahrtausende aus der Betrachtung der Natur entwickelt hat. Sie zeigt, wie alles zueinander paßt, damit Himmel und Erde, Mensch und Mensch, Ego und Selbst in Harmonie miteinander leben können.«¹³⁹⁵ Die *Feng-Shui-Lehre* (風水學, Wind-Wasser-Lehre) geht daher davon aus, dass die Gestaltung von Wohnräumen dem Erspüren einer harmonisierenden Atmosphäre dienen sollte. Harmonische Atmosphäre bedeutet, dass die unsichtbare Qi-Energie reibungslos durch belebte und unbelebte Dinge fließt, damit der menschliche Körper, Leib und Geist mit den natürlichen und künstlichen Umgebungsfaktoren in Übereinstimmung stehen.

Bei der Erzeugung einer harmonischen Qi-Energie spielt das Gleichgewicht von *Yin* (陰) und *Yang* (陽) eine entscheidende Rolle. Entsprechend der Beziehung zwischen *Yin* (陰) und *Yang* (陽) kann *Feng-Shui* (風水, Wind und Wasser) in positive und negative Formen unterteilt werden.

2.6.1. Das positive Feng-Shui

Wenn die Kräfte von *Yin-Yang* (陰/陽) im Gleichgewicht sind, wirkt sich ein positives *Feng-Shui* (風水, Wind und Wasser) aus. Die positive Form des *Feng-Shui* (風水, Wind und Wasser) zeichnet sich durch die

¹³⁹⁴ Linck 2018, 200.

¹³⁹⁵ Chen 2001, 8.

Ausgewogenheit zwischen *Yin* (陰) und *Yang* (陽) aus. In diesem Prozess fließt *Qi* (氣) ungehindert und sanft durch unsere Umgebung. Dieses flüssige, ungehinderte *Qi* (氣) wird als *Sheng Qi* (生氣, das lebendige Qi) bezeichnet. Es ist für Glück und Wohlbefinden von großer Bedeutung und sorgt dafür, dass wir das Gefühl frischer Lebenskraft genießen und gesund bleiben.¹³⁹⁶

2.6.2. Das negative Feng-Shui

Die ideale Feng-Shui-Struktur hängt von der Harmonie zwischen *Yin* (陰) und *Yang* (陽) sowie dem daraus resultierenden reibungslosen Qi-Fluss ab. In vielen Fällen weist das *Feng-Shui* (風水, Wind und Wasser) jedoch ein Ungleichgewicht zwischen *Yin* (陰) und *Yang* (陽) auf und wird daher als negativ empfunden. Die Disharmonie zwischen *Yin* (陰) und *Yang* (陽) führt dazu, dass *Qi* (氣) gestört und blockiert wird. Infolgedessen wird das Mensch-Umwelt-System beeinträchtigt, sodass Unglück und Erkrankung auftreten können. In diesem Fall müssen schädliche Faktoren und Hindernisse durch spezifische Verbesserungsvorschläge und -mittel beseitigt oder zumindest gemildert werden, um den harmonischen, förderlichen Energiefluss in der Umwelt wiederherzustellen. Hier bestehen die Schlüsselmaßnahmen darin, ein Gleichgewicht zwischen den Kräften von *Yin* (陰) und *Yang* (陽) zu schaffen.

a. Yin-Dominanz

Wenn man in einer Wohnung lebt, die von der Yin-Kraft dominiert wird (Räume mit wenig Sonnenlicht, Wände in kalten Farbtönen, dunkle Möbel, alte Teppiche, spärliche Beleuchtung, feuchte Luft usw.), ist man anfälliger für Depressionen, Müdigkeit, Schläfrigkeit, Angstzustände, Appetitlosigkeit, Energiemangel, Vergesslichkeit, niedrigen Blutdruck und Durchfall. In diesem Zusammenhang können folgende Yang-Komponenten hinzugefügt werden, um die Yin-Dominanz auszugleichen:

Mehrere helle Lampen an der Wand befestigen, um die Beleuchtung der Wohnung zu verbessern;

¹³⁹⁶ Vgl. Qian 2000, 7.

Möbel in warmen Tönen wie rot oder gold hinzufügen;
Skulpturen von Raubtieren aufstellen;
Bunte Bilder aufhängen;
Video- und Audiogeräte wie Fernseher, Radio und CD-Spieler aufstellen;
Die Wohnung regelmäßig lüften.¹³⁹⁷

b. Yang-Dominanz

Umgekehrt kann eine Wohnung, die vor allem auf die Yang-Kraft ausgerichtet ist (stärkeres Licht, zu warme Farbtöne, zu viele eckige Möbel, zu viele Ausstattungen aus Metall oder Holz, zu viele Elektrogeräte, zu wenig Pflanzen, zu warme, trockene Luft, laute Eisenbahnlinien, geschäftige Straßen oder belebte Einkaufszonen in der Nachbarschaft usw.), leicht Unruhe, Reizbarkeit, Konflikte, Streitsucht, Schlaflosigkeit, Kopfschmerzen, Entzündungen, Hyperaktivität, Verstopfung und hohen Blutdruck verursachen.

Folgende Maßnahmen können dabei helfen, die Yang-Dominanz auszugleichen:

Bodenbeläge, Wandteppiche, Gardinen und Bettwäsche in kalten Farbtönen wie Grün, Blau oder Violett wählen;
Fenster mit nicht sehr durchsichtigen Vorhängen abdecken, um die Helligkeit des Raums zu verringern;
Runde oder ovale Möbel hinzufügen;
Elektrogeräte so viel wie möglich aus dem Schlafzimmer entfernen;
Grüne Pflanzen aufstellen.¹³⁹⁸

Hier wird eine Fallstudie vorgenommen. Es geht um die Feng-Shui-Lage des umgebauten Reichstages in Berlin. Als eine der größten Touristenattraktionen der Stadt Berlin wurde das Reichstagsgebäude Ende des 19. Jahrhunderts erbaut. Von 1995 bis 1999 wurde diese Architektur vom britischen Architekten *Norman Foster* grundlegend umgestaltet. 1999 wurde es als Sitz des Deutschen Bundestages eingerichtet. Im Grunde wird das *Feng-Shui* (風水, Wind und Wasser) der Außenarchitektur vom Feng-Shui-Meister Qian Jie (錢傑) als Yang-Dominanz bewertet. »Als ich mich dem Kapitol näherte, spürte

¹³⁹⁷ Vgl. Ebd., 36.

¹³⁹⁸ Vgl. Ebd., 37.

ich offenbar ein extrem starkes Energiefeld, das sehr beeindruckend ist. Hier ist alles ausgewogen. Die vier Seiten sind richtig und strahlen eine voll aufrechte Atmosphäre aus. Dies macht den Reichstag zu einem typischen Yang-Gebäude«,¹³⁹⁹ so sagte Qian. Diese Struktur trägt dazu bei, negative Energie vom Gebäude fernzuhalten und positive Energie zu bewahren.

Als augenfälligste Einzelheit entspricht die begehbare Glaskuppel über dem Parlamentssaal, deren Rahmen aus Metall besteht, genau den Grundsätzen von *Feng-Shui* (風水, Wind und Wasser). Erstens hat der Metallrahmen der Kuppel die Funktion, Energie zu absorbieren und zu bewahren – aus dieser Sicht wirkt sich der goldene Schmuck positiv auf die Erhaltung der Körperenergie aus. Zweitens steht die Verbindung der Kuppel und des rechteckigen Gebäudes für die Harmonie von *Yin* (陰) und *Yang* (陽), basierend auf der Grundlage, dass die Kreisförmigkeit *Yin* (陰) und die Rechteckigkeit *Yang* (陽) symbolisieren. Drittens – und das ist das Wesentlichste überhaupt – befindet sich die Kuppel auf einem rechteckigen, stabilen Gebäude. Diese Gestaltung wird als *Tian Yuan Di Fang* (天圓地方, den runden Himmel mit der viereckigen Erde) bezeichnet und stellt die ideale Feng-Shui-Struktur dar.

Im *Huainanzi* (淮南子) wird aus der Perspektive der Kosmologie die Beziehung zwischen der Struktur des runden Himmels mit der viereckigen Erde und der Harmonie von *Qi* (氣) und *Yin-Yang* (陰/陽) erläutert.

»Das *dao* des Himmels ist rund, das *dao* der Erde – mit seinen vier Himmelsrichtungen – viereckig. Das Viereckige regiert das Dunkle, und das Runde regiert das Helle. Das Helle spuckt das *qi* aus, deshalb dringt Licht aus Feuer und Sonne nach außen. Das Dunkle schluckt *qi*, deshalb halten Wasser und Mond das Licht im Innern fest. Dasjenige, das *qi* ausspuckt, erfüllt die Funktion des Zuteilens; dasjenige, das *qi* schluckt, erfüllt die Funktion des Verwandels; deshalb teilt *yang* zu, und *yin* verwandelt.«¹⁴⁰⁰

(Huainanzi, Von den himmlischen Zeichen/淮南子.天文訓)

Der runde Himmel symbolisiert Licht, Feuer und Sonne, während die viereckige Erde Dunkelheit, Wasser und Mond symbolisiert. Diese Struktur trägt deshalb zu Sammeln und Verstreuern des *Qi* (氣) bei.

¹³⁹⁹ <https://www.bz-berlin.de/berlin/feng-shui-guru-erklart-was-in-berlin-yin-und-was-yang-ist>, zuletzt geprüft am 16.11.2023.

¹⁴⁰⁰ Linck 2017, 27.

Was den Reichstag angeht, kann der Einklang von *Yin-Qi* (陰氣) und *Yang-Qi* (陽氣) das Wohlbefinden des Wahrnehmenden verbessern und sich damit positiv auf seine Arbeitsfähigkeit und -effizienz auswirken.

Kritisch anzumerken ist jedoch das Feng-Shui des Innenraums.

Auffällig ist, dass ein spitzes Stahlrohr direkt auf das Zentrum des Plenarsaals zeigt. Das resultierende *Sha Qi* (煞氣, das schlimme Qi) strahlt eine Stimmung von Unbehagen und sogar Angst aus. Als störende Energie ist *Sha Qi* (煞氣, das schlimme Qi) ein Schlüsselfaktor für die Erzeugung des negativen, schädlichen *Feng-Shui* (風水, Wind und Wasser). Es bezieht sich auf »einen schnellen, geraden und aggressiven Energiefluss.«¹⁴⁰¹ In Außenräumen resultiert es häufig aus Hausecken, scharfen Dach- und Mauerkanten, spitzen Türmen, Laternenmasten, Fahnenstangen oder Schornsteinen. In Innenräumen wird es oft durch Möbelkanten, vorstehende Zimmerecken, kantige Säulen, Rohre usw. erzeugt. Die sich aus dem *Sha Qi* (煞氣, das schlimme Qi) ergebende Energiefrequenz wird wesentlich als aggressiv, belastend und unangenehm empfunden. In diesem Fall müssen spezielle Feng-Shui-Maßnahmen eingesetzt werden, um *Sha Qi* (煞氣, das schlimme Qi) zu beseitigen oder zumindest abzuschwächen. Beispielsweise kann man die Objekte, die *Sha Qi* (煞氣, das schlimme Qi) produzieren, so weit wie möglich entfernen und durch *S-förmige* Gegenstände ersetzen, oder schnurgerade Wege in sanfte Schwünge umwandeln, damit das negative, gerade *Sha Qi* (煞氣, das schlimme Qi) in das positive, in geschwungener Linie fließende *Sheng Qi* (生氣, das lebendige Qi) umgewandelt werden kann. *Sha Qi* (煞氣, das schlimme Qi) kann sich belastend auf das Zentrum der deutschen politischen Debatte auswirken. Als eine Lösungsmöglichkeit kann das Stahlrohr durch runde oder wellige blaue Lampen, die im Wesentlichen als Yin-Qualität gelten, ersetzt werden, um das Gleichgewicht von *Yin* (陰) und *Yang* (陽) im Plenarsaal aufrechtzuerhalten.

Feng-Shui (風水, Wind und Wasser) erinnert uns daran, dass im täglichen Leben Unsichtbares und Energisches einen wesentlichen Einfluss auf unser Wahrnehmen, unser Verhalten, unsere Gesundheit und unser Wohlbefinden haben können. »Das Nachempfinden natürlicher Muster bei der Standort- und Lagebestimmung eines Gebäudes oder der Anordnung seiner Räume und Möbel wird den Bewohnern positive und ausgeglichene Energie verleihen, und diese Energie wird

¹⁴⁰¹ Qian 2000, 8.

sie auf einem fruchtbaren, von Glück bestimmten Lebensweg voranbringen. Wenn jedoch Hausbewohner in einer nachteiligen Lage wohnen müssen - entgegengesetzt den natürlichen Rhythmen des Universums -, wird ihr Leben aus dem Tritt sein, unausgewogen und ein ständiger Kampf.«¹⁴⁰²

Im 11. Kapitel des *Daodejing* (道德經) wird die entscheidende Rolle des Unsichtbaren enthüllt.

»Dreißig Speichen umringen die Nabe
wo Nichts ist
liegt der Nutzen des Rads
aus Ton formt der Töpfer den Topf
wo er hohl ist
liegt der Nutzen des Topfs
Tür und Fenster höhlen die Wände
wo es leer bleibt
liegt der Nutzen des Hauses
so bringt Seiendes Gewinn
doch Nichtseiendes Nutzen.«¹⁴⁰³

Im täglichen Leben achten Leute mehr auf das Sichtbare sowie seine Funktion, die sich durch eine spezifische raumfüllende Rolle auszeichnet. Dagegen wird die Interdependenz zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren weitgehend außer Acht gelassen. Aus einer ganzheitlichen Perspektive betonte Laozi (老子) diese Interdependenz. Seiner Ansicht nach sind beide aufeinander angewiesen: Einerseits bezieht sich das Unsichtbare auf »den Raum, der dem Werden, dem Sich-Entwickelnden Entfaltungsmöglichkeiten bietet«,¹⁴⁰⁴ sodass das Sichtbare ohne das Unsichtbare einfach unmöglich ist. Andererseits hebt sich das Unsichtbare gegen das Sichtbare ab und kann erst auf diesem Weg erfasst werden. Mit den einleuchtenden Beispielen wie Rad, Topf und Haus legte Laozi (老子) besonderen Wert auf die Bedeutung des leeren Raums: Ohne die leeren Teile kann das Fahrzeug fahren. Ohne den Hohlkörper kann der Topf Essen nicht dienen. Gleiches gilt für Architektonisches. Wenn es im Bauwerk kein genügend Leeres gibt, dann würde Wohnen schwierig sein.

¹⁴⁰² Rossbach 1989, 73f.

¹⁴⁰³ Schwarz 1995, 93.

¹⁴⁰⁴ Ebd., 94.

Im Buddhismus bedeutet Leerheit (*śūnyatā*) die Substanzlosigkeit der Erscheinungen.¹⁴⁰⁵ Ohashi schreibt: »Das Leere im buddhistischen Sinne ist nach der bekannten Formel im *Prajna Sutra* als solches zugleich die Erscheinung. Die Erscheinung ist als solche zugleich das Leere. Alles, was ist, wird in seiner Seinsweise anerkannt und aufgenommen, aber zugleich als das Leere empfunden. Das Leere ist aber kein Vakuum, weil es nur in der und als die Erscheinung sich vergegenwärtigt. Diese rezeptive Einstellung ohne Verlust des eigenen Selbst kann also im buddhistischen Leeren ihren letzten Ausdruck finden.«¹⁴⁰⁶ Leerheit und Erscheinung sind untrennbar miteinander verbunden. Der eine Pol ist zugleich durch den anderen bedingt und umgekehrt. In diesem Sinne bedeutet Leerheit Erscheinung, während Erscheinung Leerheit bedeutet. »Alles, was ist, wird in seiner Seinsweise anerkannt und aufgenommen, aber zugleich als das Leere empfunden. Das Leere ist aber kein Vakuum, weil es nur in der und als die Erscheinung sich vergegenwärtigt.«¹⁴⁰⁷ Diese Vorstellung ähnelt dem Konzept *chōra* in Platons Dialog *Timaios*. Während *topos* einen relativen Ort im physikalischen Sinne bezeichnet, bezieht sich *chōra* auf einen absoluten Ort im ontologischen Sinne. Bildlich gesprochen ist *chōra* eine Art Gefäß, in dem alles Wahrnehmbare entsteht und seinen Platz einnimmt.¹⁴⁰⁸

Im *Feng-Shui* (風水, Wind und Wasser) wird Unsichtbares bzw. Leeres durch das atmosphärische *Qi* (氣) verkörpert. Der ungehinderte Fluss der *Qi*-Energie ist ausschlaggebend für die Steigerung des Lebensgefühls und des Wohlbefindens. Linck beschreibt: »**Mitte zwischen Leere und Fülle**. Daran schließt sich unmittelbar die Forderung nach harmonischer Mitte an. Fülle als Überfrachtung und Sinnenreizung ist unbedingt zu meiden. Wiederum darf Mitte im *Fengshui*, genau wie in der Tusche-Malerei, zugunsten der Leere leicht verschoben sein. Das bedeutet z.B. nur ein Fenster in der langgestreckten Mauer, nur *ein*, wenn auch liebevoll ausgestaltetes Tor im Süden oder Südosten der Anlage nur *eine* Malerei, eine Kalligraphie im Raum.«¹⁴⁰⁹ Sowohl bei der Gestaltung neuer Häuser als auch bei der Renovierung alter Häuser ist es deswegen von entscheidender Bedeutung, durch die Anordnung der dinglichen Elemente wie Licht, Luft,

¹⁴⁰⁵ Vgl. Conze 1973.

¹⁴⁰⁶ Ohashi 1993, 156.

¹⁴⁰⁷ Ebd.

¹⁴⁰⁸ Vgl. Ebd., 155; Lee 2000, 107.

¹⁴⁰⁹ Linck 2018, 201.

Wasser, Pflanzen und Steine den unsichtbaren, am eigenen Leib gespürten Qi-Fluss so weit wie möglich zu verbessern. Durch die Planung einer angemessenen Raumordnung sorgt die *Feng-Shui-Lehre* (風水學, Wind-Wasser-Lehre) für ein gesundes, behagliches und angenehmes Wohnklima, indem die lebendige Qi-Energie ungehindert durch den Raum fließen kann.