

Zhuofei Wang

Atmosphären- Ästhetik

Die Verflochtenheit von Natur,
Kunst und Kultur

VERLAG KARL ALBER

<https://doi.org/10.5771/97834955999257>, am 13.03.2024, 07:29:34

Open Access –  – <https://www.nomos-elibrary.de/agb>



Welten der Philosophie

Wissenschaftlicher Beirat

Claudia Bickmann†

Rolf Elberfeld

Geert Hendrich

Heinz Kimmerle†

Kai Kresse

Ram Adhar Mall

Ryôsuke Ohashi

Heiner Roetz

Ulrich Rudolph

Hans Rainer Sepp

Georg Stenger

Franz Martin Wimmer

Günter Wohlfart

Ichirô Yamaguchi

Band 23

Zhuofei Wang

Atmosphären- Ästhetik

Die Verflochtenheit von Natur,
Kunst und Kultur

VERLAG KARL ALBER



<https://doi.org/10.5771/9783495999257>, am 13.09.2024, 07:25:34

Open Access –  <https://www.nomos-elibrary.de/agb>

Die Open-Access-Veröffentlichung dieses Titels wurde durch die Dachinitiative „Hochschule.digital Niedersachsen“ des Landes Niedersachsen ermöglicht.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Auflage 2024

© Zhuofei Wang

Publiziert von

Verlag Karl Alber – ein Verlag in der
Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden–Baden
www.verlag-alber.de

Gesamtherstellung:

Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden–Baden

ISBN (Print): 978-3-495-99924-0

ISBN (ePDF): 978-3-495-99925-7

DOI: <https://doi.org/10.5771/9783495999257>



Onlineversion
Nomos eLibrary



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

Danksagung

Die vorliegende Arbeit ist die überarbeitete Fassung meiner Habilitationsschrift, die im Januar 2021 unter dem gleichnamigen Titel *Atmosphären-Ästhetik: Die Verflochtenheit von Natur, Kunst und Kultur* von der Kunsthochschule in der Universität Kassel angenommen wurde.

Wenn ich auf meinen Werdegang zurückblicke, bin ich vielen Menschen zu Dank verpflichtet ... Ich kann hier nur einige nennen, die mich bei meinem Habilitationsprojekt direkt unterstützt und geholfen haben. Mein herzlichster Dank gilt Professor Dr. Stefan Majetschak. Er hat mich während des gesamten Projektes voll und ganz unterstützt. Ohne ihn und seine inspirierenden Ratschläge wäre mein Projekt nicht möglich gewesen.

Prof. Dr. Rolf Elberfeld und apl. Prof. Dr. Dirk Stederoth, die zusammen mit Prof. Dr. Stefan Majetschak als Gutachter für meine Habilitationsschrift fungierten, bin ich zu großem Dank verpflichtet. Ich bedanke mich für die Anerkennung meiner Arbeit und die konstruktiven und detaillierten Hinweise zur Fertigstellung der Endfassung dieser Publikation.

Mit Trauer möchte ich Prof. Dr. Gernot Böhme (1937–2022) meinen tiefen Dank aussprechen. Er hat mit mir im Laufe des Projektes viele Details ausführlich diskutiert. Seine kritischen und anregenden Fragen haben mich immer wieder auf neue Gedanken gebracht.

Nicht zuletzt bin ich den Mitarbeiter*innen vom Karl Alber Verlag von ganzem Herzen dankbar. Mein besonderer Dank gilt Herrn Lucas Trabert für die freundliche Unterstützung und Herrn Fabian Wahl für das sorgfältige Korrekturlesen. Ohne ihre hervorragende Arbeit wäre diese Publikation nicht zustande gekommen.

Inhaltsverzeichnis

Zu diesem Buch	11
Definitionen, Konzepte, Herangehensweisen	17
1. Aesthetica, Ästhetik, Aisthetik	17
2. Atmosphäre und Zwischensein	25
3. Ansätze zum ästhetischen Konzept Atmosphäre	29
4. Schwerpunkte und Vorgehensweisen	34
4.1. Der leiblich-sinnliche Zugang zur Welt	34
4.2. Natur, Umwelt und Kunst	37
4.3. Kulturalität, Intrakulturalität, Interkulturalität	38
Teil 1: Das Konzept Atmosphäre	47
1. Anwendungsdimensionen des Ausdrucks Atmosphäre	47
2. Eine Pionierarbeit bei Tellenbach	48
3. Grundansätze	51
3.1. Schmitz: Atmosphäre als überpersönliches Gefühl	51
3.2. Böhme: Atmosphäre als Zwischensein	56
3.3. Qi (氣), Ki (氣), Atmosphäre	59
3.3.1. Qi (氣) und Ki (氣)	59
3.3.2. Ogawa: Atmosphäre als Gesamtsituation	64
4. Leiblichkeit und Atmosphäre	70
4.1. Leiblichkeit	71
4.1.1. Eigenleib von Merleau-Ponty	71
4.1.2. Leib und Körper in der Neuen Phänomenologie	73
4.2. Atmosphäre im Licht der Leiblichkeit	77
4.2.1. Synästhetische Wirkungen	77
4.2.2. Sinnliche Gesamteindrücke	81
4.2.3. Atmosphären, Räumlichkeit und Zeitlichkeit	83

5. Grundebenen der Atmosphäre	88
5.1. Ebene des Erlebens	89
5.1.1. Sich-Befinden in Umgebung	89
5.1.2. Sinnlichkeit, Geistigkeit und Kulturalität	93
5.2. Ebene des Designs	99
5.2.1. Kunst, Alltag und Design	99
5.2.2. Atmosphärische Formen: Stimmungen, Medialität und Kulturen	111
5.2.3. Resonanz und sinnvolles Atmosphärendesign	122
Teil 2: Naturatmosphäre	135
1. Leibsein, Natursein, Kultursein	136
1.1. Leibsein als Natursein	136
1.1.1. Qi (氣) und Leibkörper	137
1.1.2. »Leib ist die Natur, die wir selbst sind«	142
1.1.3. Evolution der Wahrnehmung und Zeitbaum	147
1.2. Verschmelzung von Natursein und Kultursein	152
2. Grundaspekte von Naturatmosphäre	158
2.1. Eintauchen in die Naturwelt	158
2.2. Natur in leiblich-affektiver Betroffenheit	165
2.2.1. Atmosphärisches	165
2.2.3. Halbding	166
2.3. Mimesis, Perspektive, Naturdarstellungen	168
3. Naturästhetik, Umweltästhetik, Atmosphären-Ästhetik	187
Teil 3: Ekstase	201
1. Ekstase, Alltagswelt und Souveränität der Dinge	201
1.1. Heidegger: Ekstase und Historizität des Daseins	201
1.2. Souveränität der Dinge im Alltag	207
2. Ekstase in der Atmosphären-Ästhetik	211
2.1. Kants subjektbasierte Ästhetik	212
2.2. Aus-sich-Heraustreten des Dinges	215
3. Dao (道), Yin-Yang (陰/陽), Qi (氣)	226
3.1. Dao (道)	226
3.2. Yin-Yang (陰/陽)	236
3.3. Qi (氣)	239

4. Physiognomie und Landschaft	249
4.1. Physiognomie	249
4.2. Physiognomie der Landschaft	251
4.3. Linienführungen und Signifikante Form	255

Teil 4: Feldforschungen: natürliche Atmosphäre und naturnahe Atmosphäre 267

1. Atmosphäre des Wetters	267
1.1. Wetter im Sinne der Ästhetik	267
1.2. Wetter und das ästhetische Konzept der Atmosphäre	271
1.2.1. Hellpachs Geopsyche	271
1.2.2. Tetsuros Fu-do	275
1.2.3. Atmosphärisches Wettergeschehen	280
a. Subjektive Tatsache	280
b. Gesamteindruck	282
c. Gestimmter Raum	283
1.3. Wetter, Kognition und Bild	286
1.4. Ungünstige Wetterereignisse und die Bilderwelt	291
1.4.1. Erhabenheit	292
1.4.2. Yi (易, Wandlung)	295
1.4.3. Naturvorgänge in der bildlichen Darstellung	299
a. Physisch-sinnliche Ebene	303
b. Imaginäre Ebene	303
c. Spirituelle Ebene	304
1.5. <i>The Weather Project</i> : Integration von Natur, Kunst und Alltagserfahrung	305
1.5.1. Atmosphärische Gestaltung	306
a. Diffuse Wirkung	307
b. Ganzheitliche Wirkung	308
c. Dynamische Wirkung	308
1.5.2. Atmosphärische Erfahrung	308
a. Immersion	308
b. Emersion	312
2. Naturnahe Atmosphäre in einer urbanisierten Welt	315
2.1. Zum Konzept Urbane Atmosphäre	316
2.1.1. Pittoresk und urbane Ästhetik	316
2.1.2. Grundmerkmale der städtischen Atmosphäre	318
a. Gesamteindruck und Eintauchen	319

b. Wahrnehmen und Handeln	320
c. Miterlebbarkeit	321
d. Gestaltbarkeit	323
2.2. Natürliche Atmosphäre und urbane Atmosphäre . . .	326
2.3. Bewusstwerden von Atmosphären	332
2.4. Naturnahe Atmosphäre	336
2.4.1. Das Konzept naturnahe Atmosphäre	336
2.4.2. Grundaspekte	339
a. Stärkere Teilhabe der Leiblichkeit	339
b. Verschmelzung von Sinnlichkeit und Kognition	343
c. Jenseits Natur/Kultur-Dichotomie	345
2.5. Geruchsatmosphäre: Durchmischung von Kultiviertem und Unkultiviertem	348
2.5.1. Olfaktorischer Mechanismus	349
a. Geruchserkennung und -identifizierung . . .	351
b. Anpassung und Habituation	351
2.5.2. Studien zur Geruchsatmosphäre	354
2.5.3. Grundmerkmale der Geruchsatmosphäre . . .	356
a. Natürlichkeit der Geruchswahrnehmung . . .	357
b. Geruchsatmosphäre und Gedächtnis	358
c. Ortsgebundenheit der Geruchsatmosphäre	360
2.6. Feng-Shui: eine atmosphärische Kunst des harmonischen Wohnens	363
2.6.1. Das positive Feng-Shui	365
2.6.2. Das negative Feng-Shui	366
a. Yin-Dominanz	366
b. Yang-Dominanz	367
Fazit: Atmosphären-Ästhetik im Licht des Polylogs . . .	373
1. Die außereuropäische Rezeption der Ästhetik	373
2. Der Paradigmenwechsel vom Essentialismus zum Polylog	379
3. Atmosphären-Ästhetik und der polylogische Ansatz . . .	385
Literaturverzeichnis	391

Zu diesem Buch

In den letzten Jahrzehnten entwickelte sich das Konzept *Atmosphäre* über den physio-meteorologischen Bereich hinaus und ist zu einem philosophischen Konzept geworden, das sich der Bedeutung von räumlich wahrnehmbaren Stimmungen widmet. Den ersten systematischen Versuch, die Atmosphäre aus Sicht der Neuen Phänomenologie zu erforschen, unternahm Hermann Schmitz in seinem Werk *Der Gefühlsraum* (1969). Ausgehend von der Reflexion über die Verinnerlichung von Gefühlen in der europäischen Denktradition seit dem fünften Jahrhundert v. Chr. legt Schmitz den Schwerpunkt auf die Verbindung von Atmosphäre und Gefühl. In seiner Studie ist Gefühl keine Projektion der inneren Stimmungslage auf die Außenwelt, sondern eine atmosphärisch ausstrahlende Kraft, die in affektiver Betroffenheit erfahrbar ist. Dieser Ansatz liefert eine leiblich orientierte phänomenologische Grundlage für die ästhetische Betrachtung der Atmosphäre.

Ein bahnbrechender Beitrag zum ästhetischen Konzept der Atmosphäre geht auf die Studien von Gernot Böhme zurück. Böhme übernahm Schmitz' Begriffe der Atmosphäre und des Halbdinges und kombinierte sie mit Heideggers Konzepten von Befindlichkeit und Stimmung (1995). Auf dieser Grundlage definierte er die Ästhetik als *Aisthetik* (allgemeine Wahrnehmungslehre) neu, die weitgehend an die Renaissance der ursprünglichen Bedeutung der Ästhetik als einer Lehre von sinnlicher Wahrnehmung (aisthesis) knüpft und erstmals in Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* (1750–1758) entwickelt wurde (2001). Während Schmitz Atmosphäre als ein weitgehend eigenständiges, freischwebendes Phänomen begreift, definiert Böhme Atmosphäre als ein Zwischensein, das eine durch unsere leibliche Ko-Präsenz konstruierte Wirklichkeit bezeichnet. Für Böhme ist Sinnlichkeit grundlegend im Sinne vom Sich-Befinden in Umgebungen zu begreifen. In diesem Zusammenhang lässt sich seine Grundthese wie folgt zusammenfassen: Das Wahrnehmende erlebt über seine Befindlichkeit die von Umgebungsqualitäten ausstrahlende Atmosphäre und entwickelt damit das Bewusstsein *ich bin jetzt hier*.

Auf dieser Grundlage widmet sich Böhme der Beziehung zwischen Alltagsgegenständen, Kunstwerken oder natürlichen Elementen und den von ihnen ausgestrahlten Atmosphären.

Als Zwischensein betrifft Atmosphäre weder ein Einzelding noch ein rein subjektives Empfinden, sondern ein Quasi-Objekt, das Umgebungsqualitäten mit menschlichen Befindlichkeiten integriert und sich durch ästhetische Wirkungen wie Unklarheit, Unsicherheit, Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit auszeichnet. Darüber hinaus macht die quasi-objektive Eigenschaft atmosphärischer Phänomene es möglich, dass Atmosphären nicht nur spürbar, sondern auch produzierbar sind. An dieser Stelle wird eine praktische bzw. gestalterische Dimension in die ästhetische Betrachtung dieses Konzepts einbezogen. Als ubiquitäre Phänomene üben Atmosphären einen fundamentalen Einfluss auf unsere Lebenserfahrungen aus. Wir nehmen wahr, denken und handeln immer in einer bestimmten Atmosphäre. Atmosphären bilden den Grundton unserer Lebenserfahrung. Es scheint schwierig, sich von ihren Kräften zu befreien, da das Verschwinden der einen Atmosphäre das Aufkommen einer anderen bedeutet.

Mit der Einführung des Konzepts der Atmosphäre in die ästhetische Forschung ist das Thema der Ästhetik nicht mehr, wie bei westlichen klassischen Untersuchungen, entweder auf den ästhetischen Subjekt-Pol oder auf den ästhetischen Objekt-Pol ausgerichtet. Stattdessen handelt es sich um die dynamische Anpassung zwischen den beiden Polen, nämlich um das Zwischensein, das aus der Wechselwirkung von Wahrnehmendem und Wahrgenommenem entsteht. Dabei sollen die folgenden Fragen im Zentrum stehen: Wie wirken sich objektiv identifizierbare Umgebungsqualitäten affektiv auf unsere Befindlichkeit und Handlungsweise aus? Wie reagieren wir, zusammen mit unseren Handlungen, Gedanken, Stimmungen und Vorstellungen usw., auf die davon ausstrahlenden Atmosphären und gestalten sie mit technischen Mitteln und Medien um, um unser Wohlbefinden zu steigern?

Bei der philosophischen Konstruktion des Konzeptes der Atmosphäre stützten sich die deutschen Pionier*innen wie Schmitz und Böhme fast ausschließlich auf europäische intellektuelle Ressourcen (altgriechische Philosophie, Deutsche Mystik, Literatur aus der Goethezeit und der Romantik usw.). Heute findet das Konzept der Atmosphäre in der westlichen Welt Anwendung in der Literatur-, Medien-, Film- und Theaterwissenschaft, in der Architektur- und Designtheo-

rie, in der Bildungs- und Politikwissenschaft und sogar in der Psychiatrie und Wirtschaftspsychologie. Aufgrund dessen unterteilt Christiane Heibach die Rezeption dieses Konzepts in drei Dimensionen: primäre (physikalisch-klimatische), sekundäre (soziale) und tertiäre (mediale) Atmosphären (2012).

Die Entwicklung des ästhetischen Atmosphärenkonzepts hängt auch mit der Reflexion über weit verbreitete Umweltprobleme zusammen. Es handelt sich dabei um die Frage nach dem menschlichen Sich-Befinden in einer Umgebung, die unter Gegenwartsbedingungen in der Regel mindestens denaturiert und kultiviert, häufig aber sogar zerstört und kaum mehr bewohnbar ist. Umweltprobleme bedeuten in diesem Sinne, dass die durch menschliche Eingriffe hervorgerufenen bedrohlichen Veränderungen der Natur auf uns selbst zurückzuschlagen, sodass das Verhältnis von Mensch und Natur empfindlich gestört ist. Innerhalb einer solchen Konzeption rückt die Leiblichkeit in den Vordergrund der Grundfrage nach einer zeitgemäßen Mensch-Natur-Beziehung. Wir behandeln nun nicht mehr nur die Frage, ob die Natur schön ist oder uns einen schönen Anblick gewährt, sondern darüber hinaus die Erfahrungsmöglichkeiten von Naturatmosphären, die sich in affektiver Betroffenheit als mannigfaltig, dynamisch, wandelbar sowie offen und konstruktiv manifestieren. Als Folge daraus greift der gesamte Bereich der Naturästhetik freilich sehr viel weiter. Es darf keinesfalls außer Acht gelassen werden, dass das Wahrnehmen der Naturatmosphäre nicht auf die physiologische Ebene reduziert wird. Stattdessen wird es eher von Vorstellungen, Überzeugungen, Werten, Erinnerungen und soziokulturellen Erfahrungen weitgehend geprägt. Die reflexive Dimension ist deswegen ein wesentlicher Bestandteil der atmosphärischen Erfahrung. Dies ermöglicht eine Verschmelzung der gegenwärtigen Wahrnehmung und spiritueller Faktoren (Phantasie, Gedächtnis, Gedanken, Wille usw.).

Im Gegensatz zum kontemplativen Ansatz, der in der ästhetischen Forschung seit dem 18. Jahrhundert weit verbreitet ist, wird in der ästhetischen Auseinandersetzung mit dem Atmosphärischen ein Handlungsbezug integriert. Der Fokus liegt dabei nicht nur auf der Art und Weise, wie wir die uns umgebende Welt am eigenen Leib wahrnehmen, sondern auch auf der Art und Weise, wie wir im Zuge der natürlichen, sozialen, technischen und zeitgenössischen Medialisierung das atmosphärische Dazwischen inszenieren und produzieren, um menschliches Befinden und die Qualitäten der Umwelt zusammenzuführen. In dieser Hinsicht ist es wichtig, darüber nach-

zudenken, wie eine neue Harmonie zwischen Mensch, Natur und Umwelt unter gegenwärtigen Rahmenbedingungen hergestellt werden kann, um einen Beitrag zur Rekultivierung oder Renaturierung der bereits technisch und industriell geschädigten oder zerstörten Umgebung zu leisten. Davon ausgehend ist es sinnvoll, eine naturnahe Atmosphäre, die zum Wohlbefinden des Menschen in einer zunehmend urbanisierten Welt beiträgt, effektiv zu gestalten, zu erzeugen und zu pflegen. So ist es unumgänglich, künstlerische Praktiken sowie der Kunstpraxis nahestehende Praxisformen (Stadtplanung, Landschaftsgestaltung, Architektur, Design usw.) in die Überlegungen einzubeziehen. Indem die Kunstpraxis die Inszenierung und die Gestaltung des Atmosphärischen zur Geltung bringt, bietet sie Ästhetiker*innen ein wichtiges Prüffeld: Zum einen können darin die Umsetzbarkeit und Zumutbarkeit der theoretischen Einsichten überprüft werden. Zum anderen können dadurch weitere Perspektiven der sinnlichen Beziehung zur Natur und Umwelt erschlossen werden.

Heute lassen sich interkulturelle Verflechtungspunkte in nahezu allen Lebensbereichen finden, sodass die klassischen ästhetischen Ansätze und Normen immer wieder in Frage gestellt werden müssen. Wie Böhme in einem E-Mail-Austausch mit mir über den Kunstaustausch der letzten Jahrzehnte zwischen West und Ost konstatiert: »Auch weiterhin werden wir uns um die kulturellen Unterschiede [...] im Bereich des Ästhetischen bemühen – doch diese Untersuchungen beziehen sich mehr und mehr auf die Klassik. Dagegen ist die Kunst heute schon weitgehend interkulturell [...].« (2019)

In diesem Zusammenhang stellt sich für Ästhetiker*innen verschiedener Kulturen die Frage: Wie sollten neue Themenbereiche und Fragestellungen der Ästhetik, die ursprünglich aus Europa als Zweig der Philosophie eingeführt wurde, gemäß dem Zeitgeist weiterentwickelt werden? Die Allgegenwärtigkeit und Komplexität von Atmosphären sowie ihre vielfältigen Verbindungen zu Befindlichkeiten regen dazu an, sich mit diesem Konzept in verschiedenen Kontexten (geographisch, ökologisch, historisch, ethisch, politisch, religiös usw.) auseinanderzusetzen. Anstelle des essentialistischen Denkmodells tritt damit ein *polylogischer* Ansatz in den Vordergrund. Auf dieser Grundlage können nicht nur die terminologischen Schwierigkeiten bei der Übersetzung, sondern auch die Übereinstimmungen mit dem relationalen Denken außereuropäischer Traditionen näher beleuchtet werden. Auf diese Weise wird die Perspektive eröffnet, ein kulturell vielfältiges Phänomen im Gespräch auf Augenhöhe auf Überschnei-

dungen, Kompatibilitäten und Inkompatibilitäten hin zu erforschen und damit einen fruchtbaren interkulturellen Austausch voranzutreiben. Vor diesem Hintergrund scheint eine allgemeine Frage – *Was ist Ästhetik?* – nicht sehr wichtig zu sein. Vielmehr geht es darum, wie Atmosphären innerhalb ihrer jeweiligen Kulturen konstruiert und erlebt werden, wie hybride Atmosphären aus ihren Interaktionen entstehen und somit die Bausteine für einen höheren Zyklus intrakultureller, interkultureller und transkultureller Interaktion liefern.

Die Komplexität der Atmosphäre und ihrer Erfahrungen offenbart eine Vielfalt von Lebenserfahrungen, die nie abschließend dargestellt werden können. Dementsprechend erhebt das ästhetische Konzept der Atmosphäre keinerlei Alleindeutungsanspruch, sondern entwickelt einen Ansatz, der wiederum für andere Formen der ästhetischen Ansätze nicht zu unterschätzen ist.

Im Vergleich zu den sporadischen Studien zu diesem Thema in anderen nicht-westlichen Regionen hat die philosophische Reflexion über das Konzept der Atmosphäre in Ostasien eine längere Geschichte hinter sich und wurde in die Konstruktion klassischer Konzepte wie *Qi/Ki*, Natur, Wandlung und Form integriert. In den letzten Jahrzehnten hat sich die Erforschung der Atmosphären-Ästhetik in Ostasien im Austausch mit europäischen Neuen Phänomenolog*innen weiterentwickelt. Ausgehend davon wird sich meine Forschung auf europäische und ostasiatische Theorien und Praktiken konzentrieren. Dies bedeutet jedoch *nicht*, dass meine Arbeit eine *Fortsetzung des Ost-West-Paradigmas* ist, das sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts herausgebildet hat. Es handelt sich auch *nicht* um eine *rein regionale* Studie. Vielmehr versuche ich mit meinem bescheidenen Beitrag auf einen Themenbereich aufmerksam zu machen, der für die *globale* Kommunikation von Ästhetik in Zukunft an Bedeutung gewinnen könnte. Aus dieser Überlegung heraus wird die *induktive Heuristik* eine grundlegende Methode meiner Forschung sein, unterstützt durch eine Sammlung von interdisziplinären, fragenorientierten Ansätzen (Interkulturelle Philosophie, Leibphänomenologie, Kritische Theorie, Kulturanthropologie, Umweltethik, Sprachphilosophie, Kunstgeschichte, Bild-, Medien- und Designtheorie etc.).

Definitionen, Konzepte, Herangehensweisen

1. Aesthetica, Ästhetik, Aisthetik

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

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

¹ Vgl. Schultz 1996, 454.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Vgl. Hauskeller 1995, 32.

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

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

⁵ Elberfeld 2023a, 111.

⁶ Vgl. Ebd., 111.

⁷ Ebd., 124.

⁸ Schweitzer 1983, 17.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd., 9.

¹¹ Ebd., XII

¹² Ebd.

¹³ Frank 2018, 13.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

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

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

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

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

¹⁶ Elberfeld 2023a, 124.

¹⁷ Vgl. Majetschak 2010, 27.

¹⁸ Ebd., 20.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Baumgarten 1983, 143, 145.

²¹ Ebd., 145.

²² Ebd., 143.

²³ Ebd.

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

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

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

²⁴ Ebd., 145.

²⁵ Vgl. Ebd., 145.

²⁶ Vgl. Ebd.

²⁷ Ebd., VII.

²⁸ Majetschak 2010, 22.

²⁹ Vgl. Ebd., 21f.

³⁰ Böhme 2008, 122.

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

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

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

³² Majetschak 2010, 51.

³³ Schelling 1985, 210.

³⁴ Ebd., 234.

³⁵ Vgl. Hegel 1986, 151.

³⁶ Ebd., 145.

³⁷ Ebd., 151.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd., 100.

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

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

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

⁴¹ Heusinger 1797, 49.

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

⁴³ Vgl. Böhme 2013a, 9.

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

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

⁴⁴ Welsch 1990, 11.

⁴⁵ Elberfeld 2017b, 15.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd.

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

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

⁴⁸ Vgl. Ebd.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd.

⁵² Welsch 1997.

⁵³ Siehe Yang 2018, 2021, 2023 u.a.

2. Atmosphäre und Zwischensein

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

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

⁵⁴ Vgl. Böhme 2013b, 29.

⁵⁵ Vgl. Böhme 2001., 53.

⁵⁶ Vetter 2004, 49.

⁵⁷ Vgl. Schmücker 2011, 39.

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

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

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

⁵⁸ Vgl. Ebd., 39f.

⁵⁹ Vgl. Heidegger 1962, 3.

⁶⁰ Böhme 2006, 22.

⁶¹ Barck 2000, 400.

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

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

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

⁶² Benjamin 2007, 16.

⁶³ Böhme 2013a, 27.

⁶⁴ Vgl. Ebd.

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

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

⁶⁵ Ebd., 33f.

⁶⁶ Stenger 2020, 280.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Mahayni 2002, 10.

⁶⁹ Böhme 2001, 54.

⁷⁰ Ebd.

3. Ansätze zum ästhetischen Konzept Atmosphäre

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

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

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

⁷¹ Vgl. Böhme 2002b, 45.

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

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

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

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

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

⁷³ Schmitz 1969, 343.

⁷⁴ Vgl. Böhme 2013a, 22.

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

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

⁷⁵ Vgl. Heibach 2012, 9f.

⁷⁶ Vgl. Griffero 2014, 101–142.

⁷⁷ Vgl. Ebd., 22.

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

⁷⁹ Vgl. Böhme 2001, 159–172.

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

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

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

⁸⁰ Hisayama 2014, 29.

⁸¹ Vgl. Ogawa 2021, 9.

⁸² Vgl. Gu 2006, 1673.

⁸³ Liu, zuletzt geprüft am 24.10.2023.

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

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

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

⁸⁵ Vgl. Ogawa 2021, 9f.

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

4. Schwerpunkte und Vorgehensweisen

4.1. Der leiblich-sinnliche Zugang zur Welt

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

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

⁸⁶ Vgl. Ebd., 15.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Böhme 2013a, 23.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Ebd.

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

Böhme stellt die These auf: »Leib ist die Natur, die wir selbst sind«⁹⁶. Böhmes Betrachtung der Natürlichkeit des Leibseins geht vor allem von einer biologisch geprägten Sichtweise aus. Dazu erklärte er: »Dass wir Natur sind, erfahren wir zuallererst in unserer Kreatürlichkeit: Essen und Trinken müssen, geboren werden und sterben, sich durch Zeugung fortpflanzen müssen, Krankheiten und Schmerzen ausgesetzt sein. [...] Doch Essen und Trinken beispielsweise ist [sic!] weder nur ein kultureller Akt noch lediglich die Befriedigung einer Notdurft. Es ist ein Vollzug unserer Natur.«⁹⁷

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

⁹¹ Hisayama 2014, 28.

⁹² Vgl. Obert 2019, 44f.

⁹³ Ebd., 43.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd., 45f.

⁹⁶ Böhme 2003, 63–72.

⁹⁷ Böhme 2002, 226.

⁹⁸ Böhme 2001, 85.

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

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

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

¹⁰⁰ Vgl. Toadvine 2010, 88.

¹⁰¹ Vgl. Ebd.

¹⁰² Vgl. Budd 2003, 117.

4.2. Natur, Umwelt und Kunst

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

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

¹⁰³ Hartmut Böhme; Gernot Böhme 1983, 314.

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

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

4.3. Kulturalität, Intrakulturalität, Interkulturalität

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

¹⁰⁴ Vgl. R.A. Mall 1993, 4.

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

¹⁰⁶ Vgl. Kohn 1993, 130.

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

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

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

¹⁰⁸ Majetschak 2018, 273.

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

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

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

¹⁰⁹ Vgl. Wimmer 2004, 44.

¹¹⁰ Vgl. Ebd.

¹¹¹ Vgl. Ebd., 44f.

¹¹² Ebd., 47.

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

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

¹¹³ Vgl. Wu 2020, 66.

¹¹⁴ Vgl. Ebd., 69.

¹¹⁵ Vgl. Ebd., 69-81.

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

¹¹⁷ Mall 1993, 1.

¹¹⁸ Diaconu 2003, 8.

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

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

¹¹⁹ Vgl. Mall 1993, 7.

¹²⁰ Vgl. Diaconu 2003, 8.

¹²¹ Waldenfels 1990, 8f.

¹²² Mall 1996, 19.

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

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

¹²³ Elberfeld 2017b, 219.

¹²⁴ Vgl. Diaconu 2003, 9.

¹²⁵ Ortland 2000, 57.

¹²⁶ Ohashi 1993, 155.

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

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

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

¹²⁷ Ebd., 157.

¹²⁸ Vgl. Welsch 2012a, 129.

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

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

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

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

Definitionen, Konzepte, Herangehensweisen

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

Teil 1: Das Konzept Atmosphäre

1. Anwendungsdimensionen des Ausdrucks Atmosphäre

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

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

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

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

¹³¹ Vgl. Heibach 2012, 15.

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

2. Eine Pionierarbeit bei Tellenbach

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

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

¹³² Tellenbach 1968, 47.

¹³³ Ebd., 52.

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

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

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

¹³⁴ Ebd., 27.

¹³⁵ Heibach 2012, 12.

¹³⁶ Tellenbach 1968, 30.

¹³⁷ Heibach 2012, 12.

¹³⁸ Ebd.

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

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

¹³⁹ Hauskeller 1995, 19.

¹⁴⁰ Tellenbach 1968, 56.

¹⁴¹ Ebd., 57.

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

¹⁴³ Tellenbach 1968, Ebd.

¹⁴⁴ Ebd., 20.

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

3. Grundansätze

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

3.1. Schmitz: Atmosphäre als überpersönliches Gefühl

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

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

¹⁴⁵ Ebd., 61.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Vgl. Husserl 1913.

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

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

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

¹⁴⁸ Waldenfels 2011, 198.

¹⁴⁹ Andermann; Eberlein 2011, 9.

¹⁵⁰ Hardieck 2013, 70.

¹⁵¹ Vgl. Böhme 2013a, 30.

¹⁵² Vgl. Hauskeller 2014, 51.

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

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

¹⁵³ Schmitz 1969, 343.

¹⁵⁴ Vgl. Schmitz 2009, 79.

¹⁵⁵ Böhme 2011a, 155.

¹⁵⁶ Andermann 2011, 92.

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

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

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

¹⁵⁷ Schmitz 1981, 106.

¹⁵⁸ Vgl. Böhme 2013a, 30f.

¹⁵⁹ Heibach 2012, 13.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Vgl. Hauskeller 1995, 18.

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

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

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

¹⁶² Vgl. Böhme 2013a., 30.

¹⁶³ Ebd., 31.

¹⁶⁴ Vetter 2004, 49.

¹⁶⁵ Vgl. Böhme 2013a, 263.

¹⁶⁶ Schmitz 1981, 134.

¹⁶⁷ Hauskeller 1995, 31.

¹⁶⁸ Ebd.

3.2. Böhme: Atmosphäre als Zwischensein

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

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

¹⁶⁹ Vgl. Böhme 2001, 46.

¹⁷⁰ Böhme 2013a, 22.

¹⁷¹ Böhme 2007, 41.

¹⁷² Ebd.

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

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

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

¹⁷³ Böhme 2013a, 33.

¹⁷⁴ Böhme 1989, 148.

¹⁷⁵ Böhme 2001, 49.

¹⁷⁶ Ebd., 46.

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

¹⁷⁸ Vgl. Böhme 2001, 47.

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

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

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

¹⁷⁹ Vgl. Ebd., 47f.

¹⁸⁰ Vgl. Sasaki 2006, zuletzt geprüft am 26.10.2023.

¹⁸¹ Böhme 2001, 45.

¹⁸² Böhme 1995, 96.

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

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

3.3. Qi (氣), Ki (氣), Atmosphäre

3.3.1. Qi (氣) und Ki (氣)

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

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

¹⁸⁴ Böhme 2013a, 7.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Ebd.

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

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

¹⁸⁷ Obert 2007b, 167.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Linck 2000/2001, 200.

¹⁹¹ Vgl. Hisayama 2014, 22-25.

¹⁹² Ebd., 22.

¹⁹³ Vgl. Ebd.

¹⁹⁴ Ebd., 23.

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

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

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

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

¹⁹⁶ Vgl. Ebd., 23.

¹⁹⁷ Vgl. Ebd., 24f.

¹⁹⁸ Vgl. Ebd., 24.

¹⁹⁹ Vgl. Onians 2019, 53.

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

Physiologie und Physiognomie

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

Meteorologie und Klimatologie

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

Psychologie

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

Ethik

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

Numerologie und Feng-Shui-Lehre

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

Soziologie und zwischenmenschliche Studien

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

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

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

²⁰¹ Ogawa 2021, 11.

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

²⁰³ Hisayama 2014, 14.

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

3.3.2. *Okawa: Atmosphäre als Gesamtsituation*

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

²⁰⁴ Ebd., 13.

²⁰⁵ Ebd., 13f.

²⁰⁶ Ebd., 30.

²⁰⁷ Ebd., 16.

²⁰⁸ Ebd., 25.

²⁰⁹ Ebd.

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

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

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

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

²¹⁰ Vgl. Ogawa 2021, 16f.

²¹¹ Vgl. Ebd., 21.

²¹² Ebd.

²¹³ Ebd., 27.

²¹⁴ Vgl. Ebd., 21.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Vgl. Ebd.

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

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

²¹⁷ Vgl. Ebd.

²¹⁸ Vgl. Ebd., 26.

²¹⁹ Ebd., 24.

²²⁰ Ebd., 27.

²²¹ Vgl. Ebd., 19.

²²² Schmitz 1968, 51-68.

²²³ Böhme 2013a, 93.

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

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

²²⁴ Vgl. Ogawa 2021, 24.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Ebd., 17.

²²⁷ Vgl. Ebd., 12.

²²⁸ Vgl. Ebd., 15.

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

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

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

²²⁹ Vgl. Ebd., 11.

²³⁰ Ebd.

²³¹ Vgl. Ebd., 15.

²³² Platon10, zuletzt geprüft am 27.10.2023.

²³³ Vgl. Ebd., 10f.

²³⁴ Ebd. 42.

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

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

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

²³⁵ Ebd., 41f.

²³⁶ Ebd., 42.

²³⁷ Ebd., 41.

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

4. Leiblichkeit und Atmosphäre

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

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

²³⁸ Ogawa 2021, 15.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Ebd.

4.1. Leiblichkeit

4.1.1. *Eigenleib von Merleau-Ponty*

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

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

²⁴¹ Merleau-Ponty 1974, 180.

²⁴² Ebd., 275.

²⁴³ Ebd., 239.

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

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

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

²⁴⁴ Ebd., 242f.

²⁴⁵ Ebd., 242.

²⁴⁶ Ebd., 242f.

²⁴⁷ Ebd., 241.

²⁴⁸ Ebd.

4.1.2. *Leib und Körper in der Neuen Phänomenologie*

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

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

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

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

²⁵⁰ Vgl. Schmitz 2009, 76.

²⁵¹ Linck 2017, 13.

²⁵² Landweer 2011, 67.

²⁵³ Vgl. Kluge 2002, 530.

²⁵⁴ Küchenhoff 2008, 10.

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

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

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

²⁵⁵ Landweer 2011, 67.

²⁵⁶ Küchenhoff 2008, 10.

²⁵⁷ Merleau-Ponty 1974, 274.

²⁵⁸ Ebd., 273.

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ Ebd., 180.

²⁶¹ Ogawa 2021, 26.

von Stimmungen durchdrungen ist - »pleasure and displeasure, fatigue and energy, bright and gloomy moods, hunger and satiation, exhaustion and sense of strength and so on – that is within mood-oriented, structured bodily affections that have become logos.«²⁶²

In dieser Hinsicht besitzt der Leib keine physikalischen Eigenschaften. Vielmehr zeigt er Prädimensionalität,²⁶³ nämlich »eine primordiale Räumlichkeit, die in jenen Raum sich nur einhüllt, selbst aber eins ist mit dem Sein des Leibes. Leib sein, so sahen wir, heißt an eine bestimmte Welt geheftet sein, und unser Leib ist nicht zunächst im Raum: er ist zum Raum.«²⁶⁴ Das leiblich Gespürte ist dementsprechend etwas, das ohne die Hilfe von Augen oder Händen unmittelbar erfasst werden kann. Dies beinhaltet nicht nur die uns ganzheitlich durchströmenden inneren Stimmungen wie Lust, Aufregung, Wut, Schwindel, Übelkeit, Erschöpfung, sondern vielmehr auch die uns umgebenden quasi-objektiven Atmosphären.

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

²⁶² Ebd.

²⁶³ Vgl. Schmitz 1998, 16.

²⁶⁴ Merleau-Ponty 1974, 178.

²⁶⁵ Ebd., 179.

²⁶⁶ Schmitz 1967a, 47.

²⁶⁷ Setzwein 2004, 326.

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Ebd.

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

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

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

²⁷⁰ Ebd.

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

4.2. Atmosphäre im Licht der Leiblichkeit

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

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

4.2.1. Synästhetische Wirkungen

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

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

²⁷² Böhme 2013a, 34.

²⁷³ Ebd., 29.

²⁷⁴ Ebd., 30.

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

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

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

²⁷⁵ Vgl. Ebd., 88.

²⁷⁶ Ogawa 2021, 25.

²⁷⁷ Werner 1966, 298.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Ebd., 297.

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Ebd.

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

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

²⁸³ Merleau-Ponty 1974, 269.

²⁸⁴ Ebd.

²⁸⁵ Ebd., 268.

²⁸⁶ Ebd.

²⁸⁷ Ebd., 272.

²⁸⁸ Böhme 2013a, 93.

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

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

²⁸⁹ Ogawa 2021, 25.

²⁹⁰ Merleau-Ponty 1974, 268.

²⁹¹ Ogawa 2021, 25.

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

4.2.2. Sinnliche Gesamteindrücke

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

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

²⁹² Ebd.

²⁹³ Böhme 2013a, 95.

²⁹⁴ Andermann; Eberlein 2011, 8.

²⁹⁵ Vgl. Schmitz 2005, 153.

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

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

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

²⁹⁶ Thibaud 2003, 285.

²⁹⁷ Ebd.

²⁹⁸ Vgl. Dewey 1931, 93.

²⁹⁹ Böhme 2013a, 91.

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

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

4.2.3. *Atmosphären, Räumlichkeit und Zeitlichkeit*

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

³⁰⁰ Kant 1853, 66.

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

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

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

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

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

³⁰¹ Böhme 2013a, 95.

³⁰² Vgl. Kant 1853, 62.

³⁰³ Böhme 2001, 47.

³⁰⁴ Hardieck 2013, 73.

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

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

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

³⁰⁵ Vgl. Schmitz 2009, 79.

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

³⁰⁷ Thibaud 2003, 287.

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

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

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

³⁰⁸ Wang 2019, 310.

³⁰⁹ Elberfeld 2018b, 98.

³¹⁰ Ebd.

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

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

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

³¹² Kempton 2018, 32.

³¹³ Vgl. Ebd., 33.

³¹⁴ Vgl. Ebd., 18.

³¹⁵ Ebd., 16.

³¹⁶ Ohashi 2018, 238.

³¹⁷ Vgl. Ebd.

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

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

5. Grundebenen der Atmosphäre

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

³¹⁸ Ebd.

³¹⁹ Ebd.

³²⁰ Ebd.

³²¹ Ebd.

³²² Elberfeld 2000, 17.

5.1. Ebene des Erlebens

5.1.1. *Sich-Befinden in Umgebung*

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

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

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

³²³ Vgl. Heidegger 1977, 177.

³²⁴ Ebd., 185.

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Ebd., 182.

³²⁷ Ebd., 179.

³²⁸ Vgl. Ebd., 185.

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

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

³²⁹ Ebd., 179.

³³⁰ Ebd., 183.

³³¹ Vgl. Ulber 2017, 34.

³³² Heidegger 1977, 183.

³³³ Ebd., 180.

³³⁴ Ogawa 2021, 17.

³³⁵ Ebd., 19.

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

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

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

³³⁶ Böhme 2001, 81.

³³⁷ Böhme 2013a, 231.

³³⁸ Ebd.

³³⁹ Heidegger 1977, 181.

³⁴⁰ Ebd., 182.

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

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

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

³⁴¹ Böhme 1992, 126.

³⁴² Ebd.

³⁴³ Vgl. Diaconu 2013, 7.

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

5.1.2. *Sinnlichkeit, Geistigkeit und Kulturalität*

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

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

³⁴⁴ Mahayni 2002, 10.

³⁴⁵ Vgl. Wang 2014.

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

³⁴⁶ Schweizer 1983, XXI.

³⁴⁷ Majetschak 2010, 20.

³⁴⁸ Schweitzer 1983, 17.

³⁴⁹ Ebd.

³⁵⁰ Majetschak 2010, 25.

³⁵¹ Schweitzer 1983, 5.

³⁵² Ebd.

³⁵³ Majetschak 2010, 25.

³⁵⁴ Stenger 2020, 420.

³⁵⁵ Ebd.

³⁵⁶ Ebd.

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

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

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

³⁵⁷ Nietzsche 1980, 40.

³⁵⁸ Nancy 2003, 19.

³⁵⁹ Schweitzer 1983, 17.

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Henckmann 2007, 73.

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

Bemerkenswert hierbei ist Baumgartens Analyse des sinnlichen Urteilsvermögens. In der *Metaphysik* hatte Baumgarten versucht, eine Grundbestimmung des Urteilsvermögens einzuführen: »Die Fähigkeit, Dinge zu beurteilen, ist das Urteilsvermögen«³⁶³. »[Es handelt sich dabei um] die Fähigkeit der Beurteilung, also auch das Urteil selbst, entweder sinnlich oder verstandesgemäß.«³⁶⁴ Baumgarten ordnete dem sinnlichen Urteil den ästhetischen Geschmack zu und hob damit das sinnliche Urteilsvermögen hervor. Ausgehend vom Erkenntnisideal legte sein Verständnis des sinnlichen Urteils immer noch Wert auf die Beurteilung der Vollkommenheit oder Unvollkommenheit der Dinge. Abgesehen davon ist hierbei jedoch zu beachten, dass sich das sinnliche Urteilsvermögen auf die Beurteilung der Gegenstände bezieht, die erst über menschliche *Sinnlichkeit* erfolgt.

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

³⁶² Diaconu 2012, 95.

³⁶³ Schweitzer 1983, 55.

³⁶⁴ Ebd., 57.

³⁶⁵ Kant 2016, 80.

³⁶⁶ Hartmut Böhme; Gernot Böhme 1983, 314.

³⁶⁷ Vgl. Ebd., 313.

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

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

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

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

³⁶⁸ Ebd., 313f.

³⁶⁹ Vgl. Diaconu 2005, 41.

³⁷⁰ Hartmut Böhme; Gernot Böhme 1983, 313.

³⁷¹ Schweitzer 1983, 57.

³⁷² Vgl. Stenger 2020, 441.

³⁷³ Ebd., 422.

³⁷⁴ Stenger 2016, 276.

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

³⁷⁵ Zhu 2020, 69.

³⁷⁶ Vgl. Ebd., 70.

³⁷⁷ Ebd., 58.

³⁷⁸ Ebd.

³⁷⁹ Sasaki 2006, zuletzt geprüft am 26.10.2023.

³⁸⁰ Ebd.

5.2. Ebene des Designs

5.2.1. Kunst, Alltag und Design

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

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

³⁸¹ Schweitzer 1983, IX.

³⁸² Diaconu 2005, 40.

³⁸³ Schweitzer 1983, IX.

³⁸⁴ Ebd., XX.

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

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

³⁸⁵ Ebd., VII.

³⁸⁶ Ebd.

³⁸⁷ Adorno 1973, 9.

³⁸⁸ Vgl. Rebentisch 2017, 15.

³⁸⁹ Ebd., 16.

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

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

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

³⁹¹ Rebentisch 2017, 16.

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

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

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

³⁹³ Welsch 1996, 160.

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

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

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

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

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

³⁹⁵ Sartwell 2021, zuletzt geprüft am 24.09.2023.

³⁹⁶ Vgl. Saito 2019, zuletzt geprüft am 04.10.2023.

³⁹⁷ Vgl. Dewey 1934, 278.

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

³⁹⁹ Vgl. Ebd., 60.

⁴⁰⁰ Vgl. Ebd., 43.

⁴⁰¹ Vgl. Ebd., 54.

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

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

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

⁴⁰² Vgl. Chambers 2020, zuletzt geprüft am 04.10.2023.

⁴⁰³ Vgl. Dewey 1934, 43.

⁴⁰⁴ Hegel 1986, 22.

⁴⁰⁵ Ebd.

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

⁴⁰⁷ Vgl. Smith 2005, ix.

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

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

⁴⁰⁸ Vgl. Saito 2017, 31.

⁴⁰⁹ Vgl. Eaton 2001, 63f.

⁴¹⁰ Vgl. Ebd., 68.

⁴¹¹ Vgl. Eaton 2000, 34.

⁴¹² Vgl. Saito 2023, 9.

⁴¹³ Vgl. Saito 2017, 31.

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

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

⁴¹⁴ Ebd.

⁴¹⁵ Berleant 2018, unveröffentlicht.

⁴¹⁶ Vgl. Ebd.

⁴¹⁷ Vgl. Shava 2015, 3.

⁴¹⁸ Ebd.

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

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

⁴¹⁹ Vgl. Ebd.

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

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

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

Japanische und chinesische Ästhetik und Kunst überschneiden sich zwar in vielerlei Hinsicht, aber es gibt nach wie vor auch Unterschiede. Die japanische Lebensweg-Kunst (jap. *geidō*) (Teeweg/*chadō*, Blumenweg/*kadō*, Schriftweg/*shodō*, Schwertweg/*kyudō* usw.) bezieht sich »auf den lebenden, konkret in der Alltagswelt lebenden Menschen und seinen sittlichen Lebenswandel«⁴²³ und wird damit ästhetisch hoch bewertet. In Japan gibt es traditionell keinen wesentlichen Unterschied zwischen hoher Kunst und Handwerk.⁴²⁴ Stattdessen ist die Atmosphäre der hohen Kunst immer mit der Atmosphäre des Alltäglichen verschmolzen. So schrieb Weinmayr: »Der Vollzug der Kunst, das ›Kunstwerk‹, ist immer Ereignis einer bestimmten Gelegenheit, es ereignet sich in einer Konstellation von Beziehungen, es ist durch und durch jeweilig und bezogen auf die augenblickliche Situation«⁴²⁵.

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

⁴²² Lin 1981, 15.

⁴²³ Seubold 1993, 390.

⁴²⁴ Vgl. Ebd., 18.

⁴²⁵ Weinmayr 1996, 83.

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

⁴²⁷ Vgl. Yanagi 2018, 3.

⁴²⁸ Vgl. Ebd., 23ff.

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

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

⁴²⁹ Ebd., 25.

⁴³⁰ Vgl. Ebd., 45.

⁴³¹ Vgl. Ebd., 11.

⁴³² Ebd., 45.

⁴³³ Vgl. Ebd., 51.

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

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

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

⁴³⁴ Ebd., 52.

⁴³⁵ Ebd., 41.

⁴³⁶ Ebd.

⁴³⁷ Ebd., 46.

⁴³⁸ Ebd., 46f.

⁴³⁹ Vgl. Ebd. 55f.

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

5.2.2. *Atmosphärische Formen: Stimmungen, Medialität und Kulturen*

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

⁴⁴⁰ Vgl. Ebd. 5.

⁴⁴¹ Ebd., 7.

⁴⁴² Vgl. Ebd. 17.

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

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

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

⁴⁴³ Böhme 2018, 275.

⁴⁴⁴ Vgl. Böhme 2001, 54.

⁴⁴⁵ Böhme 2013a, 95.

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

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

⁴⁴⁶ Böhme 2018, 278.

⁴⁴⁷ Vgl. ebd., 274f.

⁴⁴⁸ Böhme 2013a, 15.

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

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

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

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

⁴⁵⁰ Vgl. Trebeß 2006, 112.

⁴⁵¹ Vgl. Böhme 2018, 276.

⁴⁵² Vgl. Trebeß 2006, 112.

⁴⁵³ Vgl. Ebd.

⁴⁵⁴ Vgl. Wundram 1986, 185.

⁴⁵⁵ Vgl. Böhme, 2018, 276.

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

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

⁴⁵⁶ Vgl. Böhme 2011b, 205.

⁴⁵⁷ Adorno 1974, 213.

⁴⁵⁸ Ebd., 214.

⁴⁵⁹ Ebd., 216.

⁴⁶⁰ Böhme 2018, 276.

⁴⁶¹ Vgl. Ebd.

⁴⁶² Ebd.

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

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

⁴⁶³ Vgl. Schürmann 2000, 73f.

⁴⁶⁴ Schürmann 2000, 72.

⁴⁶⁵ Ebd.

⁴⁶⁶ Ebd.

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

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

⁴⁶⁷ Ebd.

⁴⁶⁸ Ebd.

⁴⁶⁹ Obert 2019, 44.

⁴⁷⁰ Ebd.

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

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

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

⁴⁷¹ Ebd., 44f.

⁴⁷² Ebd., 44.

⁴⁷³ Ebd.

⁴⁷⁴ Ebd.

⁴⁷⁵ Ebd.

⁴⁷⁶ Lim 2002, 26.

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

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

⁴⁷⁷ Brudzyńska-Němec 2012, 81.

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

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

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

⁴⁷⁸ Hirschfeld 1779, 150.

⁴⁷⁹ Ebd., 156.

⁴⁸⁰ Ebd.

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

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

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

⁴⁸¹ Vgl. Takei; Keane 2004, 8.

⁴⁸² Ebd.

⁴⁸³ Ebd., 9.

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

⁴⁸⁵ Takei; Keane 2004, 139.

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

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

5.2.3. Resonanz und sinnvolles Atmosphärendesign

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

⁴⁸⁶ Vgl. Ebd., 8.

⁴⁸⁷ Vgl. Böhme 2013a, 29.

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

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

⁴⁸⁸ Böhme 2018, 278f.

⁴⁸⁹ Vgl. Cramer 1996, 7ff.

⁴⁹⁰ Rosa 2016, 282.

⁴⁹¹ Ebd., 284.

⁴⁹² Ebd.

⁴⁹³ Vgl. Ebd., 282.

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

Bei Rosa wird Resonanz »als einen sozialphilosophischen Grundbegriff und eine sozialwissenschaftliche Analysekategorie«⁴⁹⁶ interpretiert. Seine Theorie geht zurück auf Überlegungen zur Spätmoderne, insbesondere zur modernen Logik des Wachstums und der Beschleunigung,⁴⁹⁷ die von instrumentellem Denken dominiert wird, und deren negative Auswirkungen auf die Lebensweise. Die Moderne verkörperte ursprünglich eine Vision des guten Lebens. »[In particular ...]ate modernity began with the promise to make the world more available, attainable, and accessible. Unfortunately, however, the high level instrumentalization that characterizes these changes led to feelings of alienation.«⁴⁹⁸ Ausgehend von der emanzipatorischen Tradition der Frankfurter Schule⁴⁹⁹ versucht Rosa, die Norm des guten Lebens aus sozialphilosophischer Perspektive neu zu artikulieren, um das beschleunigungsorientierte Lebensmodell abzulösen.⁵⁰⁰ Seine Resonanztheorie widmet sich insofern nicht in erster Linie einem materiell-physikalischen Phänomen, sondern eher einer bestimmten Beziehung, um eine Kritik am Essentialismus auszudrücken.⁵⁰¹ Obwohl Kapitel 1 von seinem Buch *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung* die grundlegende Konstitution von Weltverhältnissen auf der Grundlage von Körperlichkeit untersucht, geht es eher darum, ein umfassendes Modell der Weltbeziehungen aus soziologischer Sicht zu entwickeln.⁵⁰²

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

⁴⁹⁴ Vgl. Ebd.

⁴⁹⁵ Ebd.

⁴⁹⁶ Ebd., 281.

⁴⁹⁷ Vgl. J. D'Ambrosio 2020, 54.

⁴⁹⁸ Ebd., 53.

⁴⁹⁹ Vgl. Diaconu 2017, 45.

⁵⁰⁰ Vgl. J. D'Ambrosio 2020, 54.

⁵⁰¹ Vgl. Diaconu 2017, 42.

⁵⁰² Vgl. Rosa 2016, 83–328.

⁵⁰³ Vgl. J. D'Ambrosio 2020, 54.

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

⁵⁰⁴ Vgl. Diaconu 2017, 41.

⁵⁰⁵ Rosa 2016, 285.

⁵⁰⁶ Vgl. Rosa 2016, 298.

⁵⁰⁷ Rosa 2016, 62.

⁵⁰⁸ Ebd., 294.

⁵⁰⁹ Ebd.

⁵¹⁰ Vgl. Ebd., 285.

⁵¹¹ Ebd., 62.

⁵¹² Ebd., 292.

⁵¹³ Ebd., 293.

⁵¹⁴ Ebd., 281.

⁵¹⁵ Ebd., 294.

(oder Leib und Seele), Gefühl und Verstand, Individuum und Gemeinschaft und schließlich Geist und Natur«⁵¹⁶ zu betrachten.

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

⁵¹⁶ Ebd., 293.

⁵¹⁷ Vgl. Ebd., 483.

⁵¹⁸ Vgl. Ebd., 482.

⁵¹⁹ Vgl. Diaconu 2017, 46.

⁵²⁰ Vgl. Rosa 2016, 473.

⁵²¹ Vgl. Ebd., 499

⁵²² Vgl. Ebd., 483.

⁵²³ Vgl. Diaconu 2017, 46.

⁵²⁴ Vgl. Rosa 2016, 499f.

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

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

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

⁵²⁵ Ebd., 288.

⁵²⁶ Ebd., 298.

⁵²⁷ Ebd., 288

⁵²⁸ Ebd., 289.

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

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

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

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

⁵³⁰ Ebd., 640.

⁵³¹ Ebd.

⁵³² Ebd., 641.

⁵³³ Ebd., 642.

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

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

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

⁵³⁴ Ebd., 642f.

⁵³⁵ Ebd., 62f.

⁵³⁶ Heidegger 1967, 380.

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

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

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

⁵³⁷ Ebd., 381.

⁵³⁸ Vgl. Yanagi 2018, 33.

⁵³⁹ Ebd.

⁵⁴⁰ Vgl. Gao 2021, 83.

⁵⁴¹ Vgl. Ebd.

⁵⁴² Vgl. Ebd.

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

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

⁵⁴³ Vgl. Ebd., 83f.

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

⁵⁴⁵ Rosa 2016, 640.

⁵⁴⁶ Ebd.

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

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

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

⁵⁴⁷ Ebd., 294.

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

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

⁵⁴⁸ Vgl. Cheng 2022, 5.

Teil 2: Naturatmosphäre

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

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

⁵⁴⁹ Waldenfels 2011, 198.

⁵⁵⁰ Ulber 2017, 12.

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

1. Leibsein, Natursein, Kultursein

1.1. Leibsein als Natursein

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

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

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

1.1.1. Qi (氣) und Leibkörper

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

⁵⁵¹ Böhme 1992, 80.

⁵⁵² Böhme 2008, 122.

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

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

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

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

⁵⁵³ Onians 2019, 54.

⁵⁵⁴ Vgl. Linck 2017, 154.

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

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

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

⁵⁵⁵ Kalinke 2018, 487.

⁵⁵⁶ Elberfeld 2018a, 69.

⁵⁵⁷ Linck 2017, 47.

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

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

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

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

Vorbeugung und Behandlung von physiologischen und psychologischen Krankheiten.⁵⁵⁹

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

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

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

⁵⁶⁰ Vgl. Gill; Caluori 2008, 107.

⁵⁶¹ Vgl. Ebd., 98, 105.

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

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

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

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

Harmonie von *Qi* (氣) und Blut:

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

Disharmonie von *Qi* (氣) und Blut:

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

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

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

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

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

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

⁵⁶⁴ Masiello 2022, 154f.

⁵⁶⁵ Vgl. Böhme 2003, 63–72.

⁵⁶⁶ Ebd., 64f.

⁵⁶⁷ Vgl. Böhme 2016, 103.

⁵⁶⁸ Böhme 2003, 65.

⁵⁶⁹ Küchenhoff 2008, 23.

⁵⁷⁰ Böhme 2003, 66.

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

⁵⁷¹ Vgl. Sasaki 2023, 30.

⁵⁷² Ebd., 30.

⁵⁷³ Ebd., 25.

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

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

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

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

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

⁵⁷⁵ Küchenhoff 2008, 8.

⁵⁷⁶ Böhme 2002a, 226.

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

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

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

⁵⁷⁷ Vgl. Böhme 2003, 68.

⁵⁷⁸ Hellpach 1965, 4.

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

1.1.3. *Evolution der Wahrnehmung und Zeitbaum*

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

⁵⁷⁹ Küppers 1993, 248.

⁵⁸⁰ Welsch 2012a, 329.

⁵⁸¹ Ebd., 330.

⁵⁸² Ebd.

⁵⁸³ Ebd., 252.

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

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

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

⁵⁸⁵ Vgl. Welsch 2012a, 256f.

⁵⁸⁶ Ebd., 258.

⁵⁸⁷ Ebd.

⁵⁸⁸ Ebd., 264.

⁵⁸⁹ Ebd., 266.

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

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

⁵⁹⁰ Hellpach 1965, 4.

⁵⁹¹ Küppers 1993, 248.

⁵⁹² Welsch 2012a, 313.

⁵⁹³ Ebd., 314.

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

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

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

⁵⁹⁴ Heidegger 1977, 69.

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

⁵⁹⁶ Cramer 1996, 27.

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

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

⁵⁹⁷ Ebd., 30.

⁵⁹⁸ Vgl. Ebd., 22f.

⁵⁹⁹ Ebd., 26.

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

⁶⁰¹ Vgl. Ebd., 23.

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

1.2. Verschmelzung von Natursein und Kultursein

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

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

⁶⁰² Ebd., 25f.

⁶⁰³ Böhme 2002a, 227.

⁶⁰⁴ Vgl. Böhme 1992, 87.

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

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

⁶⁰⁵ Elberfeld 2018a, 70.

⁶⁰⁶ Heidegger 1962, 30.

⁶⁰⁷ Ebd.

⁶⁰⁸ Heidegger 1977, 68.

⁶⁰⁹ Merleau-Ponty 1974, 275.

⁶¹⁰ Majetschak 2003a, 161.

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

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

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

⁶¹¹ Vgl. Schmitz 2009, 48.

⁶¹² Vgl. Ebd., 40.

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

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

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

⁶¹³ Vgl. Ebd., 31f.

⁶¹⁴ Thibaud 2003, 283.

⁶¹⁵ Ebd.

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

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

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

⁶¹⁶ Vgl. Schmitz 1997, 89.

⁶¹⁷ Vgl. Schmitz 2009, 106.

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

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

⁶¹⁸ Elberfeld 2018a, 70.

⁶¹⁹ Vgl. Onians 2019, 54.

⁶²⁰ Vgl. Ebd.

⁶²¹ Vgl. Ebd., 55.

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

2. Grundaspekte von Naturatmosphäre

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

2.1. Eintauchen in die Naturwelt

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

⁶²² Vgl. Böhme 2001, 86.

tisches Engagement.⁶²³ Unter dem Einfluss von Deweys Pragmatismus, Merleau-Pontys Phänomenologie sowie künstlerischen Strömungen der 1960er und 1970er Jahre wies Berleant auf eine erfahrungsorientierte Ästhetik als Alternative zu einer objektorientierten Ästhetik hin, d.h. eine Ästhetik, die über gefällige Objekte und gesellschaftlich Sachstrukturen hinausgeht und sich auf die Beschreibung von Erlebnisweisen konzentriert.⁶²⁴ Auf dieser Grundlage entwickelte Berleant das Konzept des ästhetischen Engagements, um eine neue Ästhetik zu fördern, die über Schönheit und Kunst hinausgeht und sich auf die Umwelt, die Gesellschaft und die Kultur erstreckt.⁶²⁵ Nach Berleant ist »aesthetic appreciation [...] active perceptual engagement [...] with a perceptual focus.«⁶²⁶ Das Konzept *ästhetisches Engagement* widmet sich der Einbeziehung einer ganzheitlichen, partizipativen Dimension in das Verständnis ästhetischer Erfahrung, die im Wesentlichen »perceptually active, direct, and intimate«⁶²⁷ ist. Während Kants Konzept der Interessellosigkeit auf eine kontemplative, distanzierende Einstellung zur künstlerischen Wertschätzung und damit zur Trennung von Zuschauer*innen und Kunstwerken abzielt, betont das ästhetische Engagement die aktive Teilhabe am wertschätzenden Prozess, der die Kontextualisierung der Kunsterfahrung, die vollständige wahrnehmende Beteiligung und das Zusammenspiel verschiedener Sinnesmodalitäten betrifft. Insofern liegt der ästhetische Wert weder in Kunstwerken noch in Betrachter*innen, sondern in deren interaktivem Prozess⁶²⁸, wie Diaconu aufzeigt, dass Berleant den Subjekt-Objekt-Dualismus durch ein ästhetisches Feld ersetzt, in dem sich die Kunstobjekte, die Betrachter*innen, die Schöpfer*innen und die Ausführenden in spezifischen Kontexten und Situationen gegenseitig modulieren.⁶²⁹ Berleants ästhetische Betrachtung erfolgt ebenfalls im Rahmen einer allgemeinen Wahrnehmungslehre. Seiner Meinung nach besteht eine ästhetische Dimension in allen möglichen Formen der Erfahrung, unabhängig davon, ob der ästhetische Wert positiv oder negativ ist.⁶³⁰ Dementsprechend entspricht

⁶²³ Vgl. Berleant 2012a, 12.

⁶²⁴ Vgl. Diaconu 2017b, 40–42.

⁶²⁵ Vgl. Ebd., 40f.

⁶²⁶ Berleant 2012b, viii.

⁶²⁷ Berleant 2013a, Volume 12.

⁶²⁸ Vgl. Ebd.

⁶²⁹ Vgl. Diaconu 2017b, 42.

⁶³⁰ Vgl. Berleant 2012b, viii.

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

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

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

⁶³¹ Vgl. Ebd., vii.

⁶³² Vgl. Diaconu 2017b., 40f.

⁶³³ Vgl. Ebd., 42.

⁶³⁴ Vgl. Ebd., 40.

⁶³⁵ Vgl. Freytag 2016–07–05.

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

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

⁶³⁶ Vgl. Ebd.

⁶³⁷ Vgl. Diaconu 2017b, 42.

⁶³⁸ Vgl. Berleant 2013b, 44.

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

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

⁶³⁹ Böhme 2013b, 58.

⁶⁴⁰ Schmitz 1967b, 154 ff.

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

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

⁶⁴¹ Bautz 2007, 119.

⁶⁴² Majetschak 2010, 48.

⁶⁴³ Kant 2009, 69.

⁶⁴⁴ Böhme 2001, 67.

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

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

⁶⁴⁵ Vgl. Aoki 2013, 140.

⁶⁴⁶ Vgl. Sasaki 2006, zuletzt geprüft am 26.10.2023.

⁶⁴⁷ Vgl. Ebd.

⁶⁴⁸ Vgl. Ebd.

⁶⁴⁹ Ebd.

2.2. Natur in leiblich-affektiver Betroffenheit

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

2.2.1. Atmosphärisches

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

⁶⁵⁰ Böhme 2013a, 227.

⁶⁵¹ Vgl. Böhme 2001, 46, 59.

⁶⁵² Vgl. Ebd., 60.

2.2.3. *Halbding*

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

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

⁶⁵³ Vgl. Böhme 1997, 142f.

⁶⁵⁴ Vgl. Böhme 2001, 61ff.

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

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

⁶⁵⁵ Hasse, 2012, 159.

⁶⁵⁶ Vgl. Ebd.

⁶⁵⁷ Ebd., 158.

⁶⁵⁸ Ebd., 159.

⁶⁵⁹ Hellpach 1965, 3.

⁶⁶⁰ Ebd., 3f.

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

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

2.3. Mimesis, Perspektive, Naturdarstellungen

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

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

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

⁶⁶¹ Majetschak 2018, 277.

⁶⁶² Vgl. Brady 2003, 32.

die Gestaltung von Naturatmosphären ansatzweise thematisiert werden.

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

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

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

⁶⁶⁴ Trebeß 2006, 273.

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

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

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

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

⁶⁶⁶ Vgl. Tatarkiewicz 1970, 121f.

⁶⁶⁷ Vgl. Ebd., 122.

⁶⁶⁸ Vgl. Ebd., 121.

⁶⁶⁹ »F. Texts from Plato«, in: Tatarkiewicz 1970, hier 133.

⁶⁷⁰ Trebeß 2006, 274.

⁶⁷¹ Tatarkiewicz 2003, 356.

⁶⁷² Trebeß 2006, 274.

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

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

⁶⁷³ Vgl. Aristoteles 2014, 5.

⁶⁷⁴ Vgl. Ebd., 5.

⁶⁷⁵ Trebeß 2006, 274.

⁶⁷⁶ Ebd.

⁶⁷⁷ Aristoteles 2014, 13.

⁶⁷⁸ Jullien 2005, 133.

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

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

⁶⁷⁹ Tatarkiewicz 2003, 359.

⁶⁸⁰ Ebd., 381.

⁶⁸¹ Alberti 1970, 19.

⁶⁸² Welsch 2012a, 266.

⁶⁸³ Vgl. Leonardo 1909, 53 [62].

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

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

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

⁶⁸⁵ Trebeß 2006, 274.

⁶⁸⁶ Majetschak 2003b, 299.

⁶⁸⁷ Siehe: https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Malkunst#/media/Datei:Jan_Vermeer_-_The_Art_of_Painting_-_Google_Art_Project.jpg, zuletzt geprüft am 27.11.2023.

⁶⁸⁸ Siehe: https://de.wikipedia.org/wiki/Die_M%C3%BChle_von_Wijk_bij_Duurstede#/media/Datei:De_molen_bij_Wijk_bij_Duurstede,_SK-C-211.jpg, zuletzt geprüft am 27.11.2023.

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

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

⁶⁸⁹ Böhme 2013a, 226.

⁶⁹⁰ Siehe: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Avenue_at_Middelharnis#/media/File:Meindert_Hobbema_001.jpg, zuletzt geprüft am 27.11.2023.

⁶⁹¹ Siehe: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f7/D%C3%BCre_r-Frau-_Vermessung%2C1525.jpg, zuletzt geprüft am 27.11.2023.

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

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

⁶⁹² Vgl. Majetschak 2003b, 321.

⁶⁹³ Vgl. Ebd., 320.

⁶⁹⁴ Vgl. Neutert 2014, 44.

⁶⁹⁵ Siehe: https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Wanderer_%C3%BCber_dem_Nebelmeer#/media/Datei:Ueber-die-sammlung-19-jahrhundert-caspar-david-friedrich-wanderer-ueber-dem-nebelmeer.jpg, zuletzt geprüft am 27.11.2023.

⁶⁹⁶ Grave 2001, 62.

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

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

⁶⁹⁷ Ransch-Trill 1975, 119.

⁶⁹⁸ Grave 2001, 60.

⁶⁹⁹ Ebd., 61.

⁷⁰⁰ Majetschak 2003b, 303.

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

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

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

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

⁷⁰¹ Vgl. Ebd., 307.

⁷⁰² Vgl. Fiedler 1991, 368.

⁷⁰³ Vgl. Ebd., 364.

⁷⁰⁴ Majetschak 2003b, 308.

⁷⁰⁵ Ebd., 309.

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

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

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

⁷⁰⁷ Li 1992, 96.

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

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

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

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

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

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

⁷⁰⁸ Übersetzung von Einzinger 2006, 186.

⁷⁰⁹ Liu, zuletzt geprüft am 24.09.2023; meine Übersetzung.

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

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

⁷¹⁰ Xu 2001, 116.

⁷¹¹ Chang 1990, 185.

⁷¹² Pohl, zuletzt geprüft am 24.09.2023.

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

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

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

⁷¹³ Siehe: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/Ma_Yuan_-_Dancing_and_Singing_-_Peasants_Returning_from_Work.jpg, zuletzt geprüft am 27.11.2023.

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

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

⁷¹⁴ Obert 2007a, 520f; Titel und Zitat übersetzt von Obert.

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

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

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

⁷¹⁶ Li 1992, 319.

⁷¹⁷ Tsujimura 1984, 147.

⁷¹⁸ Li 1992, 321.

⁷¹⁹ Ebd.

⁷²⁰ Ebd.

⁷²¹ Siehe: https://de.wikipedia.org/wiki/Impression,_Sonnenaufgang#/media/Da:te:Claude_Monet,_Impression,_soleil_levant.jpg, zuletzt geprüft am 27.11.2023.

⁷²² Majetschak 2016, unveröffentlicht.

der sichtbaren Gestalt der Welt weithin undeutlich und insofern verbesserungsbedürftig«. ⁷²³

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

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

⁷²³ Ebd.

⁷²⁴ Vgl. Peng 2014, 25.

⁷²⁵ Majetschak 2003b, 322.

⁷²⁶ Ebd.

⁷²⁷ Ebd.

⁷²⁸ Siehe: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/89/Compotier%2C_verre_et_pommes%2C_par_Paul_C%3%A9zanne.jpg, zuletzt geprüft am 27.11.2023.

⁷²⁹ Majetschak 2003b, 319.

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

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

3. Naturästhetik, Umweltästhetik, Atmosphären-Ästhetik

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

⁷³⁰ Ebd., 321.

⁷³¹ Ebd., 320.

⁷³² Ebd., 322.

⁷³³ Ebd.

⁷³⁴ Brinker 2009, 40.

⁷³⁵ Ebd.

⁷³⁶ Wolf 2015, 101.

ren in den Vordergrund gerückt. Für den Begriff der Umweltethik wird in diesem Zusammenhang insbesondere auf die Definition von Konrad Ott, einem der führenden Expert*innen in diesem Bereich, verwiesen, der die Umweltethik und ihren Wirkungsrahmen von der Allgemeinen Ethik abgrenzt. Nach Ott ist Umweltethik diejenige Teildisziplin der Angewandten Ethik, die sich mit Fragen eines normativ richtigen bzw. moralisch verantwortbaren (individuellen oder kollektiven) Umgangs mit der äußeren (belebten oder unbelebten) nichtmenschlichen Natur befasst.⁷³⁷ Die Umweltethik erinnert uns daran, dass neben vielen anderen Gründen auch ein mangelndes moralisches Bewusstsein für den Schutz der Umwelt für das gegenwärtige Spannungsverhältnis zwischen Mensch, Natur und Umwelt verantwortlich sein dürfte. Aus dieser Perspektive sollten sich die Geistes- und Sozialwissenschaften (Philosophie, Ethik, Politik, Soziologie, Ökonomie, Theologie, Kunstgeschichte⁷³⁸, Ästhetik u.a.) der Aufgabe stellen, den Umgang des Menschen mit der Natur mit umweltethischer Akzentsetzung eingehend zu untersuchen. Dabei rückt eine nicht ausschließlich nutzungsorientierte Anerkennung der Natur in den Vordergrund, d.h. eine Auffassung, die der menschlichen Nutzung der natürlichen Ressourcen Grenzen setzt.

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

⁷³⁷ Vgl. Ott 1998, 221.

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

⁷³⁹ Wang 2016, 142.

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

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

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

⁷⁴⁰ Vgl. Leddy 1995, 264.

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

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

⁷⁴¹ Vgl. Wang 2016, 143.

⁷⁴² Vgl. Brady 2003, 86.

⁷⁴³ Vgl. Carlson 2009, 1.

⁷⁴⁴ Vgl. Wang 2016, 144.

⁷⁴⁵ Vgl. Brady 2003, 87.

⁷⁴⁶ Carlson 2009, 11.

⁷⁴⁷ Rolston 1995; Eaton 1998; Vgl. Brady 2003, 87.

⁷⁴⁸ Vgl. Carlson 2009, 11.

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

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

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

⁷⁴⁹ Vgl. Ebd.

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

⁷⁵¹ Brady 2003, 88.

⁷⁵² Ebd.

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

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

⁷⁵³ Böhme 1992, 138.

⁷⁵⁴ Vgl. Foster 1998, 128.

⁷⁵⁵ Vgl. Brady 2003, 88.

⁷⁵⁶ Vgl. Ebd.

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

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

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

⁷⁵⁷ Vgl. Foster 1998, 133.

⁷⁵⁸ Vgl. Brady 2003, 88.

⁷⁵⁹ Thibaud 2003, 292.

⁷⁶⁰ Hasse 2012, 159.

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

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

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

⁷⁶¹ Böhme 2006, 31.

⁷⁶² Mahayni 2002, 10.

⁷⁶³ Ulber 2017, 192.

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

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

⁷⁶⁴ Böhme 1989, 34.

⁷⁶⁵ Ebd., 12.

⁷⁶⁶ Mahayni 2002, 10.

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

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

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

⁷⁶⁷ Vgl. Wang 2014.

⁷⁶⁸ Mahayni 2002, 10.

⁷⁶⁹ Häckel 1866, 286.

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

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

⁷⁷⁰ Vgl. Naess 1997, 184.

⁷⁷¹ Birnbacher 1997, 10.

⁷⁷² Köchy 2016, 21.

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

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

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

⁷⁷³ Devall 1997, 23.

⁷⁷⁴ Ebd.

⁷⁷⁵ Ebd., 32.

⁷⁷⁶ Ebd.

⁷⁷⁷ Ebd., 23.

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

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

⁷⁷⁹ Vgl. Hanning 2007, 162.

⁷⁸⁰ Böhme 2013a, 10.

⁷⁸¹ Thibaud 2003, 289.

⁷⁸² Ebd.

⁷⁸³ Ebd.

⁷⁸⁴ Ebd., 282.

Teil 3: Ekstase

1. Ekstase, Alltagswelt und Souveränität der Dinge

1.1. Heidegger: Ekstase und Historizität des Daseins

Der Begriff *Ekstase* stammt aus dem Griechischen *ékstasis* und meint »aus sich heraustreten«. ⁷⁸⁵ Traditionellerweise wird dieser Begriff vor allem in den Bereichen Religionswissenschaft und Psychologie verwendet und ist auf einen »Gefühlsbetonte[n] Ausnahmestand rauschhafter, tranceartiger Entrücktheit und Verzückung mit Halluzinationen und herabgesetzter Bewußtseinskontrolle« ⁷⁸⁶ bezogen. Nach Peter Dinzelbacher handelt es sich bei der Ekstase um einen »rauschartigen Erregungszustand mit gemindertem Bewusstsein«, ⁷⁸⁷ der das »Heraustreten der Seele aus dem Körper bei gleichzeitiger Suspendierung der Sinneswahrnehmungen« ⁷⁸⁸ zeigt. In der Ekstase wird dem Erlebenden das Gefühl vermittelt, dass er schon aus dem ihm bekannten Erfahrungsraum herausgetreten und in eine völlig andersartige Erfahrungswelt, die von ihm als die einzige Wirklichkeit angesehen wird, eingetreten ist. Es gibt verschiedene Wege zu einem ekstatischen Zustand, etwa »durch längeren Nahrungs- oder Schlafentzug, durch extreme emotionale oder sexuelle Erregung, durch Massensituationen, eindringliche Musik und Tanz, durch Tagträume bzw. tranceartige Konzentration auf Außersinnliches, durch religiöse Versenkung oder Verzückung [...], durch Einnahme halluzinogener Drogen.« ⁷⁸⁹

Aufgrund der Betrachtung der Geschichtlichkeit des Menschseins entwickelte Heidegger das Konzept der Ekstase. Zu dessen Erläuterung ist der verwandte Begriff *Ek-sistenz* zuerst vorzustellen.

⁷⁸⁵ Fröhlich 2010, 154.

⁷⁸⁶ Ebd.

⁷⁸⁷ Gerabek 2005, 341.

⁷⁸⁸ Ebd.

⁷⁸⁹ Fröhlich 2010, 154.

Beim Begriff der Ek-sistenz handelt es sich darum, dass »der Mensch in der Unverborgenheit des Seins steht.«⁷⁹⁰ In diesem Sinne wird der Mensch als ein »der Offenheit des Seienden«⁷⁹¹ Ausgesetzter verstanden. Heidegger wies darauf hin: »Ek-sistenz läßt sich einzig von der Art des Menschen zu sein aussagen; nur dieser ist in der Weise der Ek-sistenz.«⁷⁹² Für Heidegger ist der Mensch ursprünglich der Ek-sistierende. »Als ek-sistierender hat der Mensch nach Heidegger einen ek-statischen Bezug zum Sein.«⁷⁹³ Im Mittelpunkt steht dabei die zeitliche Dimension, deren Wesen »Zeitigung in der Einheit der Ekstasen«⁷⁹⁴ ist. Heidegger zufolge bilden »Zukunft, Gewesenheit, Gegenwart«⁷⁹⁵ die Einheit der zeitlichen Ekstasen, die »die phänomenalen Charaktere des ›Auf-sich-zu‹, des ›Zurück auf‹, des ›Begegnenlassens von‹«⁷⁹⁶ zeigen. In den drei Zeitekstasen liegt die ursprüngliche Einheit der Sorgestruktur⁷⁹⁷, die die Grundverfassung des Daseins darstellt. Heidegger wies darauf hin: »*Das primäre Phänomen der ursprünglichen und eigentlichen Zeitlichkeit ist die Zukunft.*«⁷⁹⁸ Dies besagt, dass die Zukunft in der ekstasen Zeitlichkeit Priorität hat, da sie die Wahrheit des Seins zeigt: »Die Sorge ist Sein zum Tode [...]. Die eigentliche Zukunft [...] enthüllt sich damit selbst als *endliche.*«⁷⁹⁹

Ausgehend von der Annahme, dass der Mensch wesentlich »ein geschichtliches Dasein«⁸⁰⁰ ist, wird die Ekstase bei Heidegger daher primär als die zeitliche Ekstase des Menschseins verstanden. In diesem Kontext widmet sich Heidegger nach der Frage der Dingheit, die im Grunde als »eine Phänomenologie der vorwissenschaftlichen Alltätlichkeit«⁸⁰¹ anzusehen ist. Wissenschaftlich hängt die Bestimmung des Dinges davon ab, »wie die Allgemeinheit des Allgemeinen begriffen wird.«⁸⁰² Aufgrund dessen wird »das Einzelne ein Fall und

⁷⁹⁰ Vetter 2004, 136.

⁷⁹¹ Ebd., 137.

⁷⁹² Vetter 2004, 136; Vgl. Heidegger 1976, 190.

⁷⁹³ Vetter 2004, 137.

⁷⁹⁴ Heidegger 1977, 435.

⁷⁹⁵ Ebd.

⁷⁹⁶ Ebd.

⁷⁹⁷ Vgl. Ebd., 433.

⁷⁹⁸ Ebd., 436.

⁷⁹⁹ Ebd.

⁸⁰⁰ Heidegger 1962, 32.

⁸⁰¹ Thomä 2013, 152.

⁸⁰² Heidegger 1962, 37.

ein Beispiel«⁸⁰³ dazu verstanden. Deswegen wird der Vorwurf gegen die vorherrschenden Bestimmungen des Dinges erhoben, dass die europäische philosophische Überlieferung dabei von Vorurteilen geprägt wurde. Im Werk *Die Frage nach dem Ding* setzte sich Heidegger mit den Grundlagen des Dinges im Kontext der modernen Wissenschaft auseinander. Seiner Ansicht nach wurde der Grundzug der modernen Wissenschaft mathematisch geprägt. Folglich sei die »Dingheit der Dinge«⁸⁰⁴ mathematisch konzipiert worden. Entsprechend »ist das Ding der stoffliche, in der reinen Raum-Zeit-Ordnung bewegte Massenpunkt oder eine entsprechende Zusammensetzung solcher.«⁸⁰⁵ Beispielsweise ist bei Newton »Natur [...] nicht mehr das innere Prinzip, aus dem Bewegung der Körper folgt«⁸⁰⁶, sondern vielmehr »die Weise der Mannigfaltigkeit der wechselnden Lagebeziehungen der Körper, die Art, wie sie anwesend sind in Raum und Zeit, die selbst als Bereiche möglicher Stellenordnung und Ordnungsbestimmung in sich nirgends eine Auszeichnung haben.«⁸⁰⁷

Bei Kant wird das Ding »in zweierlei Bedeutung« unterschieden, entweder »als Erscheinung, oder als Ding an sich selbst«.⁸⁰⁸ Für ihn »ist das uns zugängliche Ding der Gegenstand der Erfahrung.«⁸⁰⁹ Was wir erkennen, ist also nicht das Ding an sich selbst, sondern nur die Erscheinung des Dinges.⁸¹⁰ Heidegger erklärt dazu: »Erfahrung heißt für Kant die dem Menschen mögliche theoretische Erkenntnis des Seienden.«⁸¹¹ Dieses Erkennen setzt a priori voraus, »nämlich diejenigen, die unmittelbar gewiß, d. h. aus der Anschauung des Gegenstandes ohne weiteres belegbar sind.«⁸¹² Kant argumentiert den Ansatz folgendermaßen: »[S]o kann ich entweder annehmen, die Begriffe, wodurch ich diese Bestimmung zu Stande bringe, richten sich auch nach dem Gegenstande, und denn bin ich wiederum in derselben Verlegenheit, wegen der Art, wie ich a priori hiervon etwas wissen könne; oder ich nehme an, die Gegenstände, oder, welches einerlei ist, die Erfahrung, in welcher sie allein (als gegebene Gegenstände)

⁸⁰³ Ebd.

⁸⁰⁴ Ebd., 52.

⁸⁰⁵ Ebd., 39.

⁸⁰⁶ Ebd., 68.

⁸⁰⁷ Ebd.

⁸⁰⁸ Kant 2016, 36.

⁸⁰⁹ Heidegger 1962, 144.

⁸¹⁰ Vgl. Kant 2016, 30.

⁸¹¹ Heidegger 1962, 144.

⁸¹² Ebd.

erkannt werden, richte sich nach diesen Begriffen, so sehe ich sofort eine leichtere Auskunft, weil Erfahrung selbst eine Erkenntnisart ist, die Verstand erfordert, dessen Regel ich in mir, noch ehe mir Gegenstände gegeben werden, mithin a priori voraussetzen muß, welche in Begriffen a priori ausgedrückt wird, nach denen sich also alle Gegenstände der Erfahrung notwendig richten und mit ihnen übereinstimmen müssen. [...] die veränderte Methode der Denkungsart [besteht darin], daß wir nämlich von den Dingen nur das a priori erkennen, was wir selbst in sie legen.«⁸¹³

Allein die Art und Weise, wie Kant das Wesen der Dinge verstand und erklärte, bewirkte einen Umbruch. Grundsätzlich wird das Ding bei Kant als »Gegenstand der mathematisch-physikalischen Wissenschaft«⁸¹⁴ aufgefasst. In diesem Sinne ist »[e]in Ding an sich [...] jenes, was uns Menschen nicht so wie Steine, Pflanzen und Tiere durch die Erfahrung zugänglich ist.«⁸¹⁵ Vielmehr geht es um das, was vom konkreten Bezug zu uns abstrahiert ist und mit dem wir in der Praxis über konkrete Dinge nachdenken müssen. Die entsprechende Bestimmung des Dinges hängt davon ab, »wie die Allgemeinheit des Allgemeinen begriffen wird.«⁸¹⁶ Identifizierbar und erkennbar in der realen Erfahrung ist aber nur das, was phänomenal erfahrbar ist. So lässt sich feststellen, »dass Vernunft zu Recht gewisse Prinzipien auf alle Dinge anwendet - soweit unter ›Dingen‹ Erscheinungen, nicht Dinge an sich verstanden werden.«⁸¹⁷ Heidegger bemerkt dazu: »Wir fassen künftig Kants Antwort auf die Frage nach dem Wesen des uns zugänglichen Dinges in zwei Sätze zusammen: 1. Das Ding ist Naturding. 2. Das Ding ist der Gegenstand möglicher Erfahrung.«⁸¹⁸

Im Gegensatz zu den herkömmlichen europäischen Verständnissen des Dinges setzte sich Heidegger mit der »Frage nach dem Ding im Umkreis dessen, was uns tagtäglich zunächst umgibt und begegnet«⁸¹⁹ auseinander. Maßgebend dafür ist, »das Ding im Sinne des uns zunächst - vor aller Theorie und Wissenschaft - Begegnenden«⁸²⁰ zu betrachten. Der Schwerpunkt wird dabei auf die uns sinnlich-leib-

⁸¹³ Kant 2016, 28f.

⁸¹⁴ Heidegger 1962, 131.

⁸¹⁵ Ebd., 4.

⁸¹⁶ Ebd., 37.

⁸¹⁷ Thomä 2013, 152.

⁸¹⁸ Heidegger 1962, 130.

⁸¹⁹ Ebd., 131.

⁸²⁰ Ebd.

lich begegnenden Gegenstände des Alltagslebens gelegt. Hierbei gibt es kein Ding im allgemeinen Sinne, »sondern nur einzelne Dinge«⁸²¹, wie Stein, Eidechse, Grashalm und Messer. »Jedes Ding ist ein je dieses und kein anderes.«⁸²² Der Zusammenhang der Ekstase des Menschseins und der Dingheit zeigt sich exemplarisch in der Analyse des Werkseins von Kunstwerken. Nach Heidegger wird »ein bestimmtes, geschichtlich tradiertes Vorverständnis vom Sein [...] des uns umgebenden Seienden«⁸²³ exemplarisch auf den Bereich der Kunst angewandt, sodass die Einzigartigkeit des »Werk-Seins von Kunstwerken«⁸²⁴ häufig außer Acht gelassen wird. In diesem Zusammenhang werden »Kunstwerke bis heute primär als eine bestimmte Art von Dingen«⁸²⁵ verdeutlicht, die mit verschiedenen Symbolen oder Allegorien aufgeladen sind. »Einen solchen ding-ontologischen Zugang zu Kunstwerken weist Heidegger jedoch zurück.«⁸²⁶

In der Abhandlung *Der Ursprung des Kunstwerkes*, die 1950 in dem Band *Holzwege* erstmals veröffentlicht wurde, wurde die »Frage nach dem Dinghaften im Kunstwerk«⁸²⁷ neu interpretiert. Im Gegensatz zu herkömmlichen Ansätzen, die aufgrund der überzeitlichen normativen Maßstäbe das Werksein des Kunstwerkes erforschten, versuchte Heidegger, das Wesen des Kunstwerkes als das Geschehen der Wahrheit, die sich durch das Zusammenspiel von Welt und Erde auszeichnet, zu deuten. Nach Heidegger bedeutet das Sein des Kunstwerkes das Aufstellen einer Welt.⁸²⁸ Hier ist die Welt als die sinnhafte Ganzheit des praktischen Umgangs mit dem Leben zu verstehen. Wenn das Kunstwerk uns eine Welt erschließt, heißt dies, dass es unsere Augen für die Sinnbezüge öffnet, die im täglichen Leben nicht Beachtung erfahren. Das Aufstellen der Welt ist gleichursprünglich mit dem Herstellen der Erde, die sich auf »mediale Präsenz des Werkes«⁸²⁹ bezieht. Majetschak erklärte dazu: »Dass das Kunstwerk die Erde herstelle, meint nämlich, dass es sich in jener medial-materiellen Präsenz - dem Leuchten einer Farbe, der schweren Massigkeit eines

⁸²¹ Ebd., 11.

⁸²² Ebd.

⁸²³ Majetschak 2007, 115.

⁸²⁴ Ebd., 117.

⁸²⁵ Ebd., 116.

⁸²⁶ Ebd.

⁸²⁷ Heidegger 1986, 19.

⁸²⁸ Vgl. Ebd., 40.

⁸²⁹ Majetschak 2007, 119.

Steins oder Ähnlichem - in den Blick des Betrachters rücke, die die je eröffnete Welt trägt.«⁸³⁰ Insofern sind »die im Kunstwerk sich eröffnende Welt und die sie tragende Erde auf eine komplexe Weise miteinander verwoben.«⁸³¹ »Die Welteröffnung im Kunstwerk gründet sich zugleich auf die *so und nicht anders* sich zeigende Erde.«⁸³²

Das Wechselspiel von Welt und Erde wird in Vincent van Goghs Stillleben *Ein Paar Schuhe* (1888) exemplarisch dargestellt. Im Fokus dieses Werkes steht »die Eröffnung dessen, was das Zeug, das Paar Bauernschuhe, in Wahrheit«⁸³³ ist. Und diese Wahrheit wird auf bildliche Weise erfahren. Durch die Darstellung des sinnhaften Zusammenhangs der Schuhe und der umgebenden Umweltelemente (Wind, Acker, Boden, Feldweg, Abend, Korn usw.) wurde die Welt einer Bäuerin dargestellt. »Nur in der bäuerischen Welt, die van Goghs Gemälde in Heideggers Deutung eröffnet«⁸³⁴, offenbart sich die Bedeutung der Schuhe für das geschichtliche Dasein: »Durch dieses Zeug zieht das klaglose Bangen um die Sicherheit des Brotes, die wortlose Freude des Wiederüberstehens der Not, das Beben in der Ankunft der Geburt und das Zittern in der Umdrohung des Todes. Zur Erde gehört dieses Zeug und in der *Welt* der Bäuerin ist es behütet.«⁸³⁵ Es lässt sich feststellen, dass »das Zeugsein des Zeuges«⁸³⁶, das sich durch seine Verlässlichkeit auszeichnet, nur durch das Kunstwerk »in die Unverborgenheit seines Seins«⁸³⁷ heraustritt.

Bestehen Zweifel, dass die Analyse des Bildes van Goghs gewissermaßen von der traditionellen Theorie der Mimesis beeinflusst wird, dann wäre das Beispiel des griechischen Tempels für die Beschreibung der Beziehung der Ekstase des Menschseins zum Dinghaften des Dings vermutlich angemessener. Einerseits stellt der griechische Tempel eine menschliche Sphäre dar, die sich auf »Geburt und Tod, Unheil und Segen, Sieg und Schmach, Ausharren und Verfall«⁸³⁸ bezieht, und verweist somit auf die Art und Weise, auf die der geschichtliche Mensch sein Wohnen auf der Erde aufbaut. Anderer-

⁸³⁰ Ebd.

⁸³¹ Ebd.

⁸³² Ebd.

⁸³³ Heidegger 1986, 30.

⁸³⁴ Majetschak 2007, 119.

⁸³⁵ Heidegger 1986, 27f.

⁸³⁶ Ebd., 30.

⁸³⁷ Ebd.

⁸³⁸ Ebd., 37.

seits bietet seine offene Umgebung den freien Raum für die Naturdinge wie Pflanzen und Tiere. Hier treffen sich Mensch und Natur und bilden die Welt als ein sinnvolles Ganzes, das jedoch nicht mit der Anhäufung der Einzelnen, sondern vielmehr mit einem geschichtlichen Geschehen verknüpft ist.

In der modernen Welt werden alltägliche Dinge zunehmend symbolisch konstruiert. In den meisten Fällen sind sie mit Leistung, Funktion oder Effizienz verbunden. Dementsprechend richtet sich die Bewertung meist nach dem Gebrauchswert. Im Zeug wie einer Axt verschwindet der Stoff wie Stein in seiner Dienstbarkeit. Insofern ist der Charakter eines dinghaften Wesens durchaus verschlossen. Dagegen lässt das Kunstwerk, »indem es eine Welt aufstellt, den Stoff nicht verschwinden, sondern allererst hervorkommen.«⁸³⁹ Im Kunstwerk kommt das Dinghafte als das, was es ist, zum Erscheinen. Heideggers Kunstanalyse offenbart in gewissem Maße die Ekstase des Dinges. Dabei handelt es sich darum, wie das Dinghafte im Kunstwerk als aus sich heraustretend erfahrbar ist.

Die Betonung der Geschichtlichkeit des Daseins legt jedoch nahe, dass Heideggers Priorität nicht auf der Ekstase der Dinge, sondern auf der Ekstase der Menschen liegt. Geschichtlich verankert ist also nicht die Dingheit des Dinges, sondern die entsprechende Bestimmung des Dinges. Dem Menschsein wurde die ekstatische Seinsweise zugewiesen. Dagegen waren die nichtmenschlichen Seienden bzw. die Dinge meist Vorhandenes und Zuhandenes, die »die leblosen und auch die belebten Dinge«⁸⁴⁰ betreffen. »Und gesetzt den Fall, wir nehmen die Geschichte der Entdeckung und Auslegung der Dingheit des Dinges zur Kenntnis, dann ändert sich dadurch nichts an den Dingen. Die elektrische Straßenbahn fährt deshalb nicht anders als vordem; die Kreide ist eine Kreide, die Rose eine Rose und die Katze eine Katze.«⁸⁴¹

1.2. Souveränität der Dinge im Alltag

Wie Heidegger erforscht Yanagi auch eine Welt voller Alltagsgegenstände, die im Japanischen *Zakki* genannt werden. Yanagi erk-

⁸³⁹ Ebd., 42.

⁸⁴⁰ Ebd., 5.

⁸⁴¹ Ebd., 31.

lärt: »*Zakki* basically refers to the various utensils and tools made use of by the great mass of common people. As such, they could be called *mingu*, »people's implements«. They are ordinary things that anyone can buy, that everyone comes regularly into contact with in their daily lives. They cost very little and can be procured almost anywhere and at any time. They are familiarly referred to as *temawari no mono* (the handy), *fudan-zukai* (the ordinary), or *katte-dogu* (kitchen implements). [...] They are plates; they are trays; they are chests; they are clothing. Largely they are things for family use. All of them are necessary for everyday living.«⁸⁴² In diesem Sinne ist es völlig falsch, die Dinge als rein physisch zu betrachten, wie es Heidegger ausdrückt. Vielmehr haben die Dinge ein Herz, das sich durch Tugenden wie Nachsicht, Gesundheit und Aufrichtigkeit auszeichnet.⁸⁴³ Hier konzentriert sich Yanagi auf verschiedene Volkshandwerke. Er schrieb: »These commonplace objects are indispensable to daily life. They are, in fact, our loyal companions, our faithful friends, willing to help out when help is needed. There is not one of us who doesn't rely on them throughout the day.«⁸⁴⁴ In der Welt der Gebrauchsgegenstände sind Schönheit und Nützlichkeit untrennbar miteinander verbunden. In dieser Hinsicht ist das Volkshandwerk von schlichter Schönheit, wie Yanagi beschreibt: »Since these utilitarian objects have a commonplace task to perform, they are dressed, so to speak, in modest wear and lead quiet lives. In them one can almost feel a sense of satisfaction as they greet each day with a smile. They work thoughtlessly and unselfishly, carrying out effortlessly and inconspicuously whatever duty comes their way. They possess a genuine, unmovable beauty. On the other hand, of course, there is also delicate beauty, beauty that quakes at the slightest perturbation. Yet isn't beauty that remains unfazed by a hard knock or two all the more amazing?«⁸⁴⁵ Diese schlichte Schönheit nimmt mit der Zeit nicht ab. Im Gegenteil, »[...] this type of beauty grows with each passing day. Utilitarian craftwares become more beautiful the more they are used, and the more beautiful they become, the more they are used. Users and the used have exchanged a vow: the more an object is used the more beautiful it will become, and the more the user uses an object, the

⁸⁴² Yanagi 2018, 31.

⁸⁴³ Vgl. Ebd., 35.

⁸⁴⁴ Ebd., 36.

⁸⁴⁵ Ebd., 35f.

more that object will be loved.«⁸⁴⁶ Darin drückt sich der Respekt vor dem Unvollkommenen aus. Es handelt sich um das abgenutzte Aussehen von Gegenständen, das im Laufe der Zeit durch den Gebrauch entstanden ist. »They are rooted in the earth, deeply tied to the earthly life of honest, hardworking people, the recipients of the blessings of heaven.«⁸⁴⁷ Naoto Fukasawa nennt die Abnutzung, die durch wiederholten Gebrauch entsteht, *Shutaku*. Einerseits wird das Objekt dadurch nicht mehr perfekt. Andererseits wird dadurch die Beziehung zum Benutzer vertieft. Fukasawa nennt diese Beziehung *Wabi-Sabi* und fasst sie wie folgt zusammen: »We come to appreciate an object through using it, and the more we use a good object, the more we are able to appreciate its qualities, and we may discover its beauty not just in how it ages but in how we age with it.«⁸⁴⁸

Heute ist das traditionelle Handwerk durch die weit verbreitete Mechanisierung, Industrialisierung und Automatisierung so an den Rand gedrängt, dass wir kaum noch darüber nachdenken, wie die Dinge des täglichen Lebens hergestellt werden. Aus diesem Grund plädieren viele Philosoph*innen und Ästhetiker*innen für einen Paradigmenwechsel im Denken, um der Welt der Dinge gerecht zu werden. In *Das Universum der Dinge. Zur Ästhetik des Alltäglichen* weist Konrad Paul Liessmann darauf hin, dass es bei der Alltagsästhetik nicht darum geht, »alternative Lebensmodelle zu skizzieren oder zu der einen oder anderen großen Umkehr oder Änderung des Lebens aufzurufen«.⁸⁴⁹ Insbesondere geht es nicht um »eine kulturkritische Geste«⁸⁵⁰, eine »moralische Empörung«⁸⁵¹ oder eine »postmoderne Nobilitierung des Trivialen«.⁸⁵² Hier werden die Grundfragen der Philosophie – »Leben und Tod, Sinn und Sein, Wahrheit und Gerechtigkeit [nicht] methodisch streng reflektiert«.⁸⁵³ Stattdessen wird dem Unwichtigen, Nebensächlichen und Flüchtigen des Lebens mehr Aufmerksamkeit geschenkt – aus der Warenwelt, dem Kitsch, den Events und Happenings, den diversen Lustobjekten (wie Sport oder Mode), dem Körper, den Idolen ohne den Heiligenschein des

⁸⁴⁶ Ebd, 36.

⁸⁴⁷ Ebd, 35.

⁸⁴⁸ Fukasawa; Morrison 2008, 111.

⁸⁴⁹ Liessmann 2010, 10.

⁸⁵⁰ Ebd.

⁸⁵¹ Ebd.

⁸⁵² Ebd.

⁸⁵³ Ebd., 9.

Idealen oder dem vielleicht Unverzichtbarsten im Alltag - dem Geld. Für Liessmann ist die Alltagsästhetik ein »Luxus in der Philosophie«⁸⁵⁴, eine Philosophie, die uns hilft, mit den Menschen, Ereignissen und Dingen des Alltags besser umzugehen. Durch die »Konzentration auf das Unwesentliche«⁸⁵⁵ werden »die Konturen einer Gesellschaft und ihrer Obsessionen mitunter deutlicher«⁸⁵⁶ als bei manchen großangelegten Versuchen, »die Rätsel des Daseins noch einmal zu deuten.«⁸⁵⁷ Für Saito bedeutet das Leben in der Welt, dass wir ständig mit Objekten wie Gebrauchsgegenständen, Kleidung, Möbeln, der gebauten Umwelt, um nur einige zu nennen, interagieren.⁸⁵⁸ Die ästhetische Haltung gegenüber den Dingen enthält daher eine ethische Dimension, die bestimmt, wie wir uns in dieser Welt verhalten.⁸⁵⁹

Thomas Macho kritisiert: »Die Moderne ist [...] ein Zeitalter der Dinge. Nie zuvor wurden so viele Dinge produziert und konsumiert, nie zuvor wurden so viele Dinge gesammelt, vererbt oder zerstört. Was wir also gewöhnlich als ›Industriegesellschaft‹ oder ›Konsumkultur‹ bezeichnen, ist auch und gerade eine Welt historisch beispielloser Vermehrung von Dingen.«⁸⁶⁰ In diesem Zusammenhang zeigt die Betonung der Ekstase auch eine Verteidigung der Souveränität der Dinge, die eine andere Art von Demokratie darstellt und dualistische Begriffe wie Subjekt und Objekt ersetzt. In der politischen Ökologie von Bruno Latour spielen die Ausdrücke wie Subjekt und Objekt keine Rolle mehr. Stattdessen gehört der Souverän allen Akteuren, sowohl menschlichen als auch nichtmenschlichen. Latour betonte: »Akteure definieren sich vor allem als Hindernisse, Skandale, als das, was die Unterdrückung stört, die Herrschaft aufhebt, was Schließung und Zusammensetzung des Kollektivs unterbricht. Einfacher ausgedrückt: Menschliche und nicht-menschliche Akteure erscheinen zunächst als Störenfriede. Ihr Handeln lässt sich vor allem durch den Begriff der Widerspenstigkeit definieren. Wer glaubt, die nicht-menschlichen Wesen definierten sich vor allem durch das strenge Befolgen der Gesetze der Kausalität, hat nie dem langsamen Aufbau eines Experi-

⁸⁵⁴ Ebd., 7.

⁸⁵⁵ Ebd., 10.

⁸⁵⁶ Ebd.

⁸⁵⁷ Ebd.

⁸⁵⁸ Vgl. Saito 2023, 12.

⁸⁵⁹ Vgl. Ebd., 15.

⁸⁶⁰ Macho 2011, 184.

ments im Labor beigewohnt. Wer umgekehrt glaubt, dass die Menschen sich von vorneherein durch die Freiheit definieren, hat die Leichtigkeit übersehen, mit der sie schweigen und gehorchen, oder das heimliche Einverständnis, mit dem sie die Rolle des Objekts übernehmen, auf die man sie so oft reduzieren will.«⁸⁶¹ Macho erklärt die Souveränität der Dinge als Handlungsmacht der Dinge, die sich in Widerstand und Verweigerung manifestiert: »Die Handlungsmacht der Dinge artikuliert sich zuerst im Widerstand, in mangelnder Funktionsbereitschaft, in störrischer Immobilität oder - häufiger noch - in der Flucht. Dinge neigen dazu, sich in kritischen Augenblicken zu entziehen; sie verschwinden plötzlich, wenn sie am dringendsten gebraucht werden. [...] Die Souveränität der Dinge besteht darin, dass sie stets vergeblich gesucht werden - und dass sie ihre Funktionen gerade durch Verweigerung erfüllen. Brillen werden ohne Brille nicht gefunden, und Schlüssel passen eben in ein Schlüsselloch, unabhängig davon, ob dieses Loch sich in einer Tür oder unter einem Leuchter befindet.«⁸⁶²

2. Ekstase in der Atmosphären-Ästhetik

Das Konzept der Atmosphäre konzentriert sich auf die Wechselwirkung zwischen menschlicher Sinneswahrnehmung und Umweltqualität. Als Quasi-Objekt enthält Atmosphäre die Ausstrahlung des Ding-Pols, die sich auf das Befinden und Verhalten des Wahrnehmenden auswirkt und damit eine leiblich spürbare Sphäre der dinglichen Anwesenheit offenbart. In diesem Zusammenhang treten der existentielle Wert der Dinge an sich und ihre Wirkung auf die sinnliche Erfahrung in den Vordergrund. Diese Auseinandersetzung entspricht einer Neuorientierung der zeitgenössischen Naturästhetik, die die programmatische Abschwächung des Kantischen Ansatzes, die Abkehr von der Substanzontologie und das phänomenologische Interesse an der Souveränität der Dinge widerspiegelt.

⁸⁶¹ Latour 2001, 346f.

⁸⁶² Macho 2011, 186f.

2.1. Kants subjektbasierte Ästhetik

Seit dem 18. Jahrhundert hat die subjektbasierte Ästhetik einen maßgeblichen Einfluss auf die westliche Ästhetik ausgeübt. Die entscheidende Grundlage dafür ist die kantische Ästhetik. Auf transzendentalphilosophischer Basis widmet sich Kant »der Logik des ästhetischen Urteilens.«⁸⁶³ Diese Logik bezieht sich nicht auf die Eigenschaften des Dinges (*diese* Blume ist schön), sondern auf die subjektive Erfahrung von dessen Form. Gegenüber der Formtendenz des Dinges trifft die Vorstellungskraft in ein freies Spiel. Ausgehend davon definierte Kant das ästhetische Urteil als Geschmacksurteil.

In kantischer Perspektive wird ein Gegenstand als schön beurteilt, wenn »die Einbildungskraft (als Vermögen der Anschauungen a priori) zum Verstande (als Vermögen der Begriffe) durch eine gegebene Vorstellung unabsichtlich in Einstimmung versetzt und dadurch ein Gefühl der Lust erweckt wird.«⁸⁶⁴ Die Gebrüder Böhme sagen dazu: »Nun ist das Vermögen, sich anschauliche Vorstellungen zu machen, ja eigentlich die Einbildungskraft. Sie ist das Vermögen der Bilder, der sinnlichen Repräsentation.«⁸⁶⁵ Dabei befinden sich Einbildungskraft und Verstand »in einem freien Spiel, weil kein bestimmter Begriff sie auf eine besondere Erkenntnisregel einschränkt.«⁸⁶⁶ Als entscheidend erweist sich dabei die »wechselseitige Zusammenstimmung der belebten Gemütskräfte (der Einbildungskraft und des Verstandes)«,⁸⁶⁷ die »von der Urteilskraft des Subjekts mit Lust bemerkt«⁸⁶⁸ wird. In dieser Hinsicht ist der Einbildungskraft die Aufgabe zugefallen, »das Mannigfaltige der Anschauung in ein *Bild* zu bringen«, insbesondere aufgrund der Annahme, dass die Einbildungskraft das »Vermögen zur Auffassung der in der Erfahrung sich zeigenden Gegenstandsform in ein subjektives Vorstellungsbild des Urteilenden«⁸⁶⁹ ist. Durch die »Zusammensetzung des Mannigfaltigen der Anschauung in das jeweilige subjektive Bild«⁸⁷⁰ erfolgt »die

⁸⁶³ Majetschak 2010, 49.

⁸⁶⁴ Kant 2009, 33.

⁸⁶⁵ Hartmut Böhme; Gernot Böhme 1983, 312.

⁸⁶⁶ Kant 2009, 67.

⁸⁶⁷ Ebd., 69.

⁸⁶⁸ Majetschak 2010, 47.

⁸⁶⁹ Ebd., 46.

⁸⁷⁰ Ebd., 47.

Verbindung, d. h. die Einheit des im Anschauen Angeschauten und im Denken Gedachten«. ⁸⁷¹

Wenn »die Zweckmäßigkeit eines Dinges«⁸⁷² nur »in der Wahrnehmung vorgestellt wird«, ⁸⁷³ dann ist diese Vorstellung als »eine ästhetische Vorstellung der Zweckmäßigkeit«⁸⁷⁴ anzusehen. Ihre Besonderheit besteht darin, dass sie »nicht auf das Objekt, sondern lediglich auf das Subjekt bezogen«⁸⁷⁵ wird und »unmittelbar mit dem Gefühl der Lust verbunden ist«. ⁸⁷⁶ In diesem Zusammenhang steht das »zur Erkenntnis überhaupt schickliche subjektive Verhältnis«⁸⁷⁷ im Fokus. ⁸⁷⁸ Kant wies darauf hin: »Dieser Zustand eines freien Spiels der Erkenntnisvermögen, bei einer Vorstellung, wodurch ein Gegenstand gegeben wird, muß sich allgemein mitteilen lassen«. ⁸⁷⁹

Nach Kant bezieht sich das ästhetische Urteil nicht auf das Interesse an der Existenz des Gegenstandes. Stattdessen ist es »bloß kontemplativ«, ⁸⁸⁰ nämlich »ein solches, was auf subjektiven Gründen beruht, und dessen Bestimmungsgrund kein Begriff, mithin auch nicht der eines bestimmten Zwecks sein kann«. ⁸⁸¹ Daraus ergibt sich ein weiteres wichtiges Konzept: »Interesselosigkeit«. Kant schrieb: »Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen oder Mißfallen ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön.«⁸⁸² Interesselosigkeit bezieht sich »nicht auf irgend eine Neigung des Subjekts (noch auf irgend ein anderes überlegtes Inter-

⁸⁷¹ Heidegger 1962, 144.

⁸⁷² Kant 2009, 32.

⁸⁷³ Ebd.

⁸⁷⁴ Ebd.

⁸⁷⁵ Ebd., 33.

⁸⁷⁶ Ebd., 32.

⁸⁷⁷ Ebd., 68.

⁸⁷⁸ Majetschak betont: »Die Erfahrung eines Gegenstandes, den wir in diesem Sinne ›schön‹ nennen, erweist sich so in kantischer Perspektive als eine lustvoll gewahrte Erfahrung seiner anschaulich-formalen, noch ganz vorbegrifflichen Zweckmäßigkeit für Erkenntnis überhaupt.« (Majetschak 2010, 48) Weiter verwies Welsch darauf: »Als schön empfinden wir Kant zufolge dasjenige, was so ist, wie wir die Dinge wahrnehmen wollen. Dieses subjektive Moment ist entscheidend. Schön ist, was unserem allgemeinsten und tieflegendsten Wahrnehmungsbedürfnis entspricht« (Welsch 2012a, 317).

⁸⁷⁹ Kant 2009, 67.

⁸⁸⁰ Ebd., 56.

⁸⁸¹ Ebd., 81.

⁸⁸² Ebd., 58.

esse)«. ⁸⁸³ Daraus entsteht freies Wohlgefallen, eben weil es sich von spezifischen Interessen befreit. »Wer den Geschmack einer Speise als angenehm beurteilt oder wem eine Handlung aufgrund ihrer relativen Nützlichkeit oder unbedingten Gebotenheit gefällt, dem gefällt nach Kant die Existenz der jeweiligen Sache.« ⁸⁸⁴ Aus der kantischen Perspektive kann man mit dem Konzept der Interessellosigkeit die ästhetische Wertschätzung von den Aktivitäten unterscheiden, die sich auf spezifische Interessen konzentrieren (persönlich, religiös, ökonomisch, utilitaristisch usw.).

Das Schöne ist somit gekennzeichnet durch »das, was ohne Begriffe als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt wird«. ⁸⁸⁵ Es stellt sich nun heraus: Wenn sich das ästhetische Urteil nicht an »Privatbedingungen«, ⁸⁸⁶ sondern »an der strukturell bei jedermann als gleichartig vorauszusetzenden Übereinstimmung (oder Nicht-Übereinstimmung) von Einbildungskraft und Verstand angesichts einer gegebenen Vorstellung« ⁸⁸⁷ orientiert, bildet dies »einen Grund des Wohlgefallens für *jedermann*«, ⁸⁸⁸ »ob es gleich nur ästhetisch ist und bloß eine Beziehung der Vorstellung des Gegenstandes auf das Subjekt enthält«. ⁸⁸⁹

Im kantischen Kontext betrifft das Geschmacksurteil wesentlich eine subjektive Beziehung zu Dingen. Es mutet anderen zu, einzustimmen. Die Einstimmung kommt durch Bildung des Geschmacksurteils zustande – denn sie setzt einen *common sense* in *aestheticis* voraus. Obwohl dieses subjektive Verhältnis aus kantischer Sicht allgemeingültig ist und sich folglich allgemein mitteilen lässt, wird es doch erst »in der Wirkung auf das Gemüt empfunden«. ⁸⁹⁰ ⁸⁹¹ Da Kant den Schwerpunkt der Ästhetik auf den Einfluss des urteilenden Subjekts legte, wurde die Wirkung des objektiven Pols bei der Auslösung

⁸⁸³ Ebd.

⁸⁸⁴ Majetschak 2010, 49.

⁸⁸⁵ Kant 2009, 58.

⁸⁸⁶ Ebd.

⁸⁸⁷ Majetschak 2010, 50.

⁸⁸⁸ Kant 2009, 58.

⁸⁸⁹ Ebd., 59.

⁸⁹⁰ Ebd., 69.

⁸⁹¹ Nach Brady ist das ästhetische Urteil eine unmittelbare ästhetische Reaktion, die die Übereinstimmung zwischen wahrnehmbaren Qualitäten des Objekts und mentalen Kräften des Subjekts darstellt. Obwohl das ästhetische Urteil mit individuellem Gefühl verknüpft ist, zeigt seine subjektive Allgemeingültigkeit in gewissem Sinne eine Intersubjektivität (Vgl. Brady 2003, 34f).

subjektiver Empfindungen und Stimmungen weitgehend vernachlässigt. Dementsprechend wird das Ding zum Objekt, das dem Menschen gegenübersteht und interesseloses Mißgefallen oder Missfallen auslöst. Das Urteil über das Schöne ist mit einem interesselosen Wohlgefallen verbunden, ohne dass ein praktischer Nutzen daraus gezogen werden muss. Im Gegensatz zum kognitiven Urteil, das an ein spezifisches Wissen über den Gegenstand gebunden ist, hat das ästhetische Urteil nichts mit der Funktion, der Beschaffenheit und der Stellung des Gegenstandes in der Welt zu tun.⁸⁹² Was als schön empfunden wird, scheint keinem spezifischen Interesse untergeordnet zu sein, sondern stellt »eine formale subjektive Zweckmäßigkeit«⁸⁹³ bzw. eine Zweckmäßigkeit ohne Zweck dar, »wodurch der Gegenstand für unsere Urteilskraft gleichsam vorherbestimmt zu sein scheint«.⁸⁹⁴

2.2. Aus-sich-Heraustreten des Dinges

Das *Aus-sich-Heraustreten des Dinges* ist im Grunde ein Prozess, in dem sich das Ding manifestiert und präsent macht. Dieser Prozess unterliegt nicht der Macht des Subjekts. Er hängt vielmehr von der Kraft des Dinges selbst ab.

Ausgehend von einer kritischen Auseinandersetzung mit der subjektbasierten Ästhetik legt Böhme einen Schwerpunkt darauf, wie die Atmosphäre, die die Umgebungsqualitäten mit dem menschlichen Befinden integriert, ihre vorhandenen Charaktere von der Seite des objektiven Pols erhält. Atmosphären sind allgegenwärtige Phänomene, die unser Leben tiefgreifend beeinflussen. Diesbezüglich widmet sich Böhme der Beziehung zwischen Alltagsgegenständen, Kunstwerken oder natürlichen Elementen und den Atmosphären, die sie ausstrahlen. Einen besonderen Stellenwert haben dabei die Ekstase des Ding-Pols sowie seine Auswirkung auf das leibliche Erleben. In diesem Zusammenhang wird die Ekstase als »Aus-sich-Heraustreten der Dinge«⁸⁹⁵ bezeichnet. Die Auseinandersetzung mit dem Aus-sich-Heraustreten des Dinges trägt dazu bei, das Zusammenwirken verschiedener Umweltfaktoren auf das Befinden und Verhalten des

⁸⁹² Vgl. Brady 2003, 9.

⁸⁹³ Kant 2009, 81.

⁸⁹⁴ Ebd., 106.

⁸⁹⁵ Böhme 2013a, 227.

Wahrnehmenden zu betrachten. Sarah Rossbach weist darauf hin: »Äußere Elemente, wie die Formen von Hügeln und Flüssen, Bäume, örtliche Wahrzeichen, ob natürlich oder von Menschen errichtet, tragen alle dazu bei, unseren Lebensweg zu bestimmen. Wir reagieren beispielsweise sowohl auf schöne Ausblicke - Bäume, Blumen oder Wasser - als auch auf häßliche oder bedrohliche Formgebungen - Straßen, Ecken oder stümperhaft gestaltete Gebäude.«⁸⁹⁶ Bei der Schaffung eines geeigneten Lebensraums ziehen Feng-Shui-Praktiker*innen daher ständig die Umweltfaktoren in Betracht. Dazu gehört die Deutung von »Zeichen und Omen [...], wie die Farbe und Größe eines Blattes, den Wohlstand der Nachbarn oder das allgemeine Befinden der Tiere.«⁸⁹⁷

Nach Ogawa sind Dinge nicht mehr selbstgenügsam, wenn sie von Atmosphären durchdrungen sind oder wenn sie sich als materielle Komponenten manifestieren, die eine bestimmte Atmosphäre erzeugen. Stattdessen erscheinen die Dinge als ein notwendiges, untrennbares Moment der Atmosphäre (*keiki*).⁸⁹⁸ Ogawa schrieb: »Within the partial appearance of the world revealed by mood and atmospheres, the thing breaks out of its substantiality; it is a spontaneous self-ekstasis ([...] *jidatsu*) within the atmosphere.«⁸⁹⁹ Der Schlüssel liegt in der Art und Weise, wie die Eigenschaften der Dinge erscheinen. Für Böhme ist das Aus-sich-Heraustreten das räumliche Ausstrahlen der Formen und Eigenschaften des Dinges, das nicht subjektiv geprägt ist. Beispielsweise zeigt das Blühen die Weise des Aus-sich-Heraustretens von Blumen. Im Mittelpunkt stehen dabei gegenseitige Wechselwirkungen von Sinnesqualitäten wie Form, Farbe, Textur, Geruch und Wachstumspotential. Die daraus resultierenden Ergebnisse sind »energetische oder materielle Emanationen, mit denen die Dinge den Raum füllen und damit ihre Anwesenheit bezeugen.«⁹⁰⁰ So zeigt die rote Farbe der Blume die Form der räumlichen Anwesenheit der Blume. Böhmes Studie zielt darauf ab, die objektive Verifizierbarkeit der Atmosphäre zu enthüllen, und widerspricht somit der modernen gängigen Sichtweise, die der Projektion des inneren, mentalen Zustandes in die Außenwelt dem Ästhetischen zuschreibt. Ogawa stimmt grundsätzlich mit Böhmes Position überein. Anhand von Bei-

⁸⁹⁶ Rossbach 1989, 74.

⁸⁹⁷ Ebd., 77.

⁸⁹⁸ Vgl. Ogawa 2021, 22.

⁸⁹⁹ Ebd.

⁹⁰⁰ Böhme 2013a, 241.

spielen führt er die objektive Verifizierbarkeit der Atmosphäre näher aus: »Within atmospheres the particular quality (*kiteisei* [...]) of things breaks their own substantiality, and they reveal themselves by pouring their own selves into the atmosphere. The flowers of hydrangea in a garden under the cloudy sky of the Japanese rain season let their faint purple reverberate into the garden. Color breaks the substantiality of things, it lets things shine and radiate from within. The substantiality of things and the inherent reference of determinations to a *subjectum* or substance are broken up and become their own *ekstasis* (*jidatsu*) in the atmosphere.«⁹⁰¹

Ein weiterer Faktor – und dies ist entscheidender – ist, dass das Aus-sich-Heraustreten des Dinges im sinnlichen Erleben erfasst wird. Merleau-Ponty betrachtet den Leib als Zentrum der Wahrnehmung. Ihm zufolge findet jeder Sinneseindruck von Dingen im Leib statt. Entsprechend wies er darauf hin: »Ding und Welt sind mir gegeben mit den Teilen meines Leibes, nicht dank einer ›natürlichen Geometrie‹, sondern in lebendiger Verknüpfung, vergleichbar oder vielmehr identisch mit der, die zwischen den Teilen meines Leibes selbst herrscht.«⁹⁰² Insofern setzt die Entdeckung des Aus-sich-Heraustretens des Dinges die Anwesenheit der Leiblichkeit voraus. Das Aus-sich-Heraustreten manifestiert sich nicht »für ein weltloses und leibloses Subjekt«,⁹⁰³ sondern für ein leibliches Wesen.

Als Beispiel des Aus-sich-Heraustretens sei hier die Farbe genannt. Normalerweise wird Farbe entweder als objektive Eigenschaft des Dinges oder als subjektiver Eindruck der objektiven Qualität des Dinges angesehen. Newton widmete sich psychophysischen Ursachen der Farbeffekte. Für ihn war der Einfluss des Lichts sowie seiner physikalischen Möglichkeiten und Attribute für die Wirkung von Farbe entscheidend. Im Gegensatz dazu sind Farben für Goethe im Grunde ein sinnlicher Eindruck, der durch das Auge wahrgenommen wird und affektiv berührt. Goethes Essay *Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe*⁹⁰⁴ ist wegweisend für die Erörterung der farbigen Ekstase. Goethe beschäftigt sich nicht mit einer objektivistischen Farbfrage. Im Mittelpunkt seiner Betrachtung steht in der Tat nicht das Farbsein, sondern vielmehr die Farbwirklichkeit, die in ihrer phänomenalen Vielfalt die Wechselwirkung zwischen Wahrnehmendem

⁹⁰¹ Ogawa 2021, 23.

⁹⁰² Merleau-Ponty 1974, 241.

⁹⁰³ Böhme 2013a, 237.

⁹⁰⁴ Goethe 1992, 117–130.

und Wahrgenommenem aufweist. Bei Goethe wird die Farbwirklichkeit vor allem als visueller Eindruck angesehen. Hierbei wird besonderes Augenmerk auf die sozio-emotionalen Auswirkungen von Farben gelegt. Ausgehend von der Reflexion der traditionellen Ansätze wies Böhme darauf hin, dass Farbe im Wesentlichen ekstatisch sei. Zum einen ist die ekstatische Wirkung des Farbig-Seins hauptsächlich durch die Inszenierung einer gewissen Räumlichkeit gekennzeichnet. Auf diese Art und Weise wird die räumliche Anwesenheit der relevanten Dinge gemeinsam enthüllt. Zum anderen ist das Farbig-Sein »als Anwesendes zwar lokalisierbar, seine Farbigkeit als solche ist in gewisser Weise aber überall.«⁹⁰⁵ »Durch seine Farbigkeit organisiert das einzelne Ding den Raum im Ganzen, d. h. tritt in Konstellationen zu anderen Dingen bzw. zentriert den Raum bei einer Übermacht seiner Farbe und tönt oder tingiert zugleich alle anderen Dinge.«⁹⁰⁶ Mit der Farbe Rot ist eine potentielle Gefahr und Gefährlichkeit verbunden. Daher dient das Rot im Alltagsleben häufig als Warnsignal wie etwa das rote Stopplicht einer Verkehrsampel. Auf diesem Wege wirkt die rote Farbe atmosphärisch auf ihre Umgebung. Das Spüren bezieht sich insofern nicht nur auf die lokalisierbare rote Qualität, sondern auch auf die von ihr ausstrahlende warnende Stimmung.

In der europäischen ontologischen Geschichte, insbesondere aus der Perspektive der modernen Ontologie, wird das Ding in Form einer formalen Verslossenheit aufgefasst. Die Frage nach dem Ding richtet sich dabei im Allgemeinen auf »Was-Sein, Einheit, Autarkie.«⁹⁰⁷ Ein Ding muss sich in seiner eigenen Einheit von anderen Dingen unterscheiden. Anhand seiner Differenzierung zu anderem und seiner klaren Abgrenzung wird das Ding gedacht. Eine Bestimmung des Dinges hängt in der Regel von seinen Eigenschaften ab. Als etwas, das dem Ding angehört, bilden diese Eigenschaften die Grundlage für die Bestimmung des Dinges. Wenn jemand sagt, dass der Rasen grün ist, wird angenommen, dass diese grüne Farbe der Natur des Rasens zugeordnet wird. »Die Form, die Farbe, ja sogar der Geruch eines Dinges werden gedacht als dasjenige, was das Ding von anderem unterscheidet, nach außen hin abgrenzt, nach innen ihn zu einem macht.«⁹⁰⁸ Infolgedessen manifestiert sich das Ding als etwas Unab-

⁹⁰⁵ Böhme 2013a, 241.

⁹⁰⁶ Ebd.

⁹⁰⁷ Ebd., 243.

⁹⁰⁸ Ebd., 32.

hängiges und Geschlossenes. Übersehen wird jedoch, »was es für andere oder für anderes sein könnte«⁹⁰⁹ und »ob vielleicht ein solches Für-anderes-Sein sogar zu seinem Wesen gehört.«⁹¹⁰

Aus Sicht der Leibphänomenologie ignoriert der ontologische Ansatz, der auf dem Ding-Eigenschaft-Modell beruht, dass der Mensch primär »ein leibliches Dasein in Bewegung, Ernährung, Sinnlichkeit und leiblichem Zusammensein mit anderen«⁹¹¹ ist. Als Leibsein trifft der Mensch andere Seiende primär in der Atmosphäre. Das in der atmosphärischen Erfahrung Gegebene ist nicht das dem Subjekt gegenüberstehende Ding, sondern das Ekstatische des Dinges. Das traditionelle Ding-Verständnis entspricht daher nicht der tatsächlichen leiblichen Erfahrung. Der Schlüssel besteht darin, »die bisherigen Kategorien von Dinglichkeit als Ekstasen zu reinterpreten oder als verdinglichte Ekstasen zu erweisen.«⁹¹²

Mit dem Konzept der Ekstase bzw. des Aus-sich-Heraustretens wird eine neue Sicht auf das Verhältnis von Ding und Form eröffnet. Böhme schrieb dazu: »Die Form eines Dinges wirkt aber auch nach außen. Sie strahlt gewissermaßen in die Umgebung hinein, nimmt dem Raum um das Ding seine Homogenität, erfüllt ihn mit Spannungen und Bewegungssuggestionen. Ebenso die Ausdehnung oder das Volumen eines Dinges.«⁹¹³ Insofern stellt die Form die Weise der Präsenz des Dinges dar. Sie bildet den Beweis dafür, dass das Ding aus sich heraustritt und sich anderen präsentiert. Und die Form des dinglichen Sich-Zeigens wird in leiblicher Betroffenheit entdeckt. In diesem Sinne sind »die Formen von Dingen als Formen, in denen die Dinge uns präsent sind«,⁹¹⁴ anzusehen. Ferner ist es nicht angemessen, das Ding beruhend auf seine formalen Besonderheiten zu definieren, da das Wort *definieren* immer noch im Zusammenhang mit Differenzierung oder Abgrenzung steht. Es scheint sinnvoller zu sein, das Ding durch die Form seiner Präsenz zu charakterisieren.

An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass Merleau-Ponty auch schon auf die Form des Sich-Präsentierens des Dinges sowie ihren Bezug zur leiblichen Anwesenheit, die die Grundzüge des Aus-sich-Heraustretens darstellen, eingegangen ist, obwohl das Konzept

⁹⁰⁹ Ebd., 232.

⁹¹⁰ Ebd.

⁹¹¹ Ebd., 231.

⁹¹² Ebd., 235.

⁹¹³ Ebd., 33.

⁹¹⁴ Ebd., 237.

des Aus-sich-Heraustretens von Merleau-Ponty nicht klar definiert wurde. Nach Merleau-Ponty ist die »Form der Gegenstände [...] nicht ihr geometrischer Umriß«,⁹¹⁵ sondern vielmehr die äußere Erscheinung ihrer inneren Struktur, die ein sinnliches Verhältnis zu Innerem zeigt. »Der Glanz des Goldes vergegenwärtigt uns auf sinnliche Weise seine homogene Bildung, die matte Farbe des Holzes dessen ungleichartige Zusammensetzung.«⁹¹⁶ Die Eigenschaften des Dinges, wie etwa »die Elastizität des Stahls, die Bildsamkeit des glühenden Eisens, die Härte der Klinge eines Hobels, die Weichheit der Späne«,⁹¹⁷ sind »nun einmal phänomenal [...]. Dabei handelt es sich nicht einmal um exzeptionelle Phänomene.«⁹¹⁸ Hohe, mittlere und tiefe Klänge stellen verschiedene phänomenale Formen des Klangseins dar. Unterschiedliche Faktoren wie Farbe, Licht, Bewegung, Feuchtigkeit und Geruch tragen zu unterschiedlichen Erscheinungen eines Gegenstandes bei. Aufgrund dessen bildet die Art und Weise, wie sich ein Ding manifestiert, eine entscheidende Grundlage für seine Differenzierung zu anderen Dingen. Exemplarisch erklärt Merleau-Ponty weiter: »In der Schwingung des Zweiges, von dem ein Vogel fortfliegt, sehen wir seine Biegsamkeit und Elastizität, und unmittelbar unterscheidet sich da ein Birkenzweig von dem eines Apfelbaumes.«⁹¹⁹

Die Ekstase ist ein Grundzug aller Dinge; dies gilt auch im Falle der Naturdinge. Böhme betonte: »Naturwesen sind nicht einfach bloß da, [...] sondern [...] treten aus sich heraus.«⁹²⁰ Die Ekstase der Natur verdeutlicht, dass die Prägung der Natur nichts mit der Kraft des Subjekts zu tun hat, sondern sich vielmehr als Aus-sich-Hervortretendes erweist. Beispielsweise zeigt das Wachstum die Weise des Aus-sich-Heraustretens von Bäumen. Eine ekstatische Dimension ist von Anfang an innewohnend im Verständnis der Natur. Ursprünglich nahm die Natur (lat. *natura*, griech. *physis*) »Aufgehen und Blühen als ihr Grundcharakteristikum.«⁹²¹ Die Natur wurde als schaffend angesehen, die ihre wirkenden Kräfte entfaltet, ohne auf den Eingriff des Menschen zurückgreifen zu müssen. Aufgrund dessen lassen sich Naturobjekte und Artefakte unterscheiden. Nach Aristoteles' Natur-

⁹¹⁵ Merleau-Ponty 1974, 268.

⁹¹⁶ Ebd.

⁹¹⁷ Ebd.

⁹¹⁸ Ebd.

⁹¹⁹ Ebd., 268f.

⁹²⁰ Böhme 2013a, 42.

⁹²¹ Ebd., 237.

philosophie (Physik II) betreffen die Gegenstände der Lehre von Vier-Ursachen (Material, Form, Wirkung und Zweck) nicht nur Naturdinge, sondern auch künstliche Produkte, die auf Hersteller, Stoff, Form, Wirkursache und Endzweck beruhen. Unterschiedliche Dinge befinden sich auf unterschiedlichen Stufen der Existenz, sodass ihre Seinsgrade auch unterschiedlich sind. Ein Artefakt ist das Ergebnis menschlicher Tätigkeit, dessen Existenz, Form und Funktion den Zweck des Herstellers darstellt und daher der äußeren Ursache unterliegt.⁹²² Dagegen enthält die Natur sowohl unberührte Stoffe um uns herum wie etwa Wasser, Erde, Luft und Sonnenlicht als auch das innewohnende Gesetz ihrer Existenz und ihres Wachstums. Der Einfluss des Vier-Ursachen-Modells ist im Bereich des Organischen tiefergreifender als im Bereich der handwerklich hergestellten Produkte. Das organische Wesen nimmt den höchsten Rang ein, da es weitgehend seinen eigenen Prinzipien des biologischen Wachstums folgt. Mit seiner organischen Weise differenziert sich das organische Wesen von den umgebenden Seienden. Seine Bewegungsform wird nicht von außen angetrieben. Es handelt sich vielmehr um einen Automaten.

Physikalisch gesehen hängt das Aus-sich-Heraustreten natürlicher Objekte vom Prinzip der Selbstorganisation ab. Als eine grundlegende Logik der kosmischen Welt ist das Prinzip der Selbstorganisation »das allgemeinste Prozeßprinzip, demgemäß die Natur Ordnungsstrukturen hervorbringt – von den Galaxien über die Organismen bis hin zu kulturellen Gebilden.«⁹²³ Beispiele für das Prinzip der Selbstorganisation finden sich in der Natur in vielfältiger Weise. »Man denkt nur an die vielfältigen Muster in der Tier- und Pflanzenwelt, an Blüten, an die Gesänge der Vögel, an die Signale der Insekten.«⁹²⁴ In diesem Sinne ist die Natur eine schaffende Natur, ihre wirkenden Kräfte hängen nicht von technischen Medien ab. Einer der bekanntesten Fälle in dieser Hinsicht sind die Wachstums- und Entwicklungsmuster der Naturwelt, die der Fibonacci-Reihe entsprechen. Nach dem Gesetz der Fibonacci-Reihe ist jede Zahl der Folge die Summe der beiden vorausgehenden Zahlen. Die Zahlenverhältnisse der Blütenblätter stehen in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Goldenen Schnitt 0,618034, damit jedes Blütenblatt maximal gegenüber dem Sonnenlicht und anderen natürlichen Faktoren, die

⁹²² Vgl. Jordan 2011, 176.

⁹²³ Welsch 2012a, 310.

⁹²⁴ Böhme 2013a, 42.

zum Wachstum der Pflanzen beitragen, ausgesetzt ist. In der Tat manifestiert sich die Fibonacci-Reihe in zahlreichen Wachstumsmustern von Pflanzen, Tieren und Menschen naturgemäß wie etwa die Schuppenordnung von Tannenzapfen, die Anordnung der Stacheln von Kakteen, der Aufbau der Ananasfrucht und die Galaxienspiralen. Die Fibonacci-Reihe ist daher ein mathematisches Gesetz von Wachstum und Konstruktion der Naturobjekte. Ein häufig genanntes Beispiel hierfür ist die beeindruckende Anordnung der Sonnenblume. Zahlreiche kleine Blüten bilden das gesamte Blütenkörbchen. Sie sind nicht willkürlich angeordnet. Vielmehr manifestieren sie sich innerhalb einer Blüte als deutlich erkennbar, ordentlich und spiralförmig. Eindrücklich ist, dass bestimmte Zahlen der rechtsdrehenden und linksdrehenden Spiralzüge entsprechend der Fibonacci-Reihe immer wieder auftreten. In dieser Hinsicht stellt die Fibonacci-Reihe ein holistisches Beziehungsgesetz der Natur dar, das auf die Koordination zwischen Teilen, zwischen jedem Teil und dem Ganzen fokussiert.

Mit dem Konzept des Aus-sich-Heraustretens wird aufgezeigt, dass die Natur »das Aufgehende, das Blühende, das, was sich von selbst zeigt«, ⁹²⁵ ist. Häufiger entsteht das Ekstatische aus dem Wechselspiel verschiedener Faktoren wie Form, Farbe, Textur, Bewegung, Klang und Geruch. Insofern hängt die ekstatische Wirkung eines bestimmten Gegenstandes von der Wechselwirkung zu seinen Umweltfaktoren ab. Merleau-Ponty wies darauf hin: »Als unvergleichbare Qualitäten genommen, gehören die Gegebenheiten der verschiedenen Sinne ebensovielen verschiedenen und getrennten Welten zu; insofern aber eine jede ihrem eigensten Wesen nach eine Weise der Modulation der Dinge ist, kommunizieren sie sämtlich miteinander durch ihren Bedeutungskern.« ⁹²⁶ In Bezug auf die Auswirkungen bestimmter Eigenschaften von Dingen sollte deren Beziehung zur gesamten Umgebung nicht außer Acht gelassen werden. Ogawa diskutiert die Bedeutung der gegenseitigen Farbabstimmung: »The things appearing as ›color‹ (*iro* 色) are always already in a relation, with the hues of other things, and within this correlation they shine together in a way that produces a constellation (*Konstellation*).« ⁹²⁷ Am Beispiel von Laternen im Peking-Stil in chinesischen Restaurants führt Ogawa ein psychologisches Experiment durch.

⁹²⁵ Ebd., 251.

⁹²⁶ Merleau-Ponty 1974, 269.

⁹²⁷ Ogawa 2021, 23f.

Diese Laternen dienen nicht nur für der Beleuchtung des Raumes. Vielmehr wirken sie organisch und synergetisch zusammen, um im chinesischen Restaurant eine Atmosphäre zu schaffen, die in der chinesischen Tradition verwurzelt ist: festlich, friedlich, fröhlich und warm. Wenn man nun statt einer Laterne im Peking-Stil eine afrikanische Laterne verwendet, entsteht ein ganz anderer Effekt. Ogawa erklärt: »As we do so, we realize that the African lamps do not blend themselves (*jidatsu*) within that atmosphere, and, on the contrary, they stand out: they subtract themselves from it. Even more: not only they don't fuse themselves in the atmosphere, but they push against it with the obstinate silence of something out of place. Those objects coming from Africa do not become organic in that atmosphere, they are brought back to substantiality, so to say. Hence, the way in which this African ›thing‹ subtracts itself from the atmosphere of the Chinese restaurant makes that very atmosphere stand out even more through such contrast.«⁹²⁸

Das Aus-sich-Heraustreten des Wetters wird oft durch die Assoziation mit nicht wetterbedingten Umweltfaktoren miterzeugt. Zum Beispiel ist die Ekstase des Herbstes gekennzeichnet durch fallende bunte Blätter, reife Früchte und kahle Bäume. Obwohl die oben genannten Naturelemente nicht zu den Wetterelementen selbst gehören, dienen sie jedoch als das ekstatische Heraustreten des Herbstes. In diesem Sinne sind sie »ein Mitgestalten, eine Kooperation, ein Zusammenspiel mit dem, was vom Gegenstand ausgeht.«⁹²⁹

Das Aus-sich-Heraustreten der Naturdinge ist in leiblicher Betroffenheit wahrnehmbar. Nach Ogawa kann die Erscheinung der Dinge nicht unabhängig von ihrer Beziehung zur Subjektivität existieren. Denn die Dinge manifestieren sich *uns gegenüber*.⁹³⁰ So ist z. B. die Wahrnehmung der Jahreszeiten ein Gefühl. »It is based upon many ingredients scattered in space yet integrated into a single characteristic quality: the color of the sky, a delicate change on the branches of trees, the brightness of the sunlight, the temperature and strength of the wind, the kind of bird that appears in each season, etc. Through all of these indications, people felt the season.«⁹³¹ Insofern verwies Böhme darauf: »Das Ding ist sein In-Erscheinung-Treten, oder besser,

⁹²⁸ Ebd., 23.

⁹²⁹ Böhme 2013a, 226.

⁹³⁰ Vgl. Ogawa 2021, 24.

⁹³¹ Vgl. Sasaki 2006, zuletzt geprüft am 26.10.2023.

sein In-Erscheinung-getreten-Sein.«⁹³² Und die Verflechtung dinglicher und leiblicher Faktoren miteinander ist atmosphärisch durchdrungen. »Der [leiblichen] Rezeptivität auf Seiten des Subjekts entspricht ein Sichzeigen auf Seiten der Natur, ein Aus-sich-Heraustreten bei den Dingen der Natur.«⁹³³ Auch schrieb Merleau-Ponty dazu: »Kurz, mein Leib ist nicht einfach ein Gegenstand unter all den anderen Gegenständen, ein Komplex von Sinnesqualitäten unter anderen, er ist ein für alle anderen Gegenstände empfindlicher Gegenstand, der allen Tönen ihre Resonanz gibt, mit allen Farben mitschwingt und alle Worten durch die Art und Weise, in der er sie aufnimmt, ihre ursprüngliche Bedeutung verleiht.«⁹³⁴ Die äußere Natur wird erkannt, »wie sie für uns Menschen als leiblich-sinnliche Wesen relevant ist.«⁹³⁵ In der Atmosphäre sind die objektiv verifizierbaren Merkmale der Naturobjekte wie Symmetrie, Balance, Kontrast, Vielfalt, Harmonie und Rhythmus nicht das, was durch zusätzliche Instrumente, Apparate oder Geräte begriffen wird. Vielmehr werden sie immer so erfasst, wie wir sie leiblich erfahren. Die vier Grundelemente – Wasser, Feuer, Erde und Luft – aus denen alle anderen Substanzen bestehen, sind im Wesentlichen als ekstatisch anzusehen, denn sie beziehen sich auf »das, was als solches wahrnehmbar ist und deshalb durch Sinnesqualitäten charakterisiert wird.«⁹³⁶ Die Existenz der ersten Substanz hängt daher von den ekstatischen Weisen der vier Elemente ab. Die Primärqualitäten – warm, kalt, feucht und trocken – zeigen in der Tat die Entsprechung der Naturcharaktere zu sinnlichen Wahrnehmungen, nämlich die Art und Weise, wie die relevanten Elemente in der leiblichen Präsenz präsent sind.

Das Konzept des Aus-sich-Heraustretens versucht aufzudecken, dass Naturatmosphäre die objektiv verifizierbaren Elemente enthält. Damit wird der in der Moderne vorherrschenden Auffassung widersprochen, die Ästhetik der Natur sei ausschließlich eine Projektion subjektiver Kraft. Zwar sind die objektiven Qualitäten notwendig, aber nicht ausreichend für die Erzeugung der Naturatmosphäre, da erst unter der Bedingung der leiblichen Teilhabe die ekstatischen Eigenschaften des dinglichen Pols wirksam sein können. Insofern

⁹³² Böhme 2013a, 238.

⁹³³ Ebd., 227.

⁹³⁴ Merleau-Ponty 1974, 276.

⁹³⁵ Böhme 2016, 101.

⁹³⁶ Böhme 2013a, 234.

spielt das leibliche Spüren bei der Entdeckung des Aus-sich-Heraustretens der Naturdinge eine fundamentale Rolle. In der Kongruenz der leiblichen Wahrnehmung und der Umweltbedingungen vollzieht sich die Grunddynamik der Welt. Genau darauf weist Welsch hin, wenn er folgendermaßen formuliert: »Sinnliches und Sinnesvermögen sind, evolutionär verständlich, von gleicher Art.«⁹³⁷ Was in der leiblichen Erfahrung erscheint, ist »just das, was die ontologische Grunddynamik der Welt überhaupt ausmacht.«⁹³⁸ Das Aus-sich-Heraustreten der Natur zeigt ihren selbstgenerativen Charakter. Entsprechend ist die relevante leibliche Erfahrung »eine in uns sich vollziehende Selbsterfahrung der Welt.«⁹³⁹

Eine evolutionsbiologische Dimension erlaubt den Angehörigen unterschiedlicher Kulturen, in dieselbe Naturatmosphäre einzutauchen und sich darüber miteinander zu verständigen. Dies ist jedoch nur ein Aspekt der Wahrheit. Für Martin Seel lässt sich das Aus-sich-Heraustreten in zwei Formen unterteilen: das bloße Erscheinen und das atmosphärische Erscheinen. Er schrieb: »Wenn wir uns ganz auf das sinnliche Gegenwärtigsein von etwas beschränken, kommt es in seinem *bloßen* Erscheinen zur Wahrnehmung. Sobald die phänomenale Präsenz eines Objekts oder einer Situation als Widerschein einer Lebenssituation aufgefaßt wird, tritt ein *atmosphärisches* Erscheinen in den Vordergrund der Betrachtung.«⁹⁴⁰ Während sich das Wahrnehmen des bloßen Erscheinens »ganz auf das sinnliche Gegebensein ihrer Objekte konzentriert und hierin einen *Abstand* zu allen Sinngebungen findet«⁹⁴¹, ist das Wahrnehmen des atmosphärischen Erscheinens »immer ein *sinnhaftes* Vernehmen«⁹⁴². Wenn das bloße Erscheinen in einem existentiellen Sinne affektiv erlebt wird, verwandelt es sich in ein atmosphärisches Erscheinen⁹⁴³. Im Gegensatz zu Schmitz und Böhme, die Atmosphäre als allgegenwärtiges Quasi-Objekt oder Halb-Ding betrachten, definiert Seel Atmosphäre als »ein aus Temperaturen, Gerüchen, Geräuschen, Sichtbarkeiten, Gesten und Symbolen bestehendes Erscheinen einer Situation, das die, die sich in dieser Situation befinden, auf die eine oder andere Weise

⁹³⁷ Welsch 2012a, 329.

⁹³⁸ Ebd., 330.

⁹³⁹ Ebd.

⁹⁴⁰ Seel 2003, 148.

⁹⁴¹ Ebd., 154.

⁹⁴² Ebd.

⁹⁴³ Vgl. Ebd., 152.

berührt und betrifft.«⁹⁴⁴ Er schrieb: »Atmosphäre ist ein sinnlich und affektiv spürbares und darin existentiell bedeutsames Artikuliertsein von realisierten oder nicht realisierten Lebensmöglichkeiten.«⁹⁴⁵ Dieses Artikuliertsein ist im weitesten Sinne kulturell eingeschrieben. Die Kenntnis von Traditionen, Bräuchen, Sprachen, Religionen, Geschichten und/oder Mythen kann die Art und Weise, wie wir die Dinge wahrnehmen, verändern und uns so einen neuen Weg zur Welt eröffnen.

3. Dao (道), Yin-Yang (陰/陽), Qi (氣)

Mit den folgenden Ausführungen wird darauf hingewiesen, dass eine Überlegung des Aus-sich-Heraustretens auch auf die daoistische Philosophie, die auf den Konzepten *Dao* (道), *Yin-Yang* (陰/陽), *Qi* (氣) basiert, zurückgreifen kann. Die daoistischen Ideen übten einen maßgeblichen Einfluss auf die traditionelle chinesische und auch die ostasiatische Weltauffassung aus. Die Hauptvertreter des Daoismus Laozi (老子) und Zhuangzi (莊子) lebten in der *Zeit der Streitenden Reiche* (戰國時期, ca. 475–221 v. Chr.), in der die chinesische Zivilisation ihren frühen Höhepunkt erreichte. Vor diesem Hintergrund hatten sie die Entfremdung der Menschen von ihrer Innennatur und zugleich die Umgestaltung und Nutzung der Außennatur zum Zweck des sozialen Fortschritts schon gemerkt. Sie waren sich bewusst, dass die gesellschaftliche Entwicklung und die Veränderung der individuellen Lebensweise unweigerlich zu einer Schädigung der Umwelt und der Natur durch den Menschen selbst führen würde. Sie unternahmen große Anstrengungen, um einen Freiraum zu schaffen, der Abstand von den zunehmenden Komplikationen der Zivilisation hielt.

3.1. Dao (道)

Zuerst wird auf das daoistische Grundkonzept *Dao* (道) eingegangen.

Zwar ist die Lehre des Daoismus im chinesischen soziokulturellen Hintergrund verwurzelt, weist ihre auf der kosmologischen Grundlage basierenden Überlegungen zur Beziehung von Mensch

⁹⁴⁴ Ebd., 153.

⁹⁴⁵ Ebd., 152.

und Welt jedoch auf eine transkulturelle Allgemeingültigkeit hin. Eine zentrale Aufgabe des Daoismus ist es zu klären, wie man das naturhaft Seiende als Aus-sich-Heraustreten erfahren kann. Ein wesentlicher Schritt dafür ist, das *Dao* (道) als die treibende Kraft für die Ekstase der natürlichen Welt zu interpretieren. In Bezug auf die grundlegende Bedeutung sowie die entscheidenden Eigenschaften des *Dao* (道) seien zuerst ein paar Sprüche aus dem daoistischen Hauptwerk *Daodejing* (道德經), das von Laozi (老子, ca. 500 v. Chr.) geschrieben wurde, zitiert:

Das Dao erzeugt die Eins.
Die Eins erzeugt die Zwei.
Die Zwei erzeugt die Drei.
Die Drei erzeugt alle Dinge. (DDJ 42)⁹⁴⁶

Es gibt ein Ding, das ist unterschiedslos vollendet.
Bevor der Himmel und die Erde waren, ist es schon da,
so still, so einsam.
Allein steht es und ändert sich nicht.
Im Kreis läuft es und gefährdet sich nicht.
Man kann es nennen die Mutter der Welt.
Ich kenne seinen Namen nicht.
Ich bezeichne es als Dao. (DDJ 25)⁹⁴⁷

In diesem Kontext sind die Eins, die Zwei und die Drei nicht mit Zahlen im Sinne der modernen Mathematik gleichzusetzen. Stattdessen symbolisieren sie den Ausgangszustand der Welt, ihre Differenzierung und die Erzeugung der phänomenalen Welt. Aus den obigen Zitaten lässt sich ein wesentlicher Aspekt des *Dao* (道) begreifen, d.h. es wird zunächst als Ursprung des Universums betrachtet. Es befindet sich »am Anfang einer Erzeugung der Dinge«. ⁹⁴⁸ Daraus ergibt sich »ein Ding nach dem anderen«. ⁹⁴⁹ Das *Dao* (道) schafft nicht nur die Welt, sondern »kleidet [auch] und nährt alle Dinge«. ⁹⁵⁰ Es wird als »Ahn aller Dinge«, ⁹⁵¹ als »Mutter der Welt« ⁹⁵² bezeichnet. Nach der Erzeugung aller Dinge übt das *Dao* (道) weiter Wirkung auf die ganze

⁹⁴⁶ Vgl. Wilhelm 2008, 54.

⁹⁴⁷ Vgl. Ebd., 33.

⁹⁴⁸ Schleichert & Roetz 2009, 137.

⁹⁴⁹ Ebd.

⁹⁵⁰ Wilhelm 2008, 42.

⁹⁵¹ Ebd., 12.

⁹⁵² Ebd., 33.

Welt aus. Alles läuft ihm gemäß ab und nichts ist von seiner Dominanz frei. Als universelles Gesetz spielt das *Dao* (道) also überall eine wesentliche Rolle. Es manifestiert sich in der faktischen Existenz von Himmel, Erde und allen anderen Dingen und bestimmt damit »das ganze Naturgeschehen ohne Ausnahme«. ⁹⁵³ So ist zu sehen, dass sich das *Dao* (道) grundsätzlich auf zwei Ebenen bezieht. Zum einen gilt es als Ursprung und Wurzel des Universums und zeigt daher den anfänglichen Zustand der Welt, der sich durch Undifferenziertheit und Gestaltlosigkeit auszeichnet. Zum anderen ist das *Dao* (道) nach der Erzeugung der Welt weiterhin als universelles Prinzip wirksam, das sich an *Ziran* (自然) orientiert. Mit *Ziran* (自然) ist hier nicht die Naturwelt im physikalischen Sinne gemeint. Es bezieht sich vielmehr auf die Bewegung der Dinge ohne menschliches Zutun ⁹⁵⁴, auf das allen Dingen innewohnende Gesetz der Selbsterzeugung. Alles richtet sich nach dem *Dao* (道) und nichts ist von seiner Auswirkung frei. Es gehört nicht zum Bereich der sinnlich fassbaren Seienden. Vielmehr dient es als Fundament für die Existenz und Entwicklung der Wesen und Dinge.

Laozi (老子) hatte eine genaue Definition des *Dao* (道) nie gegeben. Es ist unmöglich, das *Dao* (道) auf allgemeine kognitive Weise zu erfassen, da es über den Bereich der phänomenalen Welt hinausgeht, der sinnlich nachvollziehbar ist. Generell soll man zum Zweck der Erkenntnis »einzelne Objekte isolieren, abgrenzen, durch spezielle Eigenschaften kennzeichnen und damit benennen«. ⁹⁵⁵ Im Gegensatz zu den »benannten Dingen, die [sich] voneinander unterscheiden«, ⁹⁵⁶ entspricht das *Dao* (道) dem Urzustand der Welt, der kein Unterscheiden, Abgrenzen oder Benennen kennt. Deswegen ist es weder möglich noch sinnvoll, das *Dao* (道) genau definieren zu wollen. Am Anfang des *Daodejing* (道德經) wird schon auf die Unausprechlichkeit und Unerkennbarkeit des *Dao* (道) hingewiesen, was in der Tat auf die Grenze der menschlichen kognitiven Fähigkeit verweist.

»Das Dao, das sich aussprechen läßt,
ist nicht das ewige Dao.

⁹⁵³ Schleichert; Roetz 2009, 140.

⁹⁵⁴ Vgl. Gao 2023, 98.

⁹⁵⁵ Ebd., 139.

⁹⁵⁶ Ebd., 138.

Der Name, der sich nennen läßt,
ist nicht der ewige Name.« (DDJ 1)⁹⁵⁷

Eine entscheidende These über das wesentliche Merkmal des *Dao* (道) wird im Kapitel 25 des *Daodejing* (道德經) ausgeführt. Sie lautet: »Das Dao richtet sich nach der Natur.«⁹⁵⁸ Ein höheres Wesen, namentlich die »Natur«, scheint noch vor dem *Dao* (道) zu stehen. Jedoch ist die Natur im daoistischen Kontext nicht im engeren, biologischen Sinne (wie etwa Tiere und Pflanzen) zu verstehen. Vielmehr bezieht sie sich auf das sich aus sich selbst heraus entwickelnde innere Prinzip aller Dinge, nämlich auf eine Natürlichkeit, die wesentlich im Gegensatz zu jenen künstlichen Merkmalen steht. Insofern steht die Natur hierbei im Zusammenhang mit einer Seinsweise, die frei von jeder äußeren Kraft ist. Sie ist »dasjenige, was von selbst da ist«⁹⁵⁹ und steht »im Gegensatz zu dem, was vom Menschen gemacht wird.«⁹⁶⁰ Aus dieser Sichtweise heraus bedeutet die These »Das Dao richtet sich nach der Natur«, dass sich das *Dao* (道) durch die Selbständigkeit und Spontaneität der Naturprozesse und -zustände manifestiert. Einerseits weisen die aus dem *Dao* (道) entstehenden Dinge die Eigenschaft der Selbst-Bewusstlosigkeit und Zwecklosigkeit auf, andererseits zeigt die danach noch durch das *Dao* (道) vorangetriebene Entwicklung der Welt »eine sich bewegende Bewegung.«⁹⁶¹ Darüber hinaus lehrt das Prinzip des *Dao* (道), dass jedes Ding sein Gegenteil hat. Die beiden Pole bedingen sich gegenseitig und führen in Wandlung zueinander. Jedes Gegensatzpaar in der Natur zeigt sich als eine in sich geschlossene Ganzheit der Wandlungsprozesse.

In diesem Kontext bezieht sich das Konzept der Natur auch auf eine Lebensauffassung, die sich durch Schlichtheit und Einfachheit auszeichnet. Dabei liegt der Schlüssel der Kongruenz der leiblichen Präsenz mit ekstatischen Manifestationen der Natur darin, sich an den »natürlichen Lauf der Dinge« (DDJ 64)⁹⁶² anzupassen. Gao weist darauf hin: »In an essentially agricultural society, it is common sense to sow seeds in the spring, to harvest in the autumn, and not to violate the farming season. From this observation, one deduces the most pro-

⁹⁵⁷ Wilhelm 2008, 9.

⁹⁵⁸ Ebd., 33.

⁹⁵⁹ Böhme 2003, 63f.

⁹⁶⁰ Ebd.

⁹⁶¹ Brunozzi 2011, 176.

⁹⁶² Wilhelm 2008, 77.

found truth about nature. Human behavior ought to abide by the laws of nature. The violation of these laws would entail punishment.«⁹⁶³ Eine ähnliche Auffassung vertritt Mario Wenning: »The classical Daoist texts emphasise the importance of living according to the naturally recurring seasons, and of not interfering by making the spring into the summer, the summer into the autumn, or engaging in some other untimely or counter-rhythmic imposition.«⁹⁶⁴ Es gilt zu erkennen, dass sich jedes Ding im Universum grundlegend an seiner eigenen Gesetzmäßigkeit orientiert und sich nach seinem spezifischen Bauplan entwickelt. Der Schlichtheit der Dinge entspricht das Nicht-Handeln der Menschen, das als eine der wichtigsten Tugenden im Daoismus angesehen wird. Das Nicht-Handeln bedeutet nicht, nichts zu tun, sondern bedeutet, dass sich der Mensch nicht zu sehr in den Entwicklungsvorgang der Dinge einmischen sollte.⁹⁶⁵ Er sollte mit den Gesetzen der Natur möglichst übereinstimmen. Dadurch wird die Idee zum Ausdruck gebracht: Lass der Natur ihren Lauf – eine alte, fernöstliche Weisheit, aber zugleich eine Inspirationsquelle für gegenwärtige naturästhetische Diskussionen.

In der christlichen Schöpfungsvorstellung bildet die Existenz Gottes die Voraussetzung für den Ursprung der Welt. Mit anderen Worten: Die Welt ist das Schöpfungswerk Gottes. Die Frage nach der Herkunft des Schöpfers kommt nicht in Betracht. Im Daoismus wird statt des göttlichen Schöpfers das *Dao* (道) als Ursprung der Welt angesehen. Im Schöpfungsprozess gibt es kein göttliches Wesen, das dem *Dao* (道) Befehle bewusst erteilt, um die Entwicklungsschritte der Dinge voranzutreiben.⁹⁶⁶ Vielmehr zeigt sich das *Dao* (道) als eine ausschließlich aus sich selbst heraus wirkende Kraft.⁹⁶⁷ Die absolute Herrschaft eines übernatürlichen bzw. göttlichen Wesens wird abgelehnt. Chinesen schenken der Konstruktion eines objektivierten Jenseits wenig Aufmerksamkeit. Sie sind mehr besorgt darüber, wie verschiedene Wünsche im Diesseits erfüllt werden.

Laozis Betrachtung des Aus-sich-Heraustretens erstreckte sich vor allem auf den metaphysischen Bereich, sodass eine praktische Dimension, die in Verbindung mit dem täglichen Lebensbereich steht, nur implizit enthalten ist. Aus empirischer Sicht widmete sich

⁹⁶³ Gao 2023, 98.

⁹⁶⁴ Wenning 2022, 43.

⁹⁶⁵ Vgl. Kubin 2014, 16.

⁹⁶⁶ Vgl. Tang 2010, 7f.

⁹⁶⁷ Vgl. Brunozzi 2011, 176.

Zhuangzi (莊子) (ca. 369–286 v. Chr.), ein weiterer Hauptvertreter des Daoismus, einer phänomenologischen Betrachtung des Aus-sich-Heraustretens der Naturdinge sowie den entsprechenden Erfahrungsmöglichkeiten. Statt metaphysischer Analysen werden Zhuangzis Ideen zumeist durch Fabeln, Gespräche oder Gleichnisse zum Ausdruck gebracht. Die klassischen Sätze aus dem Kapitel *Wissen streift durch den Norden* werden als die entscheidende ästhetische Auffassung Zhuangzis angesehen:

»Himmel und Erde sind von großer Schönheit, aber sie sprechen nicht davon; die vier Jahreszeiten wechseln in klarer Abfolge, aber sie zanken darüber nicht; die zahllosen Lebewesen entwickeln sich nach bestimmten Regeln, aber erläutern sie nicht.«⁹⁶⁸

Im Anschluss an den Ansatz von Laozi (老子) vertritt Zhuangzi (莊子) auch die Ansicht, dass, obwohl das *Dao* (道) als Urgrund und Entwicklungsprinzip keine Bezeichnung benötigt,⁹⁶⁹ es trotzdem seine Wirkung überall und jederzeit entfaltet, bis Himmel und Erde voll davon sind. Entsprechend befolgt alles auf der Welt genau die Vorschriften des *Dao* (道), die sich auf das Gesetz des natürlichen Laufes konzentrieren. Das Aus-sich-Heraustreten der Natur entsteht daraus, dass sich jedes Naturding aufgrund seiner ihm innewohnenden Gesetzmäßigkeiten entwickelt. Im Kapitel *Schwimmhäute zwischen den Zehen* wird diese innewohnende Gesetzmäßigkeit weiter als das »ewige Gesetz« definiert und es werden darunter ein paar naturgegebene Attribute der Dinge, die eindeutig im Widerspruch zu den Auswirkungen der äußeren Kräfte stehen, dargelegt:

»Es gibt ewige Gesetze in der Welt, und was nach diesen ewigen Gesetzen krumm ist, das ist nicht durch einen Haken so geworden; was gerade ist, ist nicht durch eine Richtschnur so geworden; was rund ist, ist nicht durch einen Zirkel so geworden; was rechteckig ist, ist nicht durch das Richtscheit so geworden. Die Vereinigung des Getrennten bedarf nicht des Leims und des Kleisters, und die Verbindung bedarf weder Strick noch Schlinge... Vom Uranfang an bis auf den heutigen Tag war es nicht anders, und das soll man nicht verderben.«

(ZZ: BUCH VIII. SCHWIMMHÄUTE ZWISCHEN DEN ZEHEN/Pian Mu, 駢拇)⁹⁷⁰

⁹⁶⁸ Kalinke 2018, 489.

⁹⁶⁹ Vgl. Wilhelm 1972, 47.

⁹⁷⁰ Ebd., 105.

Die Dinge, deren Existenz und Entwicklung dem Prinzip des *Dao* (道) entsprechen, sind das Schönste. Grundsätzlich ist das Schönste, welches jene künstlich geschaffenen Gegenstände kaum erreichen, mit einer inhärent gegebenen Schlichtheit verbunden. Hier sollte Schlichtheit mit Natürlichkeit gleichgesetzt werden. Wolfgang Kubin erklärte dazu: »Alles, was unbearbeitet ist, ist ›natürlich‹. Natürlich in dem Sinne, dass es alle Möglichkeiten bietet, sich zu diesem oder zu jenem weiterverarbeiten zu lassen. Wenn es jedoch eine bestimmte Gestalt angenommen hat, dann ist es ›diese‹ Gestalt und kann nicht auch noch ›jene‹ sein.«⁹⁷¹ Ein typisches Beispiel dafür ist die Musik. Im Kapitel *Ausgleich der Weltanschauungen* wird die Musik in drei Arten unterteilt, nämlich die Melodie des Himmels, der Erde und des Menschen. Zhuangzi (莊子) zufolge liegt der Ton des Himmels wie z.B. der Windklang auf dem höchsten Niveau der Musik und wird damit als ein Symbol für das Schönste angesehen. Der Grund dafür ist, dass die treibende Kraft der Himmelsmusik ausschließlich aus natürlichen Elementen selbst stammt und keine technischen Mittel dazwischen eingesetzt werden. Darüber hinaus zeichnet sich die Himmelsmusik durch tausenderlei verschiedene Arten von Tönen aus.⁹⁷² Daher wird sie als die überlegenste Form der Musik bezeichnet. Der amerikanische Avantgarde-Musiker John Cage war stark vom ostasiatischen, naturverbundenen Denken beeinflusst, insbesondere vom Daoismus und Zen-Buddhismus. Inspiriert von diesem Denken entfernten sich seine Kompositionen von der Manipulation von Klängen und deren Einfügung in kontinuierliche Sequenzen. Stattdessen sind sie von Diskontinuität, kompositorischer Unsicherheit und operativem Zufall geprägt.⁹⁷³ Als experimentelle Komposition ohne Autorschaft besteht Cages "4'33" (vier Minuten und dreiunddreißig Sekunden) aus kontingenten Klangelementen. Einerseits steht eine solche Komposition im Einklang mit der Natur und ihren Funktionsweisen.⁹⁷⁴ Andererseits ist es die Zufälligkeit der umgebenden Klänge, die auf wunderbare Weise die Einheit des Stückes ausmacht.

Nach Zhuangzi (莊子) besitzt jedes Ding seine Originaleigenschaften. Gerade aus diesem Grund kann bei künstlicher Veränderung ein Verlust dieses wertvollen ursprünglichen Charakters drohen. Deswegen ist Zhuangzi (莊子) einerseits von verschiedenen Lebensfor-

⁹⁷¹ Kubin 2014, 16f.

⁹⁷² Vgl. Wilhelm 1972, 40.

⁹⁷³ Vgl. Baier 2003, 43.

⁹⁷⁴ Vgl. Andrew 2012, zuletzt geprüft am 11.10.2023.

men der Naturwelt begeistert, andererseits fürchtet er deren Ende durch menschliche Eingriffe. Mit Hinblick darauf folgen einige repräsentative Beispiele:

»Der Sumpffasan muss zehn Schritte gehen, ehe er einen Bissen Nahrung findet, und hundert Schritte, ehe er einmal trinkt; aber er begehrt nicht danach, in einem Käfig gehalten zu werden, obwohl er dort alles hätte, was sein Herz begehrt, gefällt es ihm doch nicht.«

(ZZ: BUCH III. PFLEGE DES LEBENSPRINZIPS/Yang Sheng Zhu, 養生主)⁹⁷⁵

»Solang die Pferde auf den Steppen weilen, fressen sie Gras und saufen Wasser. Haben sie eine Freude aneinander, so kreuzen sie die Häse und reiben sich; sind sie böse aufeinander, so drehen sie sich den Rücken zu und schlagen aus. Darin besteht ihre ganze Kenntnis. Spannt man sie aber an die Deichsel und zwingt sie unters Joch, dann lernen die Pferde scheu umherzublicken, den Hals zu verdrehen, zu bocken, dem Zaum auszuweichen und die Zügel heimlich durchzubeißen. So werden die Pferde klug und geschickt in allerhand Kniffen. Das alles ist die Schuld des ersten Pferdebandigers.«

(ZZ: BUCH IX. HUFEN/Ma Ti, 馬蹄)⁹⁷⁶

»Habt Ihr noch nie einen Marder gesehen, der geduckten Leibes lauert und wartet, ob etwas vorüberkommt? Hin und her springt er über die Balken und scheut sich nicht vor hohem Sprunge, bis er einmal in eine Falle gerät oder in einer Schlinge zugrunde geht.«

(ZZ: BUCH I. WANDERN IN MUSSEN/Xiao Yao You, 逍遙遊)⁹⁷⁷

In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass Zhuangzi (莊子) nicht auf alle künstlich erzeugten Produkte verzichtet. Zu denjenigen Techniken, die die Einfachheit der Dinge erhalten, nimmt er jedoch eine unterstützende Haltung ein. Im Kapitel *Der Baum auf dem Berge* unterstreicht er dies durch den Mund eines herausragenden Glockenmachers:

»Nach all dem Schnitzen und all dem Gestalten
Muss man sich wieder zur Einfachheit halten.«

(ZZ: BUCH XX. DER BAUM AUF DEM BERGE/Shan Mu, 山木)⁹⁷⁸

⁹⁷⁵ Wilhelm 1972, 55.

⁹⁷⁶ Ebd., 108.

⁹⁷⁷ Ebd., 34.

⁹⁷⁸ Ebd., 211.

Ein weiterer Schwerpunkt von Zhuangzi (莊子) ist, die Fähigkeit zum Empfinden des *Dao* (道) zu kultivieren. Für Zhuangzi (莊子) stellt das Erfassen des *Dao* (道) das höchste Niveau des Ästhetischen dar. Eine derartige Erfahrung verfolgt nicht die dualistische Herangehensweise, wobei das Subjekt und das Objekt als getrennt erfahren werden. Stattdessen erfolgt sie durch das Eintauchen in die Welt. Dafür muss man bestimmte Mediationstechniken einsetzen. Besonders wird hierbei Wert auf *das Fasten des Herzens* (Xin Zhai, 心齋) gelegt und auf *das Vergessen im Sitzen* (Zuo Wang, 坐忘). Zunächst zum *Fasten des Herzens* (Xin Zhai, 心齋).

»Dein Ziel sei Einheit! Du hörst nicht mit den Ohren, sondern hörst mit dem Verstand; du hörst nicht mit dem Verstand, sondern hörst mit der Seele. Das äußere Hören darf nicht weiter eindringen als bis zum Ohr; der Verstand darf kein Sonderdasein führen wollen, so wird die Seele leer und vermag die Welt in sich aufzunehmen. Und das Dao ist's, das diese Leere füllt. Dieses Leersein ist Fasten des Herzens.«

(ZZ: BUCH IV. IN DER MENSCHENWELT/Ren Jian Shi, 人間世)⁹⁷⁹

Dieser Abschnitt weist darauf hin, dass sich das *Fasten des Herzens* (Xin Zhai, 心齋) auf das Leersein bezieht. Die Ohren und der Verstand stehen jeweils für die Reaktion auf die Außenwelt und Innenwelt. Nach Zhuangzis Auffassung gelingt das Erfassen des *Dao* (道) nur, wenn wir Menschen auf das Bewusstsein von Aktivitäten der äußeren und inneren Welt verzichten. Erst dadurch ist es möglich, einen Raum für die Kommunikation mit dem *Dao* (道) zu schaffen. Was bedeutet dann *Vergessen im Sitzen* (Zuo Wang, 坐忘)? Dies zeigt ein Gespräch im Kapitel *Der große Ahn und Meister* (大宗師):

»Kung Dsi sprach bewegt: »Was meinst du damit, dass du zur Ruhe gekommen und alles vergessen hast?« Yen Hui sprach: »Ich habe meinen Leib dahinten gelassen, ich habe abgetan meine Erkenntnis. Fern vom Leib und frei vom Wissen bin ich Eins geworden mit dem, das alles durchdringt. Das meine ich damit, dass ich zur Ruhe gekommen bin und alles vergessen habe.«

(ZZ: BUCH VI. DER GROSSE AHN UND MEISTER/Da Zong Shi, 大宗師)⁹⁸⁰

⁹⁷⁹ Ebd. 62.

⁹⁸⁰ Ebd. 95.

Voraussetzung für das *Vergessen im Sitzen* (Zuo Wang, 坐忘) ist also, dass der Mensch ein Gewirr von verschiedenen weltlichen Angelegenheiten, sogar alles um sich herum vollständig vergessen soll. Die konkreten Schritte lassen sich wie folgt erläutern: Erstens: Man muss das Begehren wie z.B. nach sinnlichen Genüssen, materiellen Gütern und höheren sozialen Rängen vollständig aufgeben. Zweitens: Man muss von verschiedenen gängigen Kenntnissen, Gesetzen, Gebräuchen sowie Sitten frei sein.⁹⁸¹ Drittens: Erst nachdem man alle körperlichen und geistigen Belastungen beseitigt hat, kann der Mensch mit dem *Dao* (道) zu einer Einheit verschmelzen.

Xu Fuguan (徐復觀) wies darauf hin, dass das *Fasten des Herzens* (Xin Zhai, 心齋) und das *Vergessen im Sitzen* (Zuo Wang, 坐忘) das Nicht-Ich bzw. die Selbstlosigkeit betonen. Es gibt zwei Wege, dieses Ziel zu erreichen. Der eine Weg besteht darin, die körperlichen Begierden aufzulösen und das Herz von den durch Begierden verursachten Sorgen zu befreien. Der andere Weg besteht darin, die kognitive Beschäftigung mit den Objekten einzustellen, wenn man ihnen begegnet, um die Unruhe zu vermeiden, die durch das Urteil über richtig und falsch hervorgerufen wird. Auf diese Weise erlangt man geistige Freiheit. Nach Xu bedeutet die Verwirklichung des *Fastens des Herzens* (Xin Zhai, 心齋) und des *Vergessens im Sitzen* (Zuo Wang, 坐忘), dass man in das Reich der Schönheit eintritt.⁹⁸² Für Linck ist sowohl das höchste Ziel des *Fastens des Herzens* (Xin Zhai, 心齋) als auch das des *Vergessens im Sitzen* (Zuo Wang, 坐忘) »das ins Kosmische gesteigerte Verströmen in Weite als Einheit mit dem *dao*.«⁹⁸³ Offensichtlich ist es für einen durchschnittlichen Menschen schwierig, eins mit dem *Dao* (道) zu werden. Wenn es jemandem dennoch gelingt, wird er zum Weisen. Im Kapitel *Ausgleich der Weltanschauungen* (Qi Wu Lun, 齊物論) wird die Gestalt des weisen Menschen poetisch dargestellt:

»Wenn das große Meer im Feuer aufginge, vermöchte es ihm nicht heiß zu machen; wenn alle Ströme gefröhen, vermöchte ihm das nicht kalt zu machen; wenn heftiger Donner die Berge zerrisse und der Sturm den Ozean peitschte, vermöchte ihm das nicht Schrecken einzuflößen? Einer, der also ist, der fährt auf Luft und Wolken; er reitet auf Sonne und Mond und wandelt jenseits der Welt. Leben und Tod können sein

⁹⁸¹ Vgl. Zeng 2003, 9.

⁹⁸² Vgl. Xu 2001, 43.

⁹⁸³ Linck 2017, 57.

Selbst nicht verändern. Was erst sollten ihm da die Gedanken an Nutzen und Schaden sein!«

(ZZ: BUCH II. AUSGLEICH DER WELTANSCHAUUNGEN/Qi Wu Lun, 齊物論)⁹⁸⁴

Vor allem handelt es sich bei Zhuangzis Darstellung um eine innere Landschaft, die sich aus dem Meditationsprozess ergibt. Hier spielt die Vorstellungskraft eine Schlüsselrolle. Verschiedene Naturphänomene (Meer, Feuer, Ströme, Donner, Berge, Sturm usw.) tragen dazu bei, das Innere zu erleuchten. Als Idealfigur des Daoismus verfolgt der weise Mensch grundsätzlich die Regeln des *Dao* (道). Bei ihm lässt sich »die ursprüngliche Einheit von Natur (Himmel) und Mensch«⁹⁸⁵ nachweisen – genauso wie es die klassische Beschreibung von Zhuangzi (莊子) formuliert:

»Himmel und Erde entstehen mit mir zugleich, und alle Dinge sind mit mir eins.«

(ZZ: BUCH II. AUSGLEICH DER WELTANSCHAUUNGEN/Qi Wu Lun, 齊物論)⁹⁸⁶

3.2. Yin-Yang (陰/陽)

Zurück zum 42. Kapitel des *Daodejing* (道德經): Die Eins erzeugt die Zwei. Dies bedeutet die Differenzierung der Welt, die auf dem Zusammenspiel zweier polarer Kräfte – *Yin* (陰) und *Yang* (陽) – beruht. *Yin* (陰) und *Yang* (陽) können durch zahlreiche Polaritäten charakterisiert werden:

⁹⁸⁴ Wilhelm 1972, 49.

⁹⁸⁵ Schleichert; Roetz 2009, 163.

⁹⁸⁶ Wilhelm 1972, 46.

Yang (陽) – Yin (陰)

männlich – weiblich
hell – dunkel
hart – weich
warm – kalt
trocken – feucht
hoch – niedrig
bewegt – ruhig
gerade – krumm
offensichtlich – verborgen
prächtig – schlicht
offen – geschlossen
gewölbt – flach
laut – leise
schwer – leicht

...

Das Yin-Yang-Modell veranschaulicht am deutlichsten das ganzheitliche Denken in China. Einerseits symbolisieren *Yin* (陰) und *Yang* (陽) ein Begriffspaar, das durch gegensätzliche Eigenschaften gekennzeichnet ist. In diesem Sinne stehen die beiden in einer entgegengesetzten Beziehung. Andererseits ist das Verhältnis zwischen *Yin* (陰) und *Yang* (陽) zueinander nicht völlig unvereinbar. Vielmehr sind sie aufeinander angewiesen und befinden sich in einer ständigen wechselseitigen Umwandlung. Im Kapitel 2 des *Daodejing* (道德經) wird das Yin-Yang-Beziehungsgefüge exemplarisch dargestellt:

»voll und leer gebären einander
leicht und schwer vollbringen einander
lang und kurz bedingen einander
hoch und niedrig bezwingen einander
klang und ton stimmen einander
vorher und nachher folgen einander« (DDJ 2)⁹⁸⁷

Hier sind voll und leer, leicht und schwer, lang und kurz, hoch und niedrig, Klang und Ton, vorher und nachher sowohl gegensätzlich als auch komplementär. Wolfgang Kubin führt aus: »Alles, was eine bestimmte Gestalt annimmt, tritt nicht singular in Erscheinung, sondern mit seinem Gegenteil binär. Es ist dann nicht mehr eine Gesamt-

⁹⁸⁷ Schwarz 1995, 64.

heit, sondern eine Einzelheit, die in einen Kontrast zerfällt.«⁹⁸⁸ Dies besagt, dass es kein reines Yin oder Yang im Laufe des transformativen Vorgangs gibt. Yang enthält einen kleinen Teil des Yin und umgekehrt. »Das eine geht aus dem anderen hervor, das eine wirkt durchdringend auf das andere ein.«⁹⁸⁹ Eines ist immer im anderen enthalten und bedingt damit das andere. *Yin* (陰) und *Yang* (陽) »können sich verwandeln und sogar die jeweils andere Wesenheit annehmen.«⁹⁹⁰ Die ewig zusammenwirkenden *Yin* (陰) und *Yang* (陽) üben einen Effekt nicht nur innerhalb einer einzelnen Sache, sondern auch auf ein Beziehungsgefüge zwischen allen Dingen aus und gelten damit als grundlegende Triebkraft der kosmischen Evolution. So entsteht die polare Einheit der Welt. Aufgrund seiner polaren Zusammengehörigkeit, die jeglichen Dualismus ausschließt, lässt sich das Yin-Yang-Modell als Symbol für das Streben nach Ganzheit ansehen.⁹⁹¹ In der chinesischen Malerei wird diese Darstellung einer sich ständig erneuernden Lebenskraft nicht durch Rekurs auf den Eigencharakter eines essentiellen Wesens, sondern durch das gegensätzlich-komplementäre Verhältnis zwischen Polaritäten erreicht. Gerade durch diese komplexe Beziehungsstruktur erhalten einzelne Elemente ihre eigene Struktur und Form und entfalten sich weiter. Wohlfahrt wies darauf hin: »Deutlich ist, daß es offenbar um einen *Prozeß* (des Erzeugens, Gebärens, Entstehens etc.) bzw. um eine prozessuale (Inter-)Dependenz geht, d.h. um ein *Werden* bzw. um einen *Geschehenszusammenhang*. Mit anderen Worten: Es geht um ein *Hervorgehen* und *Vergehen* bzw. um ein *Ineinanderübergehen*.«⁹⁹² Auf Chinesisch heißt Landschaft *Shan-Shui* (山水), was wörtlich *Berg-Wasser* bedeutet. Entsprechend heißt die Landschaftsmalerei *Shan-Shui-Hua* (山水畫), nämlich *Berg-Wasser-Malerei*.⁹⁹³ Dies liegt nicht nur darin begründet, dass Berge und Wasser elementare Bestandteile eines chinesi-

⁹⁸⁸ Kubin 2014, 45.

⁹⁸⁹ Linck 2017, 33.

⁹⁹⁰ Lütje 2011, 71.

⁹⁹¹ Vgl. Linck 2017, 15.

⁹⁹² Wohlfahrt 2001, 63.

⁹⁹³ Im Japanischen wird die traditionelle Landschaftsmalerei als *Sansui-ga* bezeichnet - ein aus dem Chinesischen entlehntes Wort, das wörtlich Berg- und Wassermalerei bedeutet. Nach Ken-ichi Sasaki wird *Sansui-ga* in der japanischen Kultur in begrenztem Umfang verwendet, entweder in der chinesischen Literatur, in der Landschaftsmalerei oder in den chinesisch-japanischen Gärten, die *Sansui-ga* imitieren. Im *Großen Wörterbuch der japanischen Sprache* (Nihon Kokugo Daijiten) (1973-76) wurde dem Begriff *Sanshui* eine weitere Bedeutung für Landschaft hinzugefügt, die den visuellen

schen Landschaftsgemälden bilden, sondern vor allem darin, dass ihre Beziehung zur Veranschaulichung polarer Kräfte dient. Berg symbolisiert Yang (hart und statisch) und Wasser Yin (weich und fließend). Beide stehen sich gegenüber und stimmen doch gleichzeitig in einer Naturszene miteinander überein. So schwer zu verstehen ist dies nicht: Die exakte Wiedergabe einer bestimmten Naturkulisse befindet sich in einem chinesischen Landschaftsbild am Rande des ästhetischen Interesses. Im Gegensatz dazu bevorzugen chinesische Maler*innen die Hervorhebung der inhärenten Gesetzmäßigkeiten der Natur. Auf diese Weise fungiert die chinesische Landschaftsmalerei auch als Einstieg in »eine allgemeine kosmologisch-metaphysische Sinngebung«⁹⁹⁴ und gibt Einblick in »das wahre Wesen der Welt«.⁹⁹⁵

3.3. Qi (氣)

»[...] die vielzahl der dinge
getragen vom Yin, umfagen vom Yang
geeint werden sie durch den allumfassenden krafthauch [, nämlich
Qi].« (DDJ 42)⁹⁹⁶

Neben *Dao* (道) und *Yin-Yang* (陰/陽) gehört *Qi* (氣) zu den grundlegendsten Begriffen der chinesischen Philosophie. Nach Obert zeigt das chinesische Schriftzeichen *Qi* (氣) eine vielfältige Verbindung zwischen Phänomenen innerhalb der chinesischen Erfahrung und der Interpretation der Welt. Wir sollten daher *Qi* (氣) als ein zentrales Paradigma in der philosophischen Bestimmung der Welt und der Menschheit verstehen.⁹⁹⁷ In gewissem Sinne wurde die chinesische Malerei auf der Grundlage der Phänomenologie des *Qi* (氣) entwickelt. In Xie Hes (謝赫) Buch *Guhua Pinlu* (古畫品錄, Älteres Verzeichnis der Rangordnung in der Malerei, ca. 550), haben die darin

Aspekt betont. Im Gegensatz zu *Sansui* werden *Fūkei* und *Keshiki* im heutigen Japanisch häufiger im Sinne von Landschaft verwendet. *Fūkei* und *Keshiki* sind im Grunde gleichbedeutend. Ersteres ist formeller und wird vor allem in der chinesischen Literatur verwendet, während letzteres alltäglicher und umgangssprachlicher ist (Vgl. Sasaki 2006, zuletzt geprüft am 02er.11.2023).

⁹⁹⁴ Obert 2007a, 76.

⁹⁹⁵ Ebd.

⁹⁹⁶ Schwarz 1995, 177.

⁹⁹⁷ Vgl. Obert 2007b, 167.

vorgestellten sechs Maltechniken heute für chinesische Kunstkritik nach wie vor erhebliche Bedeutung: »Obgleich es in der Malerei sechs Verfahrensweisen gibt, vermag sie selten [einer] allesamt völlig [zu beherrschen]; aber von alters her bis heute war jeder ein Stück weit gut. Welche sind die ›sechs Verfahrensweisen‹? Erstens: ›Gestimmtheit im Atmen‹, das bedeutet eine lebendige Selbstbewegung. Zweitens: ›Die Verfahrensweise [einer Ausrichtung nach] dem Knochen [-bau]‹, das betrifft den Einsatz des Pinsels. Drittens: ›Sich den innerweltlichen Vorkommnissen zusagen‹, das meint [die Art und Weise, wie] den körperlichen Gestalten eine [sinnhafte] Erscheinungsgestalt verliehen wird. Viertens: ›Der korrespondierenden Zugehörigkeit Folge leisten‹, das betrifft den Auftrag der Farbe. Fünftens: ›Ordrende Einrichtung‹, das betrifft das Setzen [der innerweltlichen Vorkommnisse] auf ihren Platz. Sechstens: ›Tradierendes Weitergeben‹, das betrifft das Darstellen nach der Vorlage.«⁹⁹⁸ Von diesen sechs Techniken gilt die erste Technik *Gestimmtheit im Atmen* (Qiyun Shengdong, 氣韻生動) seit langem als eines der wichtigsten Kriterien für die Bildgestaltung.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gab es eine breite Diskussion über die Übersetzung von *Qiyun Shengdong* (氣韻生動). In den meisten Fällen wurde *Qiyun* (氣韻) als etwas interpretiert, das mit Rhythmus zu tun hat, wie z.B. Kakasu Okakuras »The Lifemovement of the Spirit through the rhythm of Things«⁹⁹⁹, Herbert Allen Giles' »rhythmic vitality«¹⁰⁰⁰, und William Cohns »rhythm and vitality«.¹⁰⁰¹ Gleichzeitig gab es noch andere Versuche, eine Alternative zu Rhythmus als Übersetzung für *Qiyun* (氣韻) zu finden, wie z.B. Friedrich Hirths »spiritual element and life's motion«¹⁰⁰², Arthur Waleys »Spirit-harmony-life's motion«¹⁰⁰³, John C. Fergusons »harmony and vitality«,¹⁰⁰⁴ Oswald Sirens »Resonance of the Spirit; Movement of Life«¹⁰⁰⁵ und Alexander C. Sopers »animation through spirit consonance«.¹⁰⁰⁶ In der deutschen Ausgabe von Li Zehous Buch

⁹⁹⁸ Xie 2007a, 449–452.

⁹⁹⁹ Okakura 1920, 51.

¹⁰⁰⁰ Giles 1918, 28f.

¹⁰⁰¹ Cohn 1948, 16.

¹⁰⁰² Hirth 1905, 45f.

¹⁰⁰³ Waley 1920, 309.

¹⁰⁰⁴ Ferguson 1927, 30.

¹⁰⁰⁵ Siren 1933, 32.

¹⁰⁰⁶ Soper 1949, 420.

Mei De Li Cheng (美的歷程, Der Weg des Schönen) verwendet Karl-Heinz Pohl für *Qiyun Shengdong* (氣韻生動) die Übersetzung »Resonanz des Geistes und lebendige Atmosphäre«. ¹⁰⁰⁷ Durch die Betonung des Eintauchens kommt das Wort *Resonanz* der ursprünglichen Bedeutung von *Qiyun* (氣韻) deutlich näher. Der Grund dafür, dass Rhythmus statt Resonanz die gängige Übersetzung von *Qiyun* (氣韻) geworden ist, liegt nach Martin Power darin, dass westliche Kunsttheoretiker*innen eine gewisse Ähnlichkeit zwischen moderner Malerei und klassischer chinesischer Malerei gefunden haben, nämlich die Bedeutung rhythmischer Linien. Mit anderen Worten, westliche Kunsttheoretiker*innen nutzen den Rhythmus, den sie in der modernen westlichen Malerei gefunden haben, um *Qiyun* (氣韻) zu interpretieren. ¹⁰⁰⁸ Nach Peng Feng (彭鋒) ist der Grund, warum *Qiyun Shengdong* (氣韻生動) im 20. Jahrhundert zu einem wichtigen Thema in der chinesischen Ästhetik wurde, zu einem großen Teil auf die Inspiration durch westliche sinologische und kunsthistorische Studien zurückzuführen. ¹⁰⁰⁹ Ein Vertreter in dieser Hinsicht ist Teng Ku (滕固, 1901-1941), der in Japan und Deutschland studierte. In seinem 1925 erschienenen Buch *Zhongguo Meishu Xiaoshi* (中國美術小史, Eine kurze Geschichte der chinesischen bildenden Künste) stellte Teng Ku (滕固) fest: »In der heutigen Ästhetik sind *Qiyun* (氣韻) Rhythmus und *Shengdong* (生動) Lebendige Aktivität, die die höchsten Grundlagen der Kunst«. ¹⁰¹⁰ Interessanterweise wurde die Verehrung des Rhythmus durch westliche Künstler*innen tatsächlich von der Theorie und Praxis der chinesischen Malerei beeinflusst, wie zum Beispiel von den Diskursen über Ausdruck und Nachahmung in der Malerei während der Tang- und Song-Dynastien. ¹⁰¹¹

Ich bevorzuge hier die Übersetzung von Obert *Gestimmtheit im Atmen*. Sie macht deutlich, dass der Hauptzweck der Malerei darin besteht, eine lebendige Atmosphäre zu schaffen, deren Erleben von der Einstimmung des Wahrnehmenden durch den Atem abhängt. Nach Onians zeigt das Konzept des *Qi* (氣) die Fähigkeit des Künstlers oder der Künstlerin, das Wesen der Dinge in einem Prozess zu erfassen, an dem sowohl das Objekt als auch der gesamte Körper beteiligt sind. In diesem Sinne offenbart das Konzept eine *Empathie* zwischen

¹⁰⁰⁷ Li 1992, 197.

¹⁰⁰⁸ Vgl. Powers 2007, 144.

¹⁰⁰⁹ Vgl. Peng 2017, 16f.

¹⁰¹⁰ Teng 2011, 19.

¹⁰¹¹ Vgl. Powers 2007, 144.

dem Wahrnehmenden und dem Wahrgenommenen. Während Empathie in der Texttradition der europäischen Kunst bis zum Ende des 19. Jahrhunderts unbekannt war, wurde sie bereits im China des sechsten Jahrhunderts erkannt.¹⁰¹² Auf dieser Grundlage erklärt Onians, dass Xie He (謝赫) das Konzept der *Gestimmtheit im Atmen* (Qiyun Shengdong, 氣韻生動) aus der Einfühlung in seine Befindlichkeit entwickelte.¹⁰¹³ Nach Goepper ist *Qi* (氣) nicht nur ein zentrales Konzept für chinesische Ästhetik und Kunsttheorie, sondern vielmehr auch für alle Dinge und Wesen entscheidend, sodass seine Bedeutung über einen bestimmten Kulturkreis hinausgeht und die kosmologische Ebene erreicht: »Hiermit kommen wir unversehens zu einem Schlüsselwort der ganzen chinesischen Kunsttheorie, das darüber hinaus in allen Bereichen des menschlichen Lebens eine entscheidende Rolle spielt. Es ist das ch'i, der Atem oder in weiterem Sinne die Kraft oder Essenz, welche die ganz belebte und unbelebte Natur durchdringt. Sie ist das verbindende Element zwischen Natur, Mensch und Kunst und wirkt aus ihren Erzeugnissen wieder auf den Betrachter zurück.«¹⁰¹⁴

Aufgrund des chinesischen Denkens lässt sich verdeutlichen, dass alle Dinge aus der *Qi*-Kraft hervorgegangen sind und sich vom Noch-Nicht-Sein zum Sein wandeln. Das Noch-Nicht-Sein bedeutet hier nicht Nichts, sondern vielmehr das Potenzial, das alle Möglichkeiten enthält. Als Produkt der Aktivierung einer der vielen Möglichkeiten ist das Sein dagegen etwas Realisiertes, Gestaltetes und Wahrnehmbares.¹⁰¹⁵ Daraus kann der Eindruck entstehen, dass das große Universum in seinem unerschöpflichen Reichtum an Formen und Strukturen unergründlich, unerschöpflich und wechselhaft ist. Demgemäß wies *Chung-ying Cheng* (成中英) darauf hin, dass das Konzept *Qi* (氣) die Grundlage für die Lebensprinzipien von Natur und Menschen legt. Seiner Ansicht nach ist *Qi* (氣) eine Macht, die Produktion, Reproduktion, Formation, Transformation, Durchdringung, wirksame Partizipation und Präsenz in der natürlichen und menschlichen Welt unaufhörlich ausführt.¹⁰¹⁶ Aufgrund dessen wird die chinesische Philosophie von Cheng als die Philosophie von *Qi* (氣) bestimmt.¹⁰¹⁷

¹⁰¹² Vgl. Onians 2019, 53.

¹⁰¹³ Vgl. Ebd., 54.

¹⁰¹⁴ Goepper 1962, 30.

¹⁰¹⁵ Vgl. Kubin 2014, 17.

¹⁰¹⁶ Vgl. Cheng 2008, 615.

¹⁰¹⁷ Vgl. Ebd., 617.

Als die grundlegendsten Formen des Yin-und-Yang-Modells bilden *Yin-Qi* (陰氣) und *Yang-Qi* (陽氣) die Basis des Lebens. Im Allgemeinen haben *Yin-Qi* (陰氣) und *Yang-Qi* (陽氣) die folgenden Attribute und Funktionen.

Yin-Qi (陰氣):

Attribute: dunkel, schwer, herabsinkend

Funktionen: Verdünnung, Zerstreuung

Yang-Qi: (陽氣):

Attribute: hell, leicht, aufsteigend

Funktionen: Sammlung, Verdichtung

Aus der Wechselwirkung von *Yin* (陰) und *Yang* (陽) entsteht die Welt der Erscheinung. Dies ist die Bedeutung des Satzes »Die Zwei erzeugt die Drei« im 42. Kapitel des *Daodejing* (道德經). In der traditionellen chinesischen Philosophie wird eine phänomenale Welt zwar als vielfältig und komplex angesehen, ihr Fundament ist jedoch einheitlich: Das allgegenwärtige *Qi* (氣) bzw. *Yin-Qi* (陰氣) und *Yang-Qi* (陽氣) gestaltet und gestaltet alle Dinge dynamisch und integriert sie. Durch die ununterbrochene Transformation des *Qi* (氣) wandelt sich die Welt ständig. *Qi* (氣) wirkt sich als »eine dem gesamten Kosmos zugrundeliegende [dynamische] Antriebs- und Lebenskraft«¹⁰¹⁸ aus, die die Zehntausend Wesen und Dinge, die gleichbedeutend mit allen Dingen sind, generiert.

Die 64 Hexagramme des Buches *I Ging* (易經) stellen eine Sammlung der Veränderungsmöglichkeiten von Dingen, Situationen und menschlichen Handlungen dar.¹⁰¹⁹ Das 11. Hexagramm *Tai* (泰) besteht aus zwei Teilen: dem oberen Trigramm *Erde* (地), gefüllt mit *Yin-Qi* (陰氣) und dem unteren Trigramm *Himmel* (天), gefüllt mit

¹⁰¹⁸ Linck 2017, 34.

¹⁰¹⁹ Im Mittelpunkt des Buches *I Ging* (易經) steht die Darstellung von 64 verschiedenen Bildern bzw. Hexagrammen. Jedes Hexagramm besteht aus sechs durchgehenden oder unterbrochenen Linien. Die durchgehende Linie steht für Yang (Ausdehnung, männlich, hart, hell, Tag, Leben, usw.) und die unterbrochene Linie für Yin (Zusammenziehung, weiblich, weich, dunkel, Nacht, Tod, usw.). Die beiden Linienarten dienen als Grundelemente für die Bildung eines Hexagramms. Mit Hilfe von verschiedenen Hexagrammen wird so die Komplexität der sich kontinuierlich verändernden Situationen sowie ihrer Zusammenhänge darstellbar. Durch den Wandel einer oder mehrerer Linien kann jede Situation in alle anderen übergehen. *I Ging* (易經) deutet die diagrammatischen Grundbilder der Weltentwicklung und zeigt damit die Untrennbarkeit von Bildern und Phänomenen. Verschiedene, durch Linien gebildete Trigramme und Hexagramme spiegeln auf abstrakte Weise den sich in beständi-

Yang-Qi (陽氣). *Yang-Qi* (陽氣) soll oben bleiben und sich nach oben bewegen, wenn es unten platziert wird. Im Gegenzug: *Yin-Qi* (陰氣) bewegt sich nach unten, wenn es oben platziert wird. In diesem Fall kreuzen sich *Yin-Qi* (陰氣) und *Yang-Qi* (陽氣) ungehindert und reibungslos. Das Hexagramm *Tai* (泰) offenbart so einen Zustand der Harmonie und des Friedens.¹⁰²⁰

Die gegenseitige Transformation von *Yin-Qi* (陰氣) und *Yang-Qi* (陽氣) treibt die Wandlung der Welt voran. So entstehen Werden und Vergehen, Leben und Tod des Seienden. »Alle Wesen, die leben und atmen, sterben können, wenn das *qi* abbricht«,¹⁰²¹ so schrieb der klassische Denker Wang Chong (王充). In diesem Sinne ist *Qi* (氣) die grundlegendste treibende Kraft für das Aus-sich-Heraustreten der Dinge.

Als fließende Lebensenergie unterscheidet sich *Qi* (氣) in einzelnen Wesen und manifestiert sich in verschiedensten Formen, »sei es in Gestalt von Sonne, Mond und Sternen, von Tag und Nacht, sei es in der Abfolge der Vier Jahreszeiten.«¹⁰²² »Im Guten wie im Schlechten stehen alle Wesen und Dinge der Welt unter deren Einfluß – darin eingeschlossen der Mensch.«¹⁰²³ Die letztendliche Zerstreuung des *Qi* (氣) verursacht den Tod. Die Differenzierung und Individualisierung verschiedener Seienden lässt sich also auf die Wechselwirkung von Fülle und Leere, nämlich auf das Sammeln des *Yin-Qi* (陰氣) und das Zerstreuen des *Yang-Qi* (陽氣), zurückführen. Auf dieser Basis unterscheiden sich Himmel und Erde, Tag und Nacht, Feuer und Wasser usw. durch ihre jeweiligen Gestalten und Formen.

Im dritten Kapitel *Von den himmlischen Zeichen* des Buches *Huainanzi* (淮南子), das vor allem vom Daoismus geprägt wird, wird

ger Erneuerung befindenden Weltprozess wider. Jedes diagrammatische Bild dient als Vorschau für das vollständig realisierte Stadium. Alle Phänomene der Welt lassen sich als Aktualisierung und Umsetzung dieser Bilder ansehen.

¹⁰²⁰ Das Gegenteil von *Tai* (泰) ist das 12. Hexagramm *Pi* (否). Das Trigramm *Himmel* (天) voller *Yang-Qi* (陽氣) bleibt oben, während das Trigramm *Erde* voller *Yin-Qi* (陰氣) unten bleibt. Es gibt keinen Austausch zwischen ihnen, was zu einem Zustand der Blockade und Stagnation führt. Während *Tai* (泰) Wohlstand darstellt, zeigt *Pi* (否) Widrigkeiten. Wohlstand und Widrigkeiten sind zyklisch. Dies bedeutet, dass *Pi* (否) und *Tai* (泰) entgegengesetzt und gegenseitig auswechselbar sind. Wenn *Tai* (泰) einen Höhepunkt erreicht, wird es blockiert und wechselt zu *Pi* (否). Wenn *Pi* (否) zu seinem Ende fortschreitet, wechselt es zurück zu *Tai* (泰).

¹⁰²¹ Linck 2017, 32.

¹⁰²² Ebd., 28.

¹⁰²³ Ebd.

die Entstehung eines geordneten und harmonischen Universums aus der Interaktion von *Yin-Qi* (陰氣) und *Yang-Qi* (陽氣) erklärt.

Erstes ist die Herausbildung des Himmels, der Erde, der Jahreszeiten, der Sonne, des Mondes und der Gestirne, die die Grundlage für den Lebensprozess aller Dinge (Geburt, Wachstum, Reife, Alter, und Vergehen) bilden.

»Die geordneten Essenzen von Himmel und Erde sind *yin-qi* und *yang-qi*; die besonderen Essenzen von *yin-qi* und *yang-qi* bringen die Vier Jahreszeiten hervor; die sich verstreuenenden Essenzen der Vier Jahreszeiten bringen die Zehntausend Wesen und Dinge hervor. Das heißt *qi* des angesammelten *yang* bringt – wenn das lange so währt – das Feuer hervor; die Essenz des Feuer-*qi* ist die Sonne. Das kalte *qi* des gesammelten *yin* bringt – wenn das lange so währt – das Wasser hervor; die Essenz des Wasser-*qi* ist der Mond. Die restlichen *qi*-Essenzen von Sonne und Mond bringen die Sterne hervor. So bekam der Himmel die Sonne, den Mond und die Sterne, und die Erde bekam die Wasserfluten und den Staub zugeteilt ...«¹⁰²⁴

(Huainanzi/淮南子: Von den himmlischen Zeichen/Tian Wen Xun, 天文訓)

Zweitens sind unterschiedliche Wettererscheinungen (Wind, Sturm, Regen, Donner, Nebel, Tau, Frost, Schnee usw.) im Grunde auf die Wechselwirkung der Verfestigung des *Yin-Qi* (陰氣) und der Zerstreuung des *Yang-Qi* (陽氣) zurückzuführen.

»Entwickelt sich das *qi* von Himmel und Erde unausgewogen üppig, so entstehen Wind und Sturm; ist das *qi* von Himmel und Erde nicht in Harmonie, so entsteht Regen. Kommen *yin* und *yang* einander zu nahe, reagieren sie miteinander, und es entsteht Donner ... Sind *yin* und *yang* verwirrt, entsteht Nebel. Überwiegt das *yang-qi*, zerstreut es sich in Form von Regen und Tau. Überwiegt das *yin-qi*, gefriert es zu Frost und Schnee.«¹⁰²⁵

(Huainanzi/淮南子: Von den himmlischen Zeichen/Tian Wen Xun, 天文訓)

Drittens haben *Yin-Qi* (陰氣) und *Yang-Qi* (陽氣) auch einen grundlegenden Einfluss auf die physischen Strukturen, Funktionen, Lebensgewohnheiten und -Regeln der Tiere, die dem Wechsel der Jahreszeiten entsprechen. Im *Huainanzi* (淮南子) steht so klar geschrieben:

¹⁰²⁴ Ebd., 26f.

¹⁰²⁵ Ebd., 27.

»Die behaarten vier- und gefiederten zweifüßigen Wesen bewegen sich laufend oder fliegend fort und gehören damit zum yang; die Muschel- und Schalentiere sind Wesen, die sich verbergen und gehören damit zum yin. Die Sonne wird durch das yang bestimmt; so kommt es, daß im Frühling und Sommer, wenn die Sonne übermäßig brennt, Vierfüßler sterben ... Der Mond wird durch das yin bestimmt, so kommt es, daß bei Mangel an Mondlicht das Hirn der Fische abnimmt ... Feuer (yang) lodert nach oben, Wasser (yin) fließt nach unten, deshalb fliegen die Vögel nach oben, und die Fische schwimmen nach unten.«¹⁰²⁶

(Huainanzi/淮南子: Von den himmlischen Zeichen/Tian Wen Xun, 天文訓)

Im *Huainanzi* (淮南子) wird die Ganzheit der Welt behauptet. Hier ist das Ganze nicht als einfache Summe der Teile zu verstehen. Stattdessen handelt es sich um ein hochkomplexes und dynamisches Universum, das auf dem Sich-Sammeln und Sich-Zerstören des *Qi* (氣) basiert. Beispielsweise sind Tag und Nacht, Jahreszeiten, Wetterverhältnisse, klimatische Faktoren die Naturphänomene, die dem *Yin-Qi* (陰氣) und *Yang-Qi* (陽氣) zugeordnet werden. Da alles aus der belebenden und alles umhüllenden kosmischen *Qi*-Energie besteht, kann es damit ineinander eindringen und sich gegenseitig in Resonanz bringen. Die Weltentwicklung ist in diesem Sinne mit dem Resonanzgeschehen aller Dinge verbunden.

An dieser Stelle möchte ich auf die Idee des Mystikers und Philosophen Jakob Böhme (1575–1624) hinweisen, die in der Schrift *De Signatura Rerum* entwickelt wurde. In diesem Buch versuchte Böhme, das Konzept des Dinges aufgrund des Schemas der Musikinstrumente zu erläutern. Ihm zufolge sind verschiedene Dinge wie verschiedene Musikinstrumente, die ihre eigene Art zum Tönen haben. »Der Körper wird als Resonanz-Körper verstanden, dessen Form und Materialität als Stimmung [erscheint] [...], die für die charakteristische Weise verantwortlich ist, in der sich ein Ding äußern kann.«¹⁰²⁷ Aus der ständigen Wechselwirkung zwischen derartigen Dingen entsteht »ein großes Konzert«.¹⁰²⁸ Böhmes Idee basiert auf der Schöpfungstheologie, in der das Wesen des Dinges als göttlich-spirituell angesehen wird. In dieser Hinsicht besteht bei ihm immer eine Beziehung zwischen dem inneren Wesen und der äußeren Erscheinung. Gleichzeitig

¹⁰²⁶ Ebd.

¹⁰²⁷ Böhme 2013a, 261.

¹⁰²⁸ Ebd.

gilt alles auf der Welt »als Offenbarung Gottes, als ausgesprochenes Wort«. ¹⁰²⁹ Von daher vereinigen sich das Innere und das Äußere, da das Äußere auf die Offenbarung des Inneren ausgerichtet ist.

Nach *Huainanzi* (淮南子) existiert dagegen kein übernatürliches Wesen hinter der Existenz der Dinge, um die Entwicklung der Welt voranzutreiben. Stattdessen richtet sich eine von der dynamischen Yin-Yang-Wechselwirkung geprägte ständige Wandlung nach einem natürlichen Lauf, der im Wesentlichen »selbst-so; so-aus-sich-heraus; von-selbst-so« ¹⁰³⁰ bedeutet, und zeigt damit eine sich selbst entwickelnde Bewegung. Basierend auf der Philosophie des *Qi* (氣) betonte ein anderer chinesischer Philosoph, *Zhang Zai* (張載, 1020-1077), ebenfalls die Natürlichkeit und Autonomie des Weltprozesses: »Die große Leere kann nicht ohne qi sein. Das qi kann nicht anders, als sich zu sammeln, und so bringt es die Zehntausend Wesen hervor. Die Zehntausend Wesen und Dinge können nicht anders, als sich zu zerstreuen, und so gehen sie in die große Leere ein. Die Aufeinanderfolge von Eintreten in die Welt und Austreten aus der Welt benötigt kein eigenes Zutun, sondern geschieht von selbst.« ¹⁰³¹ Darüber hinaus zeigen die Dinge nach dem Modell der Musikinstrumente eine gewisse Eigenständigkeit in ihrer Einzigartigkeit. Im Gegensatz dazu gibt es nach dem Yin-Yang-Modell eine gegensätzliche und voneinander abhängige Beziehung zwischen den Dingen, die die Transformation der Welt vorantreiben.

Das Interesse an dem Aus-sich-Heraustreten ist tatsächlich mit dem systemischen Denken assoziiert, das seit dem 20. Jahrhundert mehr Aufmerksamkeit erregt hat. Wenn wir zum Beispiel einen Baum beobachten, sollten wir nicht nur auf seine individuellen Bestandteile (Wurzeln, Stämme, Zweige, Blätter usw.) achten, sondern auch auf seine Wechselbeziehung mit Umweltelementen (Boden, Temperatur, Sonnenlicht, Luft, Wasser, biotische Faktoren usw.). Das systematische Denken betont die Wechselwirkung zwischen Gesamtzusammenhang und Dingen und hinterfragt damit eine herkömmliche westliche Auffassung: Das Ding ist die Substanz mit dem festen, vereinzelt Körper und die Relation zwischen Dingen hat keinen Einfluss auf das Wesen des Dinges. ¹⁰³² Beispielsweise behauptet

¹⁰²⁹ Ebd., 235.

¹⁰³⁰ Slingerland 2003, 97.

¹⁰³¹ Linck 2017, 29.

¹⁰³² Vgl. Ebd., 38.

Kant: »Das Wesen der Dinge ändert sich durch ihre äußeren Verhältnisse nicht.«¹⁰³³ Cramer hat in seinem Buch »Symphonie des Lebendigen« (1996) den Versuch unternommen, eine »allgemeine Resonanztheorie«¹⁰³⁴ zu entwickeln. Seit dem 17. Jahrhundert und insbesondere seit Descartes ist eine analytisch fundierte Wissenschaft legitimiert.¹⁰³⁵ Der Ansatz ist »analytisch, zerlegend, anatomisch«¹⁰³⁶ und trägt dazu bei, »die Elemente komplexer Strukturen«¹⁰³⁷ aufzulösen und zu verstehen. Der Preis dafür war allerdings der Verlust der Ganzheitlichkeit.¹⁰³⁸ Mit dem Begriff der Resonanz erforscht Cramer den Mechanismus, der die Welt im Innersten zusammenhält, um ein ganzheitlich-synthetisches Weltbild darzustellen.¹⁰³⁹ Er schrieb: »Resonanz ist nun *der* Mechanismus, um Ganzheit herzustellen, um komplexe, in sich rückgekoppelte Strukturen zu verstehen, denn diese halten ja durch Resonanz zusammen. Voraussetzung ist allerdings, daß die einzelnen Komponenten des Systems schwingen oder zumindest schwingungsfähig sind.«¹⁰⁴⁰ Cramers Studie zielt darauf ab, »die *Ganzheit* unseres Wissens, Denkens und Fühlens wiederherzustellen«.¹⁰⁴¹ Für ihn müssen die Ansätze der Resonanzforschung interdisziplinär sein. Sie müssen über die Wissenschaft hinausgehen und sich auf andere Bereiche (Religion, Kunst, Mythologie etc.) erstrecken. Auf dieser Grundlage untersucht er auch Resonanz in Kunst und Literatur. Seine Untersuchung konzentriert sich jedoch auf eine Außenbetrachtung der Struktur und Eigenschaften von Resonanzphänomenen, sodass die leiblich-affektive Dimension, die für die Welterfahrung und Weltkonstruktion grundlegend ist, weitgehend aus der Betrachtung ausgeklammert bleibt.

Im Vergleich zur europäischen Philosophie hat das systematische Denken in der ostasiatischen Denktradition eine lange Tradition. Die Betonung des Gesamtzusammenhangs und der Wechselwirkung zwischen den Dingen durchzieht fast alle Lebensbereiche (Sozialethik,

¹⁰³³ Kant 1978, 439 Z., 20f.

¹⁰³⁴ Cramer 1996, 7.

¹⁰³⁵ Vgl. Ebd., 20.

¹⁰³⁶ Ebd., 9.

¹⁰³⁷ Ebd.

¹⁰³⁸ Vgl. Ebd.

¹⁰³⁹ Vgl. Ebd., 14-21.

¹⁰⁴⁰ Ebd., 9.

¹⁰⁴¹ Ebd., 10.

Politik, Medizin, Architektur, Kunst usw.). Der Kontext hat Vorrang vor der Substanz, wenn es darum geht, das Wesen der Dinge zu verstehen. *Qi* (氣) gilt als grundlegende Energie, die alles durchdringt, Materielles wie Immaterielles, Sichtbares wie Unsichtbares. In diesem Sinne kann das philosophische und ästhetische Denken, das auf dem Konzept des *Qi* (氣) basiert, eine weitere Rolle bei der Entwicklung des modernen systemischen Denkens spielen.

4. Physiognomie und Landschaft

4.1. Physiognomie

Physiognomie gilt als eine Sonderform der Ekstase. Traditionellerweise bezieht sie sich auf »das Lesen von Gesichtszügen und die Graphologie«. ¹⁰⁴² Eine zentrale Aufgabe besteht darin, das innere Wesen aufgrund der äußeren Zeichen zu erfassen. Im engeren Sinne widmet sich Physiognomik der Herstellung einer konstanten Bedeutungsbeziehung zwischen den äußeren Zügen des menschlichen Körpers und den seelisch-geistigen Zuständen. Dabei werden immer wiederkehrende körperliche Erscheinungen (Gesichtsausdrücke, Gesten und Körperhaltungen) als Signale für seelisch-geistige Züge aufgefasst. Es wird besonderes Augenmerk auf das Verhältnis zwischen der physiologischen Erscheinung des Gesichts und der inneren, geistigen Natur, wie etwa der individuellen Persönlichkeit oder dem persönlichen Temperament, gelegt. Im weiteren Sinne ist Physiognomik auch einem Teil der Naturforschung zugeordnet. Im Mittelpunkt der Betrachtung steht dabei die Erkennung der Wesensmerkmale der Naturgegenstände (Pflanzen, Tieren, Steinen, Bergen, Wolken usw.) aus ihren äußeren Zügen heraus.

Die herkömmliche Physiognomie setzt eine Differenz zwischen Innerem und Äußerem voraus. Sie geht davon, dass das Wesen durch die Äußerung mehr oder weniger Spuren hinterlassen kann. Zum Beispiel können die physiognomischen Züge eines Menschen warme, freundliche, optimistische, lebhaft, grausame oder ungeduldige Charaktere zeigen. Aus diesem Grund lässt sich Physiognomik als Zeichenkunde ansehen, die durch äußere Merkmale das Wesen des Menschen oder des Dinges offenbart.

¹⁰⁴² Böhme 2013a, 240.

Das Konzept der Atmosphäre öffnet eine neue Sicht auf die Physiognomie. Aufgrund dessen wird das Ding primär in der leiblichen Anwesenheit gegeben. Die phänomenale Mannigfaltigkeit der Welt ist atmosphärisch spürbar. In der Atmosphäre wird eine sinnlich-leiblich erlebbare Wirklichkeit offenbart. Leibphänomenologisch gesehen zeigen die physiognomischen Züge der Dinge ihre ekstatischen Merkmale. Die Attribute wie Größe, Farbe, Form oder Kräfte sind insofern keine objektiven Eigenschaften, sondern vielmehr die Art und Weise, wie sich Dinge heraustreten. Die Kontur der Berge, die Physiognomie der Pflanzen und Tiere, die Form der Wolken und die Durchsichtigkeit der Luft wirken sich auf unseren sinnlichen Eindruck von einer bestimmten Gegend aus. »Himmelsbläue, Beleuchtung, Duft, der auf der Ferne ruht, Gestalt der Tiere, Saftfülle der Kräuter, Glanz des Laubes, Umriss der Berge — alle diese Elemente bestimmen den Totaleindruck einer Gegend.«¹⁰⁴³ Ausgehend davon zeigt Böhme auf, dass es keine innere Essenz gibt, die »sich durch die Züge oder in ihnen als Resultat manifestiert.«¹⁰⁴⁴ Insofern bezieht sich Physiognomie auf »die Züge, die ein Ding hat, selbst die Art ausmachen, in der es sich zeigt.«¹⁰⁴⁵ Mit physiognomischen Zügen wird die Erfahrung der Präsenz eines Gegenstandes ermöglicht. Physiognomie ist in diesem Sinne »ein Stil, eine Tonart, eine Gestimmtheit«.¹⁰⁴⁶ Sie zeigt, wie sich ein Gegenstand präsentiert, und stellt damit eine Verbindung zwischen den Grundmerkmalen dieses Gegenstandes und der davon erzeugten Atmosphäre her. Aus dieser Perspektive stellen die physiognomischen Eigenschaften eine gewisse Art der Präsenz des Menschen dar. Beispielsweise zeigt ein Schauspieler oder eine Schauspielerin die Anwesenheit einer bestimmten Rolle durch die Physiognomie einschließlich Gesichtsausdruck, Körpersprache und Gestik. Das gleiche gilt für die Physiognomie der Natur. Die physiognomischen Merkmale wie etwa »die Wachstumsbewegung eines Baumes in seinen Rindenmustern, das Aufgehen einer Blüte im Schwung des Stängels und der Geste der Blütenblätter«¹⁰⁴⁷ offenbaren die Vielfalt der Präsenz von Naturdingen, die den Prozess von Geburt, Alter, Krankheit und Tod darstellt.

¹⁰⁴³ Humboldt 2007, 7.

¹⁰⁴⁴ Böhme 2013a, 241.

¹⁰⁴⁵ Ebd., 239.

¹⁰⁴⁶ Ebd., 240.

¹⁰⁴⁷ Ebd.

Mit dem Konzept der Atmosphäre ist Physiognomisches primär als sinnlich Gegebenes anzusehen, dessen Charakterzüge vom Wahrnehmenden in affektiver Betroffenheit ergriffen werden. Beim Empfinden der physiognomischen Züge von etwas handelt es sich eher um das Erleben der Ausstrahlung einer bestimmten Atmosphäre. Daraus ergibt sich eine neue Aufgabe, den Beitrag der physiognomischen Züge zu atmosphärischen Wirkungen zu untersuchen. Besondere Aufmerksamkeit wird der Art und Weise der sinnlichen Präsenz von etwas gewidmet, die sich anhand der physiognomischen Züge erfassen lässt. In einer atmosphärischen Wirklichkeit gelten die Charakterzüge von Menschen, Tieren, Pflanzen und anderen Dingen nicht mehr als Ausdrücke des Inneren aus seinem äußeren Gepräge. Stattdessen sind sie Grundelemente, durch die das Ding aus sich heraustritt und räumlich anwesend ist. Durch die Charakterzüge und Strukturen tritt etwas heraus und wirkt sich emotional auf das Leibwesen aus. Die Physiognomie dient insofern als Bedingung für die Verbreitung einer Atmosphäre. Indem sinnlich-affektiv relevante Eigenschaften an Gegenständen entdeckt werden, wird eine Korrelation zwischen objektiven Gegebenheiten und ihren leiblichen Erfahrungsmöglichkeiten aufgewiesen. Dadurch wird eine Welt erfahrbar, die mit einer naturwissenschaftlich und technologisch orientierten Methode schwer zu ergreifen ist.

4.2. Physiognomie der Landschaft

Jedem physiognomischen Aspekt der Natur eignet in gewissem Maße ein ekstatisches Potential, das erst in leiblicher Betroffenheit entdeckt werden kann. Exemplarisch wird im Folgenden die Physiognomie der Landschaft betrachtet.

Der Begriff *Physiognomik der Landschaft* widmet sich der Korrelation zwischen den geographischen Gegebenheiten einer Gegend und ihren sinnlichen Wirkungen auf das Wahrnehmende. Landschaftliche Physiognomie bezieht sich nicht auf ein rein objektives Gebilde, sondern vielmehr auf eine wahrgenommene Wirklichkeit, die sich als sinnlicher Eindruck einer bestimmten Gegend ansehen lässt. In diesem Zusammenhang ist es von entscheidender Bedeutung zu bestimmen, welche geographischen Faktoren für die Gesamterscheinung eines bestimmten Landschaftsraumes ausschlaggebend sind. Beispielsweise vermittelt die üppige Landschaft mit Bäumen, Schatten

und Wasser im Gegensatz zur sengenden Hitze der Wüste ein kühles und angenehmes Gefühl. Nach Lehmann betrifft Landschaftsphysiognomie nicht den »gegenständlichen Inhalt«,¹⁰⁴⁸ sondern den »*Ausdruckswert* einer Landschaft«.¹⁰⁴⁹

Als die im Erleben erfasste Einheit der geographischen Gegebenheiten ist landschaftliche Physiognomie im Grunde eine phänomenale Wirklichkeit, die sowohl die Faktoren des Objekt-pols als auch die des Subjekt-pols umfasst. Einerseits betrifft die Landschaftsphysiognomie die natürlichen Gegebenheiten einer bestimmten Gegend und ist gebunden an einen objektiv fassbaren Komplex der Naturdinge (Bäume, Hügel, Gewässer, Steine usw.). Es geht also um ein Landschaftsbild, das aus unverarbeiteten Rohstoffen besteht und dem Wechsel der Tages- und Jahreszeiten sowie anderen Umweltfaktoren unterworfen ist.¹⁰⁵⁰ Die gegenständlichen Faktoren (Linien, Flächen, Konturen, Farben, Größe, Abstände usw.) sowie ihre räumliche Anordnung sind für den Ausdruckswert der Landschaft ausschlaggebend. Andererseits ist die Landschaftsphysiognomie keine mechanische Zusammensetzung der geographischen Gegebenheiten. Stattdessen handelt es sich dabei um eine sinnlich wahrgenommene Ganzheit der geographischen Gegend, die aus dem Zusammenspiel der Sinnesorgane entsteht und damit gewissermaßen im Zusammenhang mit einem geistig-schöpferischen Prozess steht. Dabei gruppieren sich verschiedene Sinnelemente (akustisch, taktil, haptisch, olfaktorisch usw.) um den visuellen Aspekt, der den Kern der Wahrnehmung von Landschaft bildet. »Freilich ohne diesen optischen Kern gibt es keine ›Landschaft‹.«¹⁰⁵¹

Die sich auf die Erfahrungsebene beziehende Landschaftsphysiognomie ist mit einem bestimmten ästhetischen Wert aufgeladen und je nach der Struktur des Wahrnehmungsaktes und den inneren Gemütszuständen des erlebenden Subjekts variabel. Insofern ist die erlebende Landschaft nicht auf quantitative Weise zu untersuchen. Sie ist nicht mit Maß und Zahl fassbar. Dies macht die Differenz zum naturwissenschaftlichen Ansatz aus. Naturwissenschaftlich gesehen handelt es sich bei der Landschaft vor allem um objektiv Gegebenes einer bestimmten Gegend (Berge, Felsen, Wüsten, Wälder, Steine usw.). Da die ästhetische Beurteilung von Landschaft, die sich auf die

¹⁰⁴⁸ Lehmann 1986, 145.

¹⁰⁴⁹ Ebd.

¹⁰⁵⁰ Vgl. Ebd., 144.

¹⁰⁵¹ Ebd., 138.

physio-psychologische Struktur und den persönlichen Geschmack des Wahrnehmenden stützt, als etwas Subjektives erachtet wird, wird von Seiten der Naturwissenschaften die ästhetische Perspektive der Landschaft entweder nicht diskutiert oder wegen ihrer subjektiven Komponente als unzureichend kritisiert. Als Folge wird ein tiefes Misstrauen gegen das ästhetische Gebilde der Landschaft zum Ausdruck gebracht. Allerdings wird bei dieser Auffassung die Tatsache außer Acht gelassen, dass das ästhetische Gebilde dem Erlebnisgehalt entspricht, der nur an einer äußeren Umwelt gewonnen werden kann. Als der Gesamteindruck von Landschaft stellt die Landschaftsphysiognomik gewissermaßen eine Subjektgebundenheit dar. Jedoch ist das Subjektive nicht im Sinne von Willkürlichkeit zu verstehen. In der Tat ist die ästhetische Landschaft als eine sinnlich wahrgenommene Wirklichkeit *immer* an objektive Gegebenheiten gebunden.

Bei der Erforschung der Pflanzen- und Landschaftsphysiognomik kommt Humboldts Essay *Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse*¹⁰⁵² eine Vorreiterrolle zu. In diesem Artikel legte die landschaftsphysiognomische Untersuchung den Schwerpunkt auf das Allgemeinwissen über Wuchsarten von Gewächsen. Dabei wurden 16 Grundarten tropischer Vegetation erörtert. Die Vegetation in jeder geographischen Zone hat ihre eigentümlichen physiognomischen Besonderheiten. Die Größe und Entwicklung der Gewächse hängen von klimatischen und geographischen Verhältnissen ab. Der organische Aufbau und die strukturelle Entwicklung der Pflanzen (Gräser, krautartige Gewächse, Sträucher usw.) sind an bestimmte klimatische und geographische Bedingungen angepasst. In den Tropen und Subtropen zeichnet sich die Biodiversität durch eine große Vielfalt an Flora und Fauna aus. In den Tropen sind die Pflanzen mit leuchtend grünen, großen und glatten Blättern geziert. Dagegen bedecken die Pflanzenformen wie Fichten, Kiefern, Linden, Tannen und Eichen die nordischen Länder. Am nasskalten Polarkreis sind die Oberflächen meist mit Flechten und Moosen bedeckt. Die Knappheit der Pflanzen ist ein typisches Merkmal für wasserarme Regionen wie bei vielen afrikanischen Wüstenstaaten. Erst in der Regenzeit sind diese Regionen mit Gräsern, Sträuchern und sporadischen Bäumen bedeckt. Dagegen zeichnen sich die kalten, feuchten nordischen Regionen durch eine überwältigende Pflanzenfülle aus. Sie sind meist von immergrünen Wäldern wie Tannen und Eichen bedeckt.

¹⁰⁵² Humboldt 2007.

Erwähnenswert ist, dass bei der Untersuchung von Humboldt neben dem wissenschaftlichen Ansatz auch die phänomenologische Methode zum Einsatz kam. Durch die Analyse der Charakterzüge widmete sich Humboldt sinnlich-affektiven Eindrücken von verschiedenen Landschaften gewisse Aufmerksamkeit. Humboldt schrieb: »Zur Bestimmung dieser Formen, von deren individueller Schönheit, Verteilung und Gruppierung die Physiognomie der Vegetation eines Landes abhängt, muss man nicht (wie in den botanischen Systemen aus andern Beweggründen geschieht) auf die kleinsten Theile der Blüthen und Früchte, sondern nur auf das Rücksicht nehmen, was durch Masse den Totaleindruck einer Gegend individualisiert.«¹⁰⁵³ Dieses Zitat zeigt, welche Aufgabe eine landschaftsphysiognomische Forschung erfüllen sollte. Im Grunde handelt es sich um das Erfassen der Gesamterscheinung einer bestimmten Gegend. Die Elemente und Züge der Landschaftsphysiognomie lassen sich als Bestandteile eines atmosphärischen Eindrucks betrachten. Die Physiognomie bezieht sich dabei nicht bloß auf objektive Kenntnisse von Landschaft, sondern vielmehr auch auf gegenwärtige individuelle Erfahrungen, die zu unterschiedlichen Verständnissen von Landschaft führen. »Wer fühlt sich nicht, um selbst nur an nahe Gegenstände zu erinnern, anders gestimmt, in dem dunkeln Schatten der Buchen, oder auf Hügeln, die mit einzeln stehenden Tannen bekränzt sind; oder auf der Grasflur, wo der Wind in dem zitternden Laube der Birken säuselt! Melancholische, ernsterhebende, oder fröhliche Bilder rufen diese vaterländische Pflanzengestalten in uns hervor. Der Einfluss der physischen Welt auf die moralische, dies geheimnisvolle Ineinander-Wirken des Sinnlichen und Außersinnlichen, gebt dem Naturstudium, wenn man es zu höheren Gesichtspunkten erhebt, einen eigenen, noch zu wenig gekannten Reiz.«¹⁰⁵⁴ Die Physiognomie in Humboldts Kontext unterscheidet sich von der in der herkömmlichen Geographie. Dabei handelt es sich eher um eine atmosphärische Erscheinung. Besondere Achtung wird dem ephemeren Gesamteindruck einzelner Dinge (Buchen, Hügel, Tannen, Grasflur, Wind, Laube, Birke) sowie deren Charakterzügen geschenkt. Die atmosphärische Wirkung entsteht aus der Wechselwirkung zwischen Sinnlich-affektivem (melancholisch, erhaben oder fröhlich) und Außersinnlichem.

¹⁰⁵³ Ebd., 9f.

¹⁰⁵⁴ Ebd., 8f.

Mit dem Konzept der Landschaftsphysiognomie sind die äußeren Umweltgegebenheiten mit dem sinnlich-leiblichen Erleben verknüpft. Es sollte daher beachtet werden: Wie interagieren die physiognomischen Faktoren der Landschaft mit dem wahrnehmenden Subjekt? Der durch die elementaren Sinneswahrnehmungen gemeinsam konstituierte Gesamteindruck der Landschaft ist ein atmosphärisches Ganzes. Die objektiv Gegebenen (Helligkeit, Temperatur, Luftdruck, Feuchtigkeit, Duft, Klang usw.) wirken sich auf das erfahrende Subjekt aus. Daraus ergibt sich ein atmosphärischer Raum, dessen Eigenschaft unbestimmt, richtungslos und allumgreifend ist und in dem wir die uns umgebenden Dinge mit allen Sinnesorganen erfahren können. Die Wärme der Luft, das Zwitschern der Vögel, das Rauschen des Baches oder des Wasserfalls machen die Landschaft lebendig. Wenn wir Temperatur, Feuchtigkeit, Wind, Luftdruck oder Gerüche wahrnehmen, spüren wir zugleich die Auswirkungen verschiedener Kräfte, die den Gefühlskomplex zeigen: weich, hart, elastisch, rau, glatt usw. Darüber hinaus rufen Licht und Schatten, Pflanzen und Steine, Wasser und Wege in uns unterschiedliche Stimmungen (fröhlich, ruhig, melancholisch usw.) hervor. Die Ausstrahlung einer bestimmten emotionalen Qualität, die eng mit einem bestimmten Sinnesorgan verbunden ist, kann andere Wahrnehmungsgehalte beeinflussen. Beispielsweise kann ein angenehmer oder unangenehmer Klang gewissermaßen die erwartete visuelle Wirkung einer Landschaft modifizieren.

4.3. Linienführungen und Signifikante Form

Im Folgenden wird die Frage erörtert: Wie bringen Linienführungen, die als zentrale Kompositionselemente der chinesischen Malerei gelten, die Wechselwirkung zwischen physiognomischen Gegebenheiten und leiblich-sinnlicher Wahrnehmung zum Ausdruck?

Die chinesische Malerei ist grundsätzlich aus verschiedenen Linienarten zusammengesetzt und lässt sich daher auch als eine Linienkunst bezeichnen. Realistisch gesehen existieren die darin auftretenden Linien überhaupt nicht. Ihre Funktion liegt vorwiegend darin, innewohnende Charaktere der Gegenstände aufzuzeigen. In dieser Hinsicht ist die Natur der Malwerkzeuge – Pinsel, Tusche, Reibstein und Papier –, die gemeinhin als *Wen Fang Si Bao* (Vier Schätze des Studienzimmers, 文房四寶) bezeichnet werden, von entscheidender

Bedeutung: Der Pinsel, der in einem schmalen, geraden Bambusstiel steckt, wird aus elastischen, feinen und weichen Tierhaaren hergestellt. Seine außerordentliche Biegsamkeit bietet einen hohen Grad an Freiheit und Flexibilität bei den Pinselführungen. Das Grundmaterial der Tusche ist Kiefernruß. Bei der Verwendung verdünnt man die Tusche mit Wasser und reibt sie auf dem Reibstein an, bis unterschiedliche Nuancen wunschgemäß hervorgebracht sind. Das traditionellerweise handgefertigte Papier wird normalerweise aus Streu hergestellt. Es ist so reißfest, saugfähig und empfindsam, dass die Details der Pinselspuren möglichst genau und eindeutig erscheinen können. Die oben beschriebenen Werkzeugeigenschaften führen dazu, dass sich eine naturalistische Wiedergabe der Welt schwer verwirklichen lässt. Hingegen eignen sie sich eher dafür, auf eine vereinfachte und gewissermaßen minimalistische Weise die Konturen und Strukturen der darzustellenden Gegenstände zu skizzieren, um das Grundlegende jener Objekte hervorzuheben. Nach dem chinesischen Maler Shi Tao (石濤, 1641- ca. 1707) schafft die Verschmelzung von Pinselstrichen und Tusche eine harmonische Atmosphäre, die er *Yin-Yün* (氤氳) nannte. »Yin and yün are not divided; they are harmonized (nondifferentiated).«¹⁰⁵⁵ Auf diese Weise rücken fließende, geschmeidige Schriftzüge, reibungslose Verbindungen und eine geeignete Ordnung der Pinselstriche in den Vordergrund der Darstellung.

Dabei lässt sich eine Verwandtschaft zwischen Malerei und Kalligraphie feststellen. Zurückzuführen ist dies nicht nur auf die Tatsache, dass Malerei und Kalligraphie die gleichen Werkzeuge verwenden, sondern auch und vor allem darauf, dass beide im Wesentlichen eine Linienkunst sind. Ihr gemeinsames Ziel besteht darin, durch die rhythmische Pinselführung dem Darzustellenden Leben einzuhauchen. Traditionellerweise sollten chinesische Schüler*innen von Kindheit an Kalligraphie lernen. Kalligraphie stellte von Anfang an einen wesentlichen Bestandteil der Bildung dar. Im alten China zeugte eine schöne Handschrift von einem hohen Bildungsniveau. Im Grunde beruht die Praxis des Lernens von Kalligraphie auf Linienzeichnung. Die Eigenschaften von Anfang, Mitte und Ende der Linie zeigen das Temperament und die Disposition der Kalligraph*innen. Auffällig ist, dass dabei dynamische poetische Linien Ausdrucksformen von hohem ästhetischem Wert sind. Die Entwicklung der Malerei

¹⁰⁵⁵ Coleman 1971, 154.

beruht zu einem großen Teil auf den Errungenschaften der Kalligraphie, um eine äußere formale Ähnlichkeit zu überschreiten. Häufig ist zu beobachten, dass die kalligraphischen Striche im Malen der Kontur und Maserung von Bergen, Felsen oder Bäumen eingesetzt werden.

Durch raffinierte Linienstrukturen besitzt die Malerei ein Höchstmaß an Freiheit hinsichtlich Flexibilität, Verdichtung und Abstraktion. Als das grundlegendste formale Element der chinesischen Landschaftsmalerei gilt die Linie als ein höchst wirksames Mittel, das nicht nur die Qualität einzelner darzustellender Objekte, sondern auch die atmosphärische Wirkung des gesamten Bildes bedingt. Durch vielfältige ästhetisch-technische Techniken widmen sich chinesische Maler*innen dem Ausdruckswert der Linien in einzelnen Objekten sowie ihrer räumlichen Anordnung, um die jeweiligen geographischen Gegebenheiten und den physiognomischen Gesamteindruck einer bestimmten Landschaft zum Ausdruck zu bringen. Dafür wurde eine Vielzahl von Linienarten entwickelt. Wir befassen uns hier nur mit der bedeutendsten Form *Cun* (皴, kurze Linien), die vor allem zur Darstellung der Texturen und Schattierungen der Steine, Felsen, Bäume, Pflanzen und Ähnlichem eingesetzt werden.¹⁰⁵⁶ Eine Grundtechnik dafür ist, dass man zuerst eine generelle Kontur der Gegenstände skizziert und dann mit einem in helle, trockene Tusche getauchten, schräg gehaltenen Pinsel zeichnet. Es wird deutlich, dass sich die Verwendung der kurzen Linien keineswegs auf vorhandene Sorten beschränkt, sondern sich von Ort zu Ort unterscheidet. So entstehen immer wieder neue Varianten. Im *Malereihandbuch des Senfkorngartens* (Jieziyuan Huazhuan, 芥子園畫傳),¹⁰⁵⁷ das im 17. Jahrhundert erschien und die Grundlagen der chinesischen Tuschemalerei zusammenfasste, wurden die wesentlichen Typen von kurzen Linien für Lernende zum Zweck der Nachahmung und Übung festgehalten. Einige wichtige Beispiele sind folgende:

¹⁰⁵⁶ In diesem Zusammenhang möchte ich mich bei dem chinesischen Maler *Xia Peng* (夏鵬) bedanken. Im Sommersemester 2015 haben wir gemeinsam einen Workshop zur chinesischen Tuschemalerei im Studiengang der Kunstwissenschaft der Universität Kassel durchgeführt. Ich war sehr inspiriert von seiner Praxis und seinen Ansichten über die Rolle der kurzen Linien in der chinesischen Tuschemalerei.

¹⁰⁵⁷ Der *Senfkorngarten* (Jie Zi Yuan, 芥子園) war der Name einer kleinen Villa in der chinesischen Südstadt Nanjing im Besitz des Essayisten und Dramatikers Li Yu (李漁, 1611–1680), der das Kompilieren des Buches förderte und auch das Vorwort des ersten Bandes schrieb.

1. *Hanffaser-Linien* (Pi Ma Cun, 披麻皴) sind, wie der Name schon verrät, übereinanderliegende Pinselstriche in verschiedener Dicke. Die Linienführungen sehen wie Fasern aus, »die nach dem Zerstückeln mit dem Messer interessante, fadenähnliche Formen bilden.«¹⁰⁵⁸ Sie werden bevorzugt für die Darstellung der südchinesischen Hügellandschaft mit ihrer weichen, feinen Textur verwendet.¹⁰⁵⁹
2. *Axthieb-Linien* (Fu Pi Cun, 斧劈皴) zeichnen sich durch starke, kräftige Pinselführungen und -wendungen aus, sodass eine Hubwirkung auftritt. Diese Technik ist für das Zeigen der steilen Berge oder eckigen Felsen Nordchinas besonders geeignet¹⁰⁶⁰.
3. *Lotusblatt-Linien* (荷葉皴, He Ye Cun) sind von oben nach unten gekrümmt und breiten sich wie die Adern des Lotusblattes aus. Diese Linienart wird hauptsächlich zur Darstellung der tiefen Risse verwendet, die auf hartem Gestein nach natürlicher Denuddation auftreten¹⁰⁶¹.
4. *Linien von losgebundenen Seilen* (Jie Suo Cun, 解索皴) stellen eine Variante der Hanffaser-Linien dar. Die Pinselstriche sind dicht und gebogen, kurz und locker wie die losgebundenen Seile, die sich von oben nach unten ausbreiten. Auf den ersten Blick scheint diese Linienform einfach und chaotisch zu sein. Jedoch hat sie ihre eigene Struktur. Beim Zeichnen sollten die Linien auf der Yin-Seite dicht sein. Die Linien auf der Yang-Seite sind spärlich, um die Dreidimensionalität von Felsen hervorzuheben. Diese Linienart wird im Allgemeinen zur Beschreibung der Hügel und Berge in Südchina verwendet¹⁰⁶².
5. *Mi-Linien* (米點皴), die sich mit den Regentropfen-Linien vergleichen lassen, wurden vom Künstler *Mi Fu* (米芾) ca. im 11. Jahrhundert entwickelt. Sie bestehen aus waagerechten Punkten mit unterschiedlichen Nuancen. Damit lässt sich eine nebelige, regnerische Atmosphäre Südchinas bildnerisch sehr gut darstellen¹⁰⁶³.

Für den physiognomischen Ausdruck von Hügel- und Gebirgsgebieten spielen kurze Linien eine wesentlich größere Rolle. Mithilfe der

¹⁰⁵⁸ Wang; Cai; Young 2002, 118.

¹⁰⁵⁹ Wang 2010, Bd. 1, 123.

¹⁰⁶⁰ Vgl. Ebd., 135.

¹⁰⁶¹ Vgl. Ebd., 139.

¹⁰⁶² Vgl. Ebd., 177.

¹⁰⁶³ Vgl. Ebd., 169.

Textur und Struktur erschließen die Gesteine ihre eigene Vitalität und blühen vollständig auf. Dadurch kann man den Rhythmus und den Puls der Natur nachempfinden. In der Regel werden in der klassischen europäischen Zeichnung kurze Linien - insbesondere für die Produktion des Schattens - nach geometrisch erzeugt, um eine wirklichkeitsgetreue Darstellung zu ermöglichen, wie beim Bild *Kopf von einem Mädchen* (1483) von Leonardo Da Vinci. In diesem Fall besitzt die einzelne Linie kaum einen eigenständigen ästhetischen Wert, sondern vielmehr eine fast rein Funktionsrolle. Im Gegensatz dazu sind kurze Linien in der chinesischen Malerei zunächst eine Zusammenfassung von naturgegebenen Eigenschaften. Der ästhetische Ausdruckswert der Linien geht Hand in Hand einher mit den geologisch-morphologischen Eigenschaften des jeweiligen Landschaftsaufbaus. In diesem Zusammenhang ist es unerlässlich, die ausgewählten Linien in ihrer Qualität, je nach zu malendem Gegenstand, zu variieren. Li Zehou (李澤厚) bezeichnet diese Linienkunst als *signifikante Form*.¹⁰⁶⁴ Dies erinnert an Clive Bells Konzept der signifikanten Form, das auf einem universalistisch konzipierten Formalismus beruht und die angelsächsische Kunstforschung des 20. Jahrhunderts maßgeblich beeinflusst hat.¹⁰⁶⁵ Bells Theorie konzentrierte sich auf die modernen bildenden Künste, also auf Malerei, Skulptur, Architektur, Keramik, Bildhauerei und Textilien.¹⁰⁶⁶ In diesem Zusammenhang wird die signifikante Form als »die wesentliche Eigenschaft«¹⁰⁶⁷ eines Kunstwerks definiert, die sich auf »Zusammenstellungen und Verbindungen von Linien und Farben«¹⁰⁶⁸ und »Formen und Formverbindungen«¹⁰⁶⁹ bezieht und ein »ästhetisches Gefühl«¹⁰⁷⁰ hervorrufen kann.

Bells *signifikante Form* verwirklicht »das künstlerische Sehen reiner Formen im Kunstwerk«.¹⁰⁷¹ Nachahmung in diesem Sinne hat also nichts mit künstlerischer Wiedergabe der Wirklichkeit zu tun. Majetschak führt dazu aus: »Denn Kunst hat, wie Bell im Zuge seiner Überlegungen wieder und wieder betont, mit Widerspiegelung von Welt

¹⁰⁶⁴ Vgl. Li 1992, 52.

¹⁰⁶⁵ Vgl. Majetschak 2019, 10, 12.

¹⁰⁶⁶ Vgl. Bell 2019, 29.

¹⁰⁶⁷ Ebd., 33.

¹⁰⁶⁸ Ebd., 34.

¹⁰⁶⁹ Ebd.

¹⁰⁷⁰ Ebd.

¹⁰⁷¹ Majetschak 2019, 15.

im Werk wenig zu tun. Vielmehr muss es dem Künstler darum gehen, dem, was er sieht und angesichts der gesehenen reinen Formen der Gegenstände empfindet, signifikanten Ausdruck zu verleihen. Und zu diesem Zweck ist die Wirklichkeitsform in der Regel nicht eins zu eins in der Bildform zu imitieren, sondern das, was für den Künstler an der gesehenen reinen Form sich zeigte und empfindbar wurde, durch künstlerische Mittel im Werk zur Sichtbarkeit zu bringen.«¹⁰⁷² Jedoch leugnet Bell nicht den Wert der Nachahmung. Er meint nicht, »dass naturgetreue Wiedergabe an sich schlecht ist; eine realistische Form an ihrem Platze ist gerade so signifikant wie eine abstrakte. Aber wenn eine naturgetreue Form Wert hat, so als Form und nicht als Nachahmung.«¹⁰⁷³

In der chinesischen bildenden Kunst beschränkt sich die signifikante Form nicht auf die ästhetischen Eigenschaften der reinen Form wie Linien, Farben, Licht und dergleichen. Im Vordergrund steht vielmehr die Entdeckung der inneren Entwicklungsmechanismen, die den Dingen Kraft und Lebendigkeit verleihen. Wie die Arterien des menschlichen Körpers ist auch die Landschaft von einem Energiefluss durchdrungen, und so kann ihre Textur als Darstellung eines Lebensphänomens betrachtet werden. Auch hier unterscheidet sich diese Position von der Bells. Für Bell bedeutet Vereinfachung »irrelevantes Detail in signifikante Form zu überführen.«¹⁰⁷⁴ Denn »Kunst ist das Schaffen von signifikanter Form, und Vereinfachung ist die Befreiung dessen, was signifikant ist, von dem, was nicht signifikant ist.«¹⁰⁷⁵

Die Linien in der chinesischen Malerei variieren in ihrer Qualität je nach dem zu malenden Gegenstand und haben einen eigenständigen ästhetischen Wert, der zwar in der Form liegt, aber als Absorption und Imitation der wesentlichen Eigenschaften der Gegenstände nicht völlig mit der reinen Formschönheit identisch ist. Aufgrund dessen halten chinesische Maler*innen die Verwendung von Messwerkzeugen für nicht sinnvoll. Vielmehr legen sie ein größeres Augenmerk auf naturgegebene Pinselstriche, die mit originalen Attributen der Pinsel, des Papiers und der Tusche übereinstimmen können. Aus ihrer Sicht ist eine ohne Messinstrumente geschaffene Linie fließend, frei bewegend und lebhaft und eignet sich daher dafür, sowohl Vitalität,

¹⁰⁷² Ebd., 15.

¹⁰⁷³ Bell 2019, 38.

¹⁰⁷⁴ Ebd., 113.

¹⁰⁷⁵ Ebd., 128.

Melodie, Rhythmus und Entwicklungstendenz der Naturdinge als auch persönliche Gefühle, Emotionen, Gesten und Bewegungen des Malers oder der Malerin spontan und flexibel aufzuzeigen.¹⁰⁷⁶ Deshalb sind die Linien nicht geometrisch, sondern im Wesentlichen *anti-geometrisch*. Darüber hinaus ist es auch möglich, bei einer ausschließlich mit einem Pinsel gezeichneten Linie den Malprozess (Anfang, Mitte, Ende) gleichzeitig zu erfassen.¹⁰⁷⁷ Ein Beispiel dafür zeigt das Bild der Orchidee, das durch eine spezifische Pinselführung namens *Orchideenblätterzeichnung* geschaffen wird. Die Linie entfaltet sich in einem großzügigen Rhythmus. Offensichtlich befindet sich der erste Strich an der Wurzel. Die Malrichtung ist von unten nach oben¹⁰⁷⁸. Dies steht genau im Einklang mit dem Wachstumstrend der Pflanzen. Dadurch werden dem Bild eine besondere Dynamik, Lebenskraft und Vitalität verliehen. Dabei lassen sich nicht nur die Prozesscharaktere des Wachstums, sondern auch die darin enthaltenen Spuren der Stimmungen, Gesten und Handlungen des Künstlers oder der Künstlerin erfassen.

Des Weiteren sei angemerkt, dass die Künstler*innen in der Regel ein ausgewogenes Verhältnis der Bestandteile zueinander beachten, um eine organische Struktur sowohl zwischen den Teilen untereinander als auch zwischen den Teilen und dem Ganzen zu bilden. Die chinesischen Maler*innen achten im Allgemeinen nicht so sehr auf eine strikte, stabile Verhältnismäßigkeit der Objekte. Ihr Fokus liegt überwiegend darauf, durch die Betonung der Abfolge der Pinselstriche einen zeitlichen Zusammenhang ins Bild einzuführen. Beim Malen von Pflanzen, Bäumen und Blumen geht es nicht darum, ihre visuell wahrgenommenen Züge abzumalen, sondern ihre Wachstumslogik zur Darstellung zu bringen. In diesem Fall soll jeder weitere Strich eine kontinuierliche Fortsetzung des Vorausgehenden sein. Das Zeichnen eines voll ausgewachsenen Baumes hängt nicht vom Duplizieren und Abmalen seiner Formen ab. Vielmehr orientiert sich alles daran, ein Maximum an Leben und Bewegung zum Vorschein zu bringen. Die Reihenfolge des Malens wird wie folgt eingehalten: Baumstamm, Hauptzweige, weitere kleine Zweige¹⁰⁷⁹. Schließlich können die Blätter je nach Art des Baumes hinzugefügt werden.

¹⁰⁷⁶ Vgl. Gao 2012, 85.

¹⁰⁷⁷ Vgl. Ebd., 79.

¹⁰⁷⁸ Vgl. Wang 2010, Bd. 2, 75.

¹⁰⁷⁹ Vgl. Wang 2010, Bd. 1, 48.

Dadurch wird ein belebter Organismus erzeugt¹⁰⁸⁰. Beim Zeichnen mehrerer Bäume sollte man eine Übereinstimmung der Linienführungen (Richtung, Länge, Dichte etc.) und der gesamten Komposition (wie dem Hervortreten und Zurücktreten, dem Hoch und Tief) besondere Beachtung schenken¹⁰⁸¹. Jeder Teil folgt dem eigenen Rhythmus und der eigenen Melodie. Gleichzeitig steht er im Einklang mit allen anderen Teilen.

Die Verschiedenartigkeit der Landschaftsphysiognomie hängt daher nicht nur mit der Quantität zusammen, sondern vielmehr auch mit der Komplexität der organischen Verbindung zwischen Dingen und zwischen Bestandteilen des Dinges. Dementsprechend sollte bei der Darstellung von Bergen, Bächen und anderen Naturdingen der Fokus auf mannigfaltigen Aspekten liegen: hinten und vorne, vertikal oder horizontal, gruppiert oder verstreut, nah oder fern, intern oder extern, fein oder rau, klar oder vage. Denn diese Aspekte bilden die wesentlichen Elemente für die Entfaltung der Lebenskraft.

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, einen atmosphärischen Raum im Bild zu schaffen. In diesem Zusammenhang besteht eine wichtige Aufgabe des Malens darin, die alles Sein durchziehende lebendige Energie sowie eine damit verbundene belebende Wirkung zu enthüllen und die dynamische Wechselwirkung der einander gegenüberstehenden Elemente aufzuzeigen. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Nachahmung im Laufe des Schaffensprozesses völlig aufgegeben wird. Die Nachahmung bleibt als grundlegender Schritt zum Fortschritt erhalten. Dazu gehören zuerst die Nachahmung von Malheften und dann die Nachahmung künstlerischer Meisterwerke. Um ein guter Maler oder eine gute Malerin zu werden, muss man lange üben. In dieser Zeit lernen die Maler*innen, ein Gefühl für das Malen mit der Hand zu entwickeln. Bei der Nachahmung eines Gegenstandes kann es vorkommen, dass sie diesen durch ihre eigene bewusste oder unbewusste Gestaltung neu formen oder sogar verformen. Erst daraus ergeben sich die verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen und Stile. Entscheidend ist dabei, dass die subjektive Beteiligung der Maler*innen mit den gemalten Elementen in Einklang steht und die gegebenen oder ursprünglichen Eigenschaften

¹⁰⁸⁰ Vgl. Ebd., 53.

¹⁰⁸¹ Vgl. Ebd., 45.

der Objekte möglichst erhalten bleiben. Ohne entsprechende geographische Kenntnisse können die Charakteristika der Landschaft nicht genau erfasst und dargestellt werden.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts experimentierten westliche Künstler*innen wie Pablo Picasso, Henri Matisse, Amedeo Clemente Modigliam, Walter Sickert und Duncan Grant unter dem Einfluss ostasiatischer, insbesondere japanischer Kunst mit der Verwendung von kalligrafischen Linien in Zeichnungen verschiedener Medien (Bleistift, Tusche, Aquarell, Pastell usw.). In diesem Zusammenhang stellt Roger Frys Essay *Line as an Expression in Modern Art* (1918/1919) eine theoretische Reflexion über die Bedeutung der Linien in der modernen Zeichnung dar. Nach Fry lassen sich die Linien der modernen Zeichnung in zwei Arten unterteilen: die kalligraphische und die strukturelle Linie. Die kalligraphische Linie ist die Aufzeichnung einer Geste, die so rein und vollständig ist, dass wir ihr mit demselben Vergnügen folgen können wie den Bewegungen eines Tänzers oder einer Tänzerin. Mehr als jede andere Qualität der Zeichnung drückt sie das Temperament und die Subjektivität einer Idee aus. In der strukturellen Linie hingegen zeigt sich der Künstler oder die Künstlerin mehr oder weniger in der objektiven Verwirklichung der Form versunken. Dementsprechend kann die lineare Gestaltung mindestens zwei Arten von ästhetischem Vergnügen hervorrufen: das Vergnügen an der rhythmischen Abfolge, das durch die kalligraphische Linie hervorgerufen wird, und das Vergnügen, das durch die Suggestion einer strukturellen Linie an den Geist hervorgerufen wird.¹⁰⁸²

Die reine Linie ist so expressiv, dass ihre Rhythmen unzählig sein können. Fry weist daher darauf hin, dass die modernen Entwicklungen in der Zeichnung neue Impulse gegeben haben, indem sie sowohl eine freiere und elastischere Auffassung der Kalligraphie als auch eine logischere Auffassung von der Natur der plastischen Einheit hervorgebracht haben.¹⁰⁸³ Auf dieser Grundlage identifiziert er die grundlegenden Merkmale des modernen linearen Designs, die durch zwei Aspekte gekennzeichnet sind. Erstens erscheint die Linie als eine synthetischere Konstruktion der Form, d.h. als eine dynamischere Einheit. Der Künstler oder die Künstlerin ist hier nicht einer bestimmten Naturgegebenheit ausgeliefert, sondern muss in jeder Situation neu

¹⁰⁸² Vgl. Fry 1919, 62.

¹⁰⁸³ Vgl. Ebd.

bestimmen, was wesentlich und was kontingent ist. Zweitens besitzt die Linie rhythmische Qualitäten, die freier, subtiler, elastischer und anpassungsfähiger sind als jeder Rhythmus, den wir seit Jahrhunderten kennen.¹⁰⁸⁴ Peng Feng (彭鋒) kommentiert, dass Frys Unterscheidung zwischen kalligraphischer Linie und struktureller Linie auch eine Unterscheidung zwischen Präsentation und Repräsentation in der Malerei darstellt. Die kalligraphische Linie bezieht sich auf die rhythmische Linie, die die Ausdruckskraft verkörpert, die sowohl der modernen europäischen Malerei als auch der alten orientalischen Malerei gemeinsam ist. Als rhythmische Linie hat sie einen ästhetischen Wert an sich und zielt nicht auf eine exakte Wiedergabe des Gegenstandes ab. Im Gegensatz dazu löst sich die strukturierte Linie, die häufig in der europäischen realistischen Malerei zu finden ist, in der detaillierten Nachahmung des Gegenstandes auf, sodass die Betrachter*innen oft zuerst den dargestellten Gegenstand selbst wahrnehmen.¹⁰⁸⁵

Fryes Forschung scheint hier jedoch über das West-Ost-Modell hinauszugehen und eine universellere Haltung einzunehmen. Er argumentiert, dass die Elemente beider Linienarten eigentlich in jeder Bildkomposition vorhanden sind. Der Unterschied liege im Grad ihrer Ausprägung. Diese Ausprägung hängt auch mit den künstlerischen Interessen und Stilen verschiedener Kulturen zusammen. Im Allgemeinen bevorzugen britische Maler*innen im Vergleich zu französischen Maler*innen den kalligraphischen Aspekt, da die britische Kunsttradition Schönheit und Qualität hoch schätzt. Auch in der Moderne widmet die jüngere Generation, wie Edward Wolfe und Nina Hamnett, der Linie der freien Wahrnehmung weiterhin Aufmerksamkeit.¹⁰⁸⁶ In diesem Zusammenhang beschreibt Fry: »They know too how important it is that this sensibility should remain innocent, and how fatal to that is the self-conscious control that results from any idea of technical display. It is perhaps this new attitude which regards a drawing as the almost unconscious overflow of a vivid aesthetic experience rather than as a performance before an imagined public that accounts for the rapidity with which the artists of the rising

¹⁰⁸⁴ Vgl. Fry 1918, 206.

¹⁰⁸⁵ Vgl. Peng 22.

¹⁰⁸⁶ Vgl. Fry 1919, 62, 69.

generation have attained to a power of expression by means of line that was almost unknown in the recent past.«¹⁰⁸⁷

¹⁰⁸⁷ Ebd., 69.

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 sinnhafte 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 Ergrüntheit 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 *Utagawa 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 Zweitakter 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→Enthüllung→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 unerschwelligen 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 Grasses. 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 Blütenduft* – 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 Verstreuen des *Qi* (氣) bei.

¹³⁹⁹ <https://www.bz-berlin.de/berlin/feng-shui-guru-erklaert-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.

Fazit: Atmosphären-Ästhetik im Licht des Polylogs

1. Die außereuropäische Rezeption der Ästhetik

In Europa war die Ästhetik ursprünglich »ein *erkenntnistheoretisches Projekt*, das aus den philosophischen Ansätzen von Leibniz und Wolff hervorgewachsen war.«¹⁴¹⁰ In der Mitte des 18. Jahrhunderts begründete Baumgarten die Ästhetik als eine Teildisziplin der Philosophie. Zusammen mit der »Logik, die für die Ordnung des Denkens im Reich des Verstandes zuständig ist«, wirkt bei ihm »die Ästhetik als ordnende Kraft im Reich der sinnlichen Wahrheit [...], um letztlich die Einheit der Vernunft zu sichern.«¹⁴¹¹ Auf transzendentalphilosophischer Grundlage widmet sich die kantische Ästhetik dem ästhetischen Urteil, wobei der Schwerpunkt auf der Erfahrung des Schönen seitens des urteilenden Subjekts liegt, und legt damit den theoretischen Grundstein für die Entwicklung der modernen Ästhetik.

Seit dem 19. Jahrhundert hat sich die europäische Ästhetik, insbesondere im Sinne der Verbindung von Kantischer Ästhetik und Kunstphilosophie, auf außereuropäische Regionen ausgeweitet.¹⁴¹² In diesen Regionen wurde »die Ästhetik [...] zunächst in komparativer Perspektive und dann sehr schnell in Rückbezug auf die eigene Tradition ästhetischer Erfahrungen weiter entfaltet«¹⁴¹³. Einerseits wurden die Bedeutung, der Umfang, die Prinzipien und die Methoden der Ästhetik dadurch erheblich bereichert. Andererseits übte der Ansatz der Schönheitslehre einen so tiefgreifenden Einfluss aus, dass die ursprüngliche Bedeutung von Ästhetik, nämlich *aisthesis*, die sich mit

¹⁴¹⁰ Elberfeld 2022, 214.

¹⁴¹¹ Ebd.

¹⁴¹² Erwähnenswert ist auch, dass in Regionen mit kolonialer Geschichte wie Indien, Arabien und Afrika die moderne Rezeption und Diskussion von Ästhetik hauptsächlich in westlichen Sprachen (z.B. Englisch, Französisch, Spanisch oder Portugiesisch) stattfindet.

¹⁴¹³ Elberfeld 2017, 217.

der sinnlichen Wahrnehmung befasst, weitgehend aus dem Begriffsverständnis ausgeschlossen wurde. So entstand in mehreren außereuropäischen Kulturen »eine klare Trennung zwischen den Bedeutungen ›Lehre vom Schönen‹ und ›Sinnlichkeit‹, die im deutschen Wort *Ästhetik* ja nach der Definition betont oder ausgeblendet werden können.«¹⁴¹⁴ Bemerkenswert ist, dass in Regionen mit kolonialer Geschichte wie Indien, Arabien und Afrika die moderne Rezeption und Diskussion von Ästhetik vor allem in westlichen Sprachen (z.B. Englisch, Französisch, Spanisch oder Portugiesisch) stattfindet.

In China, Japan und Indien wurde das Ästhetische primär als Schönheit (*mei, bi, saundarya*) interpretiert. Dementsprechend wurde die Ästhetik als Lehre von der Schönheit (*meixue, bigaku, saundaryasastra*) bezeichnet¹⁴¹⁵. Auch in Afrika, das vom ästhetischen Mainstream wenig beachtet wird, ist ein maßgeblicher Einfluss europäischer Ansätze zu erkennen. Beispielsweise gilt *Jaber* als ein Schlüsselbegriff in der ostafrikanischen Ästhetik bzw. in der Ästhetik der Luo in Kenia und der Niloten im Westen. Es geht wörtlich um eine schöne Person, insbesondere eine Frau mit attraktiven und angenehmen körperlichen Eigenschaften. Die Dholuo-Sprecher*innen verwenden diesen Begriff, um ihre ästhetischen Vorstellungen auszudrücken.¹⁴¹⁶

Die Gefahr, Ästhetik fast ausschließlich als Lehre vom Schönen zu verstehen, besteht darin, dass ästhetische Phänomene, die die Grenze des Schönen überschreiten, weitgehend vernachlässigt oder ausgeklammert werden. Diese Phänomene können jedoch in engem Zusammenhang mit den eigenen Traditionen stehen und heutzutage in den jeweiligen Kulturkreisen nach wie vor eine prominente Stellung einnehmen. Im Gegensatz dazu besteht in den europäischen Sprachen seit jeher eine Distanz zwischen Aisthetik und Ästhetik. Während sich die Aisthetik den schönen Formen, den Kunstwerken und der Kunstkritik widmet, konzentriert sich die Ästhetik auf das sinnliche Erkennen bzw. das sinnliche Wahrnehmen und vermag damit den Horizont auf das atmosphärische Erleben und das leibliche Spüren zu erweitern.¹⁴¹⁷

Die Kritik an einem ästhetischen Ansatz, der sich ausschließlich auf das Konzept der Schönheit stützt, kommt vor allem von For-

¹⁴¹⁴ Elberfeld 2000, 12.

¹⁴¹⁵ Vgl. Elberfeld 2023b, 214ff.

¹⁴¹⁶ Vgl. Pido 2016, 104.

¹⁴¹⁷ Vgl. Fabian 2021, 166.

scher*innen, die sowohl mit westlichen als auch mit nicht-westlichen Kulturtraditionen vertraut sind. In der Einleitung zur deutschen Ausgabe von Li Zehous Werk *Der Weg des Schönen* (Mei De Li Cheng, 美的歷程) wies Pohl darauf hin, dass in der chinesischen Ästhetik die zentralen ästhetischen Phänomene nicht das Schöne, sondern das *Ausgewogene* (He, 和) und das *Natürlich-Spontane* (Ziran, 自然) sind.¹⁴¹⁸ Jullien argumentierte ebenfalls, dass der Fokus der chinesischen Kunst nicht die Darstellung des Schönen sei. Für chinesische Künstler*innen sei das Schöne nur als eine der ästhetischen Wirkungen anzusehen.¹⁴¹⁹ In der chinesischen Kunst wird ein Gegenstand ästhetisch gelobt, weil er eine sich ständig erneuernde Lebenskraft, die eine phänomenale Welt durchzieht, zum Vorschein bringt. Elberfeld betrachtet die traditionelle chinesische Ästhetik vor allem als eine Lehre, die auf einer Resonanz-Ethik basiert. In diesem Zusammenhang besteht das Konzept der *Resonanz* (Ying, 應) aus drei Elementen: »1. das antwortende Eingehen auf eine Sache, 2. die Zusage auf eine Sache hin, 3. das resonierende Aufgehen in einer Sache. Aus diesen drei Momenten konstituiert sich ein Sollen, das sich aus konkreten Zusammenhängen ergibt.«¹⁴²⁰ Nach Elberfeld erfolgt der Vollzug des antwortenden Resonierens im chinesischen Kontext primär in einer leiblichen Erfahrung, die gleichzeitig untrennbar mit dem Geistigen des Menschen verbunden ist.¹⁴²¹ Die Ästhetik widmet sich insofern nicht dem Schönen, sondern eher einer leiblich-geistig fassbaren Resonanzstruktur, die die Übereinstimmungsverhältnisse zwischen Mensch und Natur, zwischen Mensch und Gesellschaft, zwischen Mensch und Selbst darstellt und somit die Ganzheit von Mensch und Welt offenbart.

Die jüngste interkulturelle Auseinandersetzung mit chinesischer Ästhetik bietet das Buch *Was ist chinesische Philosophie?* (2021) von Fabian Heubel. Mit Blick auf die Tatsache, dass das moderne chinesische Konzept der *Ästhetik* (Meixue, 美學) die europäische Ästhetik im Sinne der Schönheitslehre übernommen hat, stellt Heubel fest: »Es ist schwer, an dieser längst zur Konvention gewordenen Übersetzung zu rütteln. Zugleich erweist sie sich jedoch als zu sperrig, um westlichen Entwicklungen der Ästhetik im 20. Jahrhundert gerecht zu wer-

¹⁴¹⁸ Vgl. Li 1992, 10.

¹⁴¹⁹ Vgl. Jullien 2005, 276.

¹⁴²⁰ Elberfeld 2017, 279.

¹⁴²¹ Vgl. Ebd., 279f.

den. Sie ist auch ein schwerwiegendes Hindernis für die Rekonstruktion der klassischen chinesischen ›Ästhetik‹, in der dem ›Schönen‹ keine herausragende Bedeutung zukam.«¹⁴²² Um die Probleme zu lösen, die sich aus der Gleichsetzung der chinesischen Ästhetik mit der Lehre vom Schönen (einschließlich der Rückübersetzung aus dem Chinesischen ins Deutsche) ergeben, konzentriert sich Heubel auf eine Transformation des Konzepts der Ästhetik, um dem chinesisch-europäischen Kulturaustausch neue Impulse zu geben.¹⁴²³ Inspiriert durch die ästhetischen Ideen von Gernot Böhme und Christoph Menke¹⁴²⁴ und im Austausch mit seinen chinesischen Freund*innen und Kolleg*innen versuchte er das Konzept *Aistethik* (Juexue, 覺學) einzuführen, das die Verschmelzung von Aisthetik und Ethik zeigt.¹⁴²⁵

Heubel beschreibt seine Motivation folgendermaßen: »Ist in die Rede von *Aistethik* nicht bereits ein durch die transkulturelle Dynamik des Chinesischen hindurchgegangenes Verständnis sowohl von Ästhetik als auch von *Ethik* eingeflossen? Ist es überhaupt möglich zu erklären, inwiefern mein Gebrauch von Begriffen wie Ästhetik oder Ethik im Deutschen bereits *chinesisch geworden* ist und dabei eine Bedeutungsverschiebung erfahren hat?«¹⁴²⁶ Ihm zufolge spiegelt die *Aistethik* weitgehend die Beziehung zur Aisthetik wider. Auf dieser Grundlage kann sie in drei Dimensionen verstanden werden. Erstens bezeichnet das Wort *Jue* (覺) im Begriff *juexue* (覺學) »sinnliches Erkennen« (zhījué, 知覺).¹⁴²⁷ Zweitens kann sich *Jue* (覺) auch auf *Ganjue* (感覺) beziehen (Spüren, Empfinden, Fühlen usw.). In diesem Zusammenhang steht *Jue* (覺) für die Untrennbarkeit von leiblichem Spüren, Atem und Luft und offenbart den »Bereich *energetischen Spü-*

¹⁴²² Heubel 2021, 166. Leider hat sich an dieser Problematik bis heute nichts Wesentliches geändert. Seit der Jahrhundertwende, insbesondere vor und nach dem 18. Internationalen Kongress für Ästhetik in Peking (2010), wurden international verbreitete Theorien wie die Umweltästhetik von Arnold Berleant und Allen Carlson, die Alltagsästhetik von Mike Featherstone und Wolfgang Welsch und die Somästhetik von Richard Shusterman in China weiterentwickelt. Diese Theorien, die sich eigentlich der Vielfalt der Sinneswahrnehmungen widmen sollten, werden jedoch im chinesischsprachigen Raum jedoch weitgehend im Rahmen der Schönheitslehre interpretiert (Vgl. Wang 2022, 168f.).

¹⁴²³ Vgl. Ebd. 166f.

¹⁴²⁴ Menke 2008.

¹⁴²⁵ Vgl. Heubel 2021, 167.

¹⁴²⁶ Ebd., 167.

¹⁴²⁷ Ebd., 169.

rens (qìgǎn 氣感) und der ›Atem-Energie‹ (qì 氣).¹⁴²⁸ In diesem Sinne geht die Aisthetik weit über die Ästhetik der Schönheit hinaus und überschneidet sich mit der Ästhetik der Leiblichkeit und der Ästhetik der Atmosphäre. Die dritte Dimension betrifft die ästhetisch-ethische Bedeutung von *Jue* (覺), das »›Intuition‹ (zhíjué 直覺) oder ›Erleuchtung‹ (juéwù 覺悟)«¹⁴²⁹ bezeichnet.

Heubel stützt sich dabei auf Foucaults *Ästhetik der Existenz*, die »auf ästhetischer Arbeit des Selbst an sich selbst«¹⁴³⁰ beruht und Kants »ethische Asketik«¹⁴³¹ fortsetzt. Er erläutert: »In einem asketischen Verständnis geht Ethik aus von der übenden Arbeit des Selbst an sich selbst, von einer Selbsttransformation, die nicht einfach der sinnlichen Körperlichkeit oder dem energetischen Gespür folgt (shùnjué 順覺), sondern dieses in ›gegenläufiger Wahrnehmung‹ gegen sich selbst wendet (nìjué 逆覺). Damit öffnet sich *Aisthethik* für die ›meta-physische‹ Seite von jué 覺 als intuitivem Erwachen oder geistiger Besinnung.«¹⁴³²

Ausgehend von der Aisthetik, einem Hybridbegriff mit chinesischen und europäischen Quellen, betont Heubel das Wesen der chinesischen Philosophie - die *Philosophie der Kultivierung des Weges* (Xiu Dao Zhe Xue, 修道哲學).¹⁴³³ *Selbstkultivierung* ist der zentrale Begriff dieser Lehre. Sie hilft, nicht nur die Beziehung zu sich selbst (Subjektivität) zu verstehen, die die verschiedenen Philosophien bestimmt, sondern auch die Beziehung zu den anderen und zu den Dingen.¹⁴³⁴ Auf der Konferenz *Teaching Chinese Philosophy in Europe* (Berlin, 13.-15.10. 2023) diskutiert Heubel: »I assume that in the Chinese context, and especially in the context of Chinese literati culture, self-cultivation had less of a religious character than an aesthetic one. That is why I focus on aesthetic cultivation. Ethical or moral cultivation emerges from aesthetic cultivation. This is my conviction, but at this point we are already about to enter a complex area of discussion in which a philosophy of cultivating the way must be able to stand the test.«¹⁴³⁵ Im Rahmen der *Philosophie der Kultivierung des Weges* (Xiu

¹⁴²⁸ Ebd.

¹⁴²⁹ Ebd.

¹⁴³⁰ Ebd.

¹⁴³¹ Ebd.

¹⁴³² Ebd.

¹⁴³³ Vgl. Heubel 2023, unveröffentlicht.

¹⁴³⁴ Vgl. Ebd.

¹⁴³⁵ Ebd.

Dao Zhe Xue, 修道哲學) verkörpert die Aisethik einerseits die »Bemühungen zur Integration von Leiblichkeit, Atmosphären, Kraft und Energie«¹⁴³⁶ und andererseits »das enge Verhältnis von Ästhetik und asketischer (übender) Kultivierung«.¹⁴³⁷

Ich stimme Heubels Konzept der Aisethik grundsätzlich zu und bewundere seine Bemühungen, den philosophischen Dialog zwischen China und Europa voranzutreiben. Neben *Qi* (氣) und *Jue* (覺) möchte ich an dieser Stelle betonen, dass in der chinesischen Philosophie auch *Affektion* (情) eine grundlegende Rolle bei der Welterschließung und -gestaltung spielt. *Affektion* (情) ist ein komplexes Konzept mit einem sehr breiten Bedeutungsspektrum, das von Liebe, Leidenschaft, Gefühl bis hin zu allen Arten von Empfindungen reicht.¹⁴³⁸ Aus philosophischer Sicht ähnelt *Affektion* (情) »der fühlenden, empfänglichen Seele«.¹⁴³⁹ Wahrnehmung und Emotion sind im chinesischen Denken untrennbar miteinander verbunden, um die Welt zu verstehen. Diese untrennbare Beziehung spiegelt sich im chinesischen Begriff für Gefühl - *Gan Qing* (感情) wider. Das Wort besteht aus zwei Schriftzeichen: *Gan* (感, Spüren) und *Qing* (情, Emotion). Es weist darauf hin, dass die sinnliche Wahrnehmung ständig von Stimmungen wie Liebe, Hass, Freude, Ärger, Trauer oder Glück durchdrungen ist.

Die europäische Denktradition ist stark logisch geprägt, was zu einer Reihe verwandter philosophischer Begriffe wie Konzept, Reflexion, Urteil und Einsicht geführt hat. Im Gegensatz dazu sind in der chinesischen Geisteskultur poetische und lyrische Formen, die das vollständige Eintauchen in die Welt widerspiegeln, stärker entwickelt.¹⁴⁴⁰ Daraus lässt sich ableiten, dass Welterfahrung im chinesischen Kontext grundsätzlich stimmungsvoll bzw. atmosphärisch verstanden wird. Damit wird deutlich, dass Atmosphäre und Stim-

¹⁴³⁶ Heubel 2021, 166.

¹⁴³⁷ Ebd., 167.

¹⁴³⁸ Vgl. Lin 1981, 15.

¹⁴³⁹ Ebd.

¹⁴⁴⁰ Auch in der europäischen Geistesgeschichte finden sich Fragmente, die »eigenwillige, kühne, pointierte, riskante, mitunter auch erschreckende kleine Wahrheiten« (Konrad Paul Liessmann 2010, 8) in verschiedenen Formen (Prosa, Lyrik oder Aphorismen) zum Ausdruck bringen. Einige Philosoph*innen, wie Nietzsche, waren besonders geschickt darin, diese Formen zu nutzen, um die kleinen und subtilen Wahrheiten des Lebens zu enthüllen. Jedoch wurden sie nicht zum vorherrschenden Genre der europäischen Philosophie.

mung eigentlich zwei Seiten ein und desselben Phänomens der Welt-erfahrung und Weltgestaltung sind.¹⁴⁴¹ In der chinesischen Philosophie wird das Verständnis von *Affektion* (情) häufig mit der Erhaltung von Gesundheit, Lebenssinn und Lebensglück in Verbindung gebracht. *Affektion* (情) gilt als Schlüsselkriterium zur Unterscheidung des Menschen von rein tierischen Wesen und hat daher einen starken moralischen Charakter. In der chinesischen Ästhetik und Kunst übertrifft die Betonung von *Affektion* (情) manchmal sogar die des Inhalts. Werke, die *Affektion* (情) zum Ausdruck bringen, tragen dazu bei, die menschliche Natur zu nähren und den Geist zu entspannen, während sie gleichzeitig Vergnügen bereiten.

2. Der Paradigmenwechsel vom Essentialismus zum Polylog

Auch die europäische Ästhetik hat ihre eigenen Schwierigkeiten und Herausforderungen. Die Auseinandersetzung mit außereuropäischer Ästhetik und Kunst hat sich seit dem 19. Jahrhundert entwickelt.¹⁴⁴² Diese Aufgabe wurde vor allem in der Philologie, der regional relevanten Kunstgeschichte, der Archäologie oder der Ethnographie durchgeführt. In der europäischen Philosophie hingegen wurden außereuropäische Perspektiven zu wenig berücksichtigt. Dies ist leider auch heute noch der Fall. In seinem Buch *Oriental Aesthetics* (1965) zeigte Thomas Munro den Grund dafür auf: »The neglect of Oriental ideas by Western aesthetics can no longer be attributed to any scarcity of good Oriental art in the West. It is not due to lack of good histories and critical interpretation of particular arts. The neglect is rather due, I believe, to the inertia of tradition in Western aesthetics itself: to its over-reliance on deduction from metaphysical assumptions about beauty.«¹⁴⁴³ Im Anschluss daran wies Elberfeld darauf hin: »Westlichen Philosophen scheint es [...] oft nur nach einer langwierigen Abarbeitung an der eigenen Tradition möglich, zu der Einsicht vorzustoßen, dass sich in anderen Kulturen *horizontenerweiternde und -erneuernde* ästhetische Phänomene und wesentlich andere *Realisa-*

¹⁴⁴¹ Vgl. Sauer; Wang 2023, 8.

¹⁴⁴² Vgl. Elberfeld 2023b, 212.

¹⁴⁴³ Munro 1965, 7.

tionsformen von Kunst zeigen, die an Rang und Lebendigkeit den europäischen in keiner Weise nachstehen.«¹⁴⁴⁴

Im Vergleich zur späten Ankunft der theoretischen Auseinandersetzung mit den außereuropäischen ästhetischen Traditionen wurden seit dem 19. Jahrhundert viele europäische Künstler*innen von ostasiatischen Perspektiven vielfältig beeinflusst und setzten bewusst die relevanten Kenntnisse in die Kunstpraxis um. So hat beispielsweise die Chinoiserie, die ihren Ursprung in chinesischen und anderen ostasiatischen Kunsttraditionen hat und mit dem Rokoko-Stil in Verbindung gebracht wird, seit dem 17. Jahrhundert das europäische Kunstgewerbe, die Gartengestaltung, die Architektur, die Literatur, das Theater, die Mode und die Musik beeinflusst.¹⁴⁴⁵ Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden japanische Farbholzschnitte, die sich durch die visuelle Darstellung einer heiteren und vergänglichen Welt, eine dramatische Perspektive, eine asymmetrische Komposition, eine schematisierte Struktur, geschwungene Linien, kontrastierende Leerstellen, die Zweidimensionalität der Bildfläche sowie abstrakte Farben auszeichnen, zu einer Inspirationsquelle für europäische Kunstpraktiken wie Malerei, Architektur, Gartengestaltung, Mode und darstellende Künste.¹⁴⁴⁶ Darüber hinaus hatte der Orientalismus, eine Kunstrichtung, die im 19. Jahrhundert in Ländern wie Frankreich, Großbritannien, Deutschland und Russland aufkam, großen Einfluss auf Malerei, Musik, Literatur, Film und Tanz.¹⁴⁴⁷

Die Ideen und Praktiken von Avantgardist*innen wie Marcel Duchamp und John Cage trugen zum Aufblühen von Kunstgattungen wie Dadaismus, Conceptual Art, Surrealismus, Action Painting, Informal Art, Arte Povera, Happening, Fluxus, und Performance Art bei. Die Ergebnisse all dieser Praktiken haben die theoretische Reflexion über ästhetische Heterogenität angeregt. Adorno schrieb: »Ästhetische Einheit empfängt ihre Dignität durchs Mannigfaltige selbst. Sie läßt dem Heterogenen Gerechtigkeit widerfahren.«¹⁴⁴⁸ In diesem Zusammenhang argumentiert Welsch, dass Adornos Auffassung den »Wandel der ästhetischen Leitidee von engagierter Formarbeit, welche das Mannigfaltige zusammenzwingt, zum Ideal der

¹⁴⁴⁴ Elberfeld 2000, 11.

¹⁴⁴⁵ Gruber 1984; Woesler 2006.

¹⁴⁴⁶ Kurth 1925-1929; Schwan 2003.

¹⁴⁴⁷ Lemaire 2000; Davies 2005.

¹⁴⁴⁸ Adorno 1973, 285.

Gerechtigkeit gegenüber dem Heterogenen«¹⁴⁴⁹ darstellt. Er hält diesen Wandel für »hochbedeutsam«¹⁴⁵⁰: »Die neue Leitidee befreit von den traditionellen Feldern: von der Negation des Primärsinnlichen und von der Unfähigkeit, sich auf das Sinnliche überhaupt einzulassen und somit wirklich ästhetisch zu verfahren. Anerkennung und Gerechtigkeit treten an die Stelle von Herrschaft und Unterdrückung, ein mimetischer Umgang wird möglich, wo bislang nur ein instrumenteller propagiert worden war.«¹⁴⁵¹ Die Betonung der Heterogenität trägt dazu bei, den Horizont künstlerischer Paradigmen zu erweitern. Dabei sollte die ästhetische Forschung Ansätze, die in den klassischen Konzeptionen nicht berücksichtigt werden, nicht außer Acht lassen, da auch sie dazu beitragen können, die innere Logik und die konstitutive Art und Weise des Werkes offen zu legen.

Im Kontext der Globalisierung ist jede Kulturstruktur nicht mehr autonom und geschlossen, sondern weist eine Durchmischung von verschiedenen kulturellen Elementen auf. Insbesondere die digitalen Medien haben die Interaktion zwischen den Kulturen in den letzten Jahrzehnten beschleunigt. Heterogenität bezieht sich in diesem Zusammenhang auf ästhetische und künstlerische Formen mit unterschiedlichen kulturellen Ursprüngen, Identitäten und phänomenalen Ausprägungen. Interkulturelle Verflechtungspunkte finden sich heute in nahezu allen Lebensbereichen, sodass tradierte Maßstäbe des Ästhetischen immer wieder in Frage gestellt werden müssen.¹⁴⁵² Was würden Kant, Hegel und Schelling zu den Werken von Fujiko Nakaya, Olafur Eliasson oder Yuan Gong sagen? Wären sie noch in der Lage, diese Hybride, die über den interesselosen, kontemplativen Rahmen hinausgehen und mehr auf Engagement, Immersion, Befindlichkeit und Interaktion mit verschiedenen kulturellen Faktoren achten, als *Kunst* zu bezeichnen?

In seinem Spätwerk *Philosophische Untersuchungen* (1953) kritisierte Wittgenstein den essentialistischen Grundzug des europäischen Denkens. Gemäß dem Essentialismus besteht immer etwas Gemeinsames zwischen unterschiedlichen Phänomenen, das sich mit dem gleichen Wort bezeichnen lässt.¹⁴⁵³ Dagegen wies Wittgenstein

¹⁴⁴⁹ Welsch 1996, 126.

¹⁴⁵⁰ Ebd.

¹⁴⁵¹ Ebd., 126f.

¹⁴⁵² Vgl. Elberfeld 2000, 11.

¹⁴⁵³ Vgl. Majetschak 2019, 87.

darauf hin, dass vielfältige Phänomene kein gemeinsames Wesensmerkmal haben müssen. Stattdessen sind sie »mit einander in verschiedenen Weisen *verwandt*«. ¹⁴⁵⁴ Wittgenstein verwies auf diese Verwandtschaft von Phänomenen als Familienähnlichkeit. Es handelt sich dabei um »ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen.« ¹⁴⁵⁵ In diesem Zusammenhang betont auch Mall: »Auch wenn der philosophische Diskurs in einer bestimmten Sprache und in der Diktion einer bestimmten Terminologie (hier die deutsche Sprache und die europäische Terminologie) durchgeführt wird, so heißt das nicht, die Dominanz dieser Sprache und dieser Terminologie anzunehmen. Inter- und intrakulturelle Übertragungen hat es immer gegeben.« ¹⁴⁵⁶ Insofern gibt es zwischen verschiedenen philosophischen Traditionen nichts absolut Identisches, sondern nur die Ko-Existenz von Kompatibilität und Inkompatibilität. Aus dieser Sicht bilden ästhetische Phänomene aus unterschiedlichen Kulturen auch ein Netz, das durch Familienähnlichkeiten gekennzeichnet ist. Dieser Ansatz stellt sich dem europäischen Essentialismus entgegen und konzentriert sich auf die Verflochtenheit und Wechselbeziehung ästhetischer Gegenstände, Verhaltensweisen und Auffassungen. ¹⁴⁵⁷ Aus der Perspektive der Sprachphilosophie behandelte Majetschak den Einfluss kultureller Praktiken auf das ästhetische Erfahren. Im Fokus seiner Betrachtung steht die These: »[T]here is a great deal to be said for looking more carefully at the cultural framework determining the practice according to which we interpret certain things *as* aesthetic objects [...] My argument is that we need familiarity with the specific relevant cultural framework to decide *which* aesthetic concepts apply.« ¹⁴⁵⁸ Nach dieser Auffassung bilden der Lebensstil und die damit verbundenen kulturellen Rahmenbedingungen die Grundlage für ästhetische Erfahrung in einer zivilisierten Gesellschaft. Die Vertrautheit mit soziokulturellen Hintergründen hilft uns zu verste-

¹⁴⁵⁴ Wittgenstein; Schulte 2003, 65.

¹⁴⁵⁵ Ebd., 66.

¹⁴⁵⁶ Mall 1996, 11.

¹⁴⁵⁷ Rebentisch behandelt das Konzept multipler Modernen, um den universalistischen Anspruch der westlichen Moderne zu kritisieren. Es bezieht sich auf »die Anerkennung einander durchdringender Genealogien und komplexer Übersetzungsverhältnisse« (Rebentisch 2017, 19). Dabei wird die »Gegenwart [...] nicht als ort- und zeitlos« (Ebd.) angesehen. Stattdessen wird sie »in ihrer jeweiligen geografischen, kulturellen und historischen Spezifik vergegenwärtigt.« (Ebd.).

¹⁴⁵⁸ Majetschak 2018, 277.

hen, warum ein bestimmter Gegenstand als *ästhetisch* empfunden werden kann oder sollte.

Die heute häufigen Interaktionen zwischen den Kontinenten erfordern eine geistige Gleichberechtigung der Philosophien, Religionen und Werte, die über den Internationalismus der Naturwissenschaften, der Technologie und des Handels hinausgeht.¹⁴⁵⁹ Vor diesem Hintergrund hat sich die interkulturelle Philosophie¹⁴⁶⁰ seit den 1990er Jahren weitgehend gewandelt - sie nimmt »den konkreten Relativismus«¹⁴⁶¹ ernst und lehnt »die Verabsolutierungstendenz einer bestimmten Metaphysik, Religion, Kultur, Logik, Ethik«¹⁴⁶² usw. ab. Mall charakterisiert die zeitgenössische interkulturelle Philosophie wie folgt: »Interkulturelle Philosophie ist das Erarbeiten und das Verarbeiten der philosophischen Ansicht und Einsicht, daß, wenn es eine universelle philosophische Wahrheit gibt, sie dann erstens einen gattungsmäßigen, analogischen Charakter trägt, zweitens keine bestimmte Tradition, Sprache, Kultur, Philosophie privilegiert und drittens bei ihrer orthaften Ortlosigkeit in unterschiedliche philosophische Gewänder gehüllt ist. In der interkulturellen Philosophie geht es nicht um Polarisierungen, sondern um das Herstellen des philosophischen und kulturellen Friedens unter den unterschiedlichen Denktraditionen. Interkulturelle Philosophie durchschaut die zu starke Generalisierungstendenz in den klischeehaften Etikettierungen der Philosophien der Welt, wie z.B., die indische Philosophie sei nur spirituelle und religiös, die chinesische bloß praktisch und pragmatisch, die europäische nur analytisch und rational, die afrikanische bloß ethnologisch u.dgl.«¹⁴⁶³

Vor diesem Hintergrund hat sich seit der Jahrhundertwende ein neuer Trend in der europäischen interkulturellen Philosophie herausgebildet – eine Transformation zu einem polylogischen Ansatz. Eine Inspiration lässt sich auf die Worte Herders in seinen Werken *Briefe zur Beförderung der Humanität* zurückführen, die zwischen 1793 und 1797 geschrieben wurden: »Kein Volk sei ein von Gott einzig auserwähltes Volk der Erde; die Wahrheit müsse von allen gesucht,

¹⁴⁵⁹ Vgl. Mall 1996, 12.

¹⁴⁶⁰ Zur Diskursgeschichte, zu Begriffen, Methoden und Aufgaben der interkulturellen Philosophie siehe Malls »Philosophie im Vergleich der Kulturen« (1996, 1-19) und Wimmers »Interkulturelle Philosophie« (2004, 25-73).

¹⁴⁶¹ Mall 1996, 12.

¹⁴⁶² Ebd.

¹⁴⁶³ Ebd., 16.

der Garten des gemeinen Bestens von allen gebaut werden. Am großen Schleier der Minerva sollen alle Völker, jedes auf seiner Stelle, ohne Beeinträchtigung, ohne stolze Zwietracht wirken.«¹⁴⁶⁴

Wimmer weist auf die Wichtigkeit hin, das Konzept *Polylog* in die interkulturelle Philosophie einzuführen: »In interkulturell orientierter Philosophie sind Verfahrensweisen zu entwickeln, die sowohl einen voreiligen Universalismus wie einen relativistischen Partikularismus vermeidbar machen. Dafür ist es eine notwendige, aber nicht hinreichende Voraussetzung, die anderen Stimmen hörbar zu machen, wie gelegentlich formuliert wird – es muss nicht nur gefragt werden, was diese sagen und warum sei es sagen, sondern immer auch mit welcher Berechtigung und aus welchen Überzeugungsgründen.«¹⁴⁶⁵ Für Wimmer besteht die Bedeutung eines polylogischen Verfahrens darin: »Thematische Fragen der Philosophie – Fragen nach der Grundstruktur der Wirklichkeit, nach deren Erkennbarkeit und nach der Begründbarkeit von Werten und Normen – sind so zu diskutieren, dass jeder behaupteten Lösung ein *Polylog* möglichst vieler Traditionen vorangeht. Dies wieder setzt eine Relativierung der in den einzelnen Traditionen entwickelten Begriffe und Methoden ebenso voraus wie einen neuen, nichtzentristischen Blick auf die Denkgeschichten der Menschheit.«¹⁴⁶⁶ Heinz Kimmerle hält das polylogische Denkmodell für einen richtigen Weg, aufgrund der Tatsache, dass sich interkulturelle Philosophie methodologisch »als eine Vielzahl von Dialogen zwischen den Philosophien der verschiedenen Kulturen«¹⁴⁶⁷ vollzieht. »Wichtig ist, dass in Bezug auf Einzelfragen die historischen Potenziale der Philosophien verschiedener Kulturen ins Spiel gebracht werden und zusammenwirken.«¹⁴⁶⁸

Ein am *Polylog* orientierter Ansatz geht also über einen absoluten Essentialismus oder radikalen Relativismus hinaus. Seine Aufgaben lassen sich in drei Punkten zusammenfassen. Erstens geht es darum, die mit den verschiedenen geopolitischen Perspektiven verbundenen Zentrismen zu überwinden, sei es für intra- oder extrakulturelle Studien. Zweitens fördert der polylogische Ansatz durch die Kontextualisierung und Konkretisierung der Fragestellungen einen Perspektivenwechsel, der es ermöglicht, die eigenen blinden Flecken

¹⁴⁶⁴ Herder 1971, 218.

¹⁴⁶⁵ Wimmer 2004, 26.

¹⁴⁶⁶ Wimmer 2004, 26–27.

¹⁴⁶⁷ Kimmerle 2002, 11–12.

¹⁴⁶⁸ Kimmerle 2002, 12.

zu entdecken. Schließlich trägt dieser Ansatz zur Entwicklung einer toleranten und pluralistisch-demokratischen Haltung bei. Dabei wird keiner Kategorie, Theorie oder Norm a priori der Vorrang eingeräumt. Stattdessen nähert man sich auf bescheidene Weise ein und demselben Gegenstand oder etwas Ähnlichem, das in verschiedenen Kulturen wahrscheinlich unterschiedliche Namen trägt.

3. Atmosphären-Ästhetik und der polylogische Ansatz

Wie können neue Themenfelder und Fragestellungen der Ästhetik, die als Zweig der Philosophie ursprünglich aus Europa eingeführt wurde, in einem polylogischen Kontext im Einklang mit den jeweiligen Traditionen weiterentwickelt werden? Wimmer erläutert: »[Der Polylog] setzt eine Relativierung der in den einzelnen Traditionen entwickelten Begriffe und Methoden ebenso voraus wie einen neuen, nicht zentristischen Blick auf die Denkgeschichten der Menschheit.«¹⁴⁶⁹ Der polylogische Ansatz führt zu einem offeneren und inklusiveren Zugang zur Ästhetik. Er bezieht möglichst alle Interessenpole mit ein und betont die gegenseitige Befruchtung der Kulturen, indem er davon ausgeht, dass gut begründete ästhetische Thesen in mehr als einer kulturellen Tradition entwickelt wurden. In gewissem Sinne ist der Polylog nichts anderes als eine Art *Polyphonie*. Auf dieser Grundlage können ästhetische Diskussionen so geführt werden, dass jeder behaupteten Lösung Debatten aus möglichst vielen Kulturen vorausgehen. Diese Debatten können in jedem Bereich der Ästhetik geführt werden (Grundfragen, Begriffssprachen, Ausdrucksformen, Medien, Methoden; Grundstruktur und Erkennbarkeit der ästhetischen Wirklichkeit; Begründbarkeit ästhetischer Werte und Normen usw.). Auf dieser Grundlage konzentriert sich der polylogische Ansatz auf die transkulturellen Überschneidungen ästhetischer Formen und arbeitet daran, die Ästhetik in gemeinsamer Anstrengung voranzubringen.

Im Sammelband *Komparative Ästhetik*¹⁴⁷⁰ (2001) fasste Elberfeld im Sinne des polylogischen Prinzips die Aufgaben der interkul-

¹⁴⁶⁹ Wimmer 2004, 51.

¹⁴⁷⁰ Interkulturelle Ästhetik wird oft als eine neue Richtung der komparativen Ästhetik mit einer relativ langen Geschichte angesehen. Das von Henckmann und Lotter herausgegebene *Lexikon der Ästhetik* definiert interkulturelle Ästhetik als »Erweite-

turellen Ästhetik folgendermaßen zusammen: »Die Inhalte [...] der interkulturellen Ästhetik] beziehen sich nicht nur auf die Theoriebildung, sondern zunächst darauf, wahrzunehmen, was in der eigenen und in der anderen Tradition unter ›Schönheit‹, ›ästhetischer Erfahrung‹ und den ›Künsten‹ verstanden wird. Bei der kontrastierenden Betrachtung kann sich herausstellen, daß in den Traditionen unterschiedliche Einteilungen und Gewichtungen dieser Phänomene vorgenommen wurden, die nicht miteinander kompatibel sein müssen.«¹⁴⁷¹ Nach Elberfelds Auffassung besteht die Absicht einer interkulturellen Ästhetik nicht nur in der Konstruktion allgemeiner ästhetischer Theorien, sondern auch in empirischen Feldforschungen von ästhetischen Praktiken in jeweiligen Kulturen. Demnach umfassen die relevanten Themenfelder einen Vergleich der Verständnisse von ästhetischen Kernphänomenen (Schönheit, ästhetische Erfahrung, Künste usw.) in unterschiedlichen Traditionen, die sowohl Kompatibilitäten als auch Inkompatibilitäten aufweisen. Gemäß dieser Grundlage würde die Atmosphären-Ästhetik eine interkulturell orientierte Ästhetik durch die folgenden Aspekte voranbringen: sinnlich-leibliche Erfahrung, ästhetische Felder jenseits der Schönheit, die Überschneidung von Kunst und Alltagstätigkeiten.

Dem ästhetischen Konzept der Atmosphäre würde eine maßgebliche Rolle bei der Förderung eines Polylogs über Ästhetik zukommen. Die Einführung des Konzepts der Atmosphäre in die ästhetische Forschung gilt einerseits als eine Revision der modernen westlichen Ästhetik, in der Unsichtbares, Unberührbares oder Unhörbares, das erst ganzheitlich erfahren werden kann, weitgehend ignoriert wurde.

zung der komparativistischen (vergleichenden) Ästhetik bzw. Kunstwissenschaft« definiert (Henckmann; Lotter 1992, 109). Nach Orland kann jeder Ästhetik eine komparative Methode zugeschrieben werden. Der Grund dafür ist, dass ein Werturteil eine vorherige Auswahl voraussetzt, die somit als komparativ angesehen werden kann (Vgl. Orland 2000, 59). In diesem Sinne ist die interkulturelle Ästhetik nur ein »Teil einer allgemeineren komparativen Ästhetik« (Diaconu 2003, 12). Sie fungiert »nur als komparative ›Kunst‹-theorie (zwischen mehreren Kulturen) oder als Theorie der Akkulturation im Bereich der ›Kunst‹ und des Lebensstils« (Ebd., 11). Auch Mall unterscheidet zwischen interkultureller und komparativer Ästhetik. Ihm zufolge ist die erstere die Voraussetzung für die reale Möglichkeit der letzteren. Eine nähere Erläuterung des Verhältnisses beider bleibt bei ihm allerdings aus (Vgl. Mall 2000, 40). Vor diesem Hintergrund ist es verständlich, dass Elberfeld das hier besprochene Buch *etwas zurückhaltend* mit *Komparative Ästhetik* betitelte, auch wenn das Werk in hohem Maße einen interkulturellen Ansatz verfolgt.

¹⁴⁷¹ Elberfeld 2000, 14.

Andererseits eröffnet dieses Konzept ein breites Forschungsfeld, das Künste in sehr weitem Sinne, Medienkultur, Natur, Umwelt sowie Alltagsleben umfasst. Mit dem ästhetischen Konzept der Atmosphäre rückt also die Befindlichkeit des Menschen in jeweiligen Umgebungen in den Vordergrund der ästhetischen Betrachtung. Als Zwischensein stellt Atmosphäre die gegenseitige Abhängigkeit und Verflochtenheit zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenem dar. Hier geht die ästhetische Diskussion über den zumeist auf die Erfahrung und Reflexion von Schönheit fixierten Blickwinkel herkömmlicher Urteilsästhetik hinaus und stellt die Wechselwirkung zwischen einem ganzheitlichen Spüren und den jeweiligen Umgebungsqualitäten in den Vordergrund. Der Fokus der Ästhetik liegt nun auf der Frage: In welcher Umgebung befinden wir uns und wie erleben wir am eigenen Leib die von ihr ausstrahlenden Atmosphären? Die Komplexität der Atmosphäre und die entsprechenden Wahrnehmungszugänge eröffnen Horizonte für ästhetische Traditionen, die nicht primär auf Schönheit ausgerichtet sind, jedoch eine zentrale Position in der Ästhetik dieser Kulturen einnehmen. Die Grenze des Ästhetischen würde sich daher enorm erweitern. Vor diesem Hintergrund scheint eine allgemeine Frage – *Was ist Ästhetik?* nicht sehr wichtig zu sein. Vielmehr geht es darum, wie Atmosphären innerhalb ihrer jeweiligen Kulturen konstruiert und erlebt werden, wie hybride Atmosphären¹⁴⁷² aus ihren Interaktionen entstehen und somit die Bausteine für einen höheren Zyklus intrakultureller, interkultureller und transkultureller Interaktion liefern. Auf diesem Weg würde sich die Grenze des Ästhetischen enorm erweitern.

Dabei sei es wichtig, anzumerken, dass das Eintauchen in eine transkulturelle Atmosphäre nicht die Auflösung der eigenen kulturellen Identität bedeutet. Stattdessen ist ein Inter-Sein immer im Spiel. Das Inter-Sein spiegelt sich besonders deutlich in der Spannung zwischen Rekonstruierbarkeit und Nicht-Rekonstruierbarkeit von Atmosphären wider. Seit dem 19. Jahrhundert wurden außereuropäische Elemente bewusst in die europäischen Kunstpraktiken integriert, zum Beispiel in der Chinoiserie, dem Japonismus, dem Orientalismus

¹⁴⁷² Die transkulturelle Vermischung ist jedoch nicht ganz ein Merkmal der modernen Gesellschaft. Aus historischer Sicht ist jede kulturelle Struktur keine autonome, in sich geschlossene Sphäre. Dagegen gibt es immer einen Austausch zwischen Kulturkreisen. Beispielsweise wurde die Transkulturalität in Architektur, Stadtplanung und Design bereit so stark vorangetrieben, dass sich ihre Stile seit langem in einem transkulturellen Anpassungsprozess befanden.

oder dem Primitivismus. Doch selbst wenn die gleichen Materialien und Medien verwendet werden, ist es schwierig, die Atmosphäre einer anderen Kultur zu reproduzieren. Dies liegt daran, dass die Wahrnehmungen, Vorstellungen und Stimmungen von Praktiker*innen, die ja von ihren eigenen Kontexten geprägt sind, immer eine Rolle bei der Rekonstruktion der Atmosphäre spielen, ebenso wie beim wahrnehmenden Publikum. Wie Waldenfels betont, sollte das Verhältnis zwischen Eigenem und Fremdem nicht als vermischt, sondern eher als verflochten und überlappend betrachtet werden; es ist dann weit entfernt von Selbstauflösung, Aneignung des Fremden oder Assimilation des Eigenen¹⁴⁷³. Dementsprechend spielt eine komparative Methode nach wie vor eine Rolle, ohne den Einfluss ihrer Maßstäbe, Reichweite und Grenze auf die Ergebnisse der Studie zu vernachlässigen.

Was die ästhetische Beziehung zwischen Europa und Asien angeht, wies Elberfeld darauf hin: »Der Blick der Europäer nach Asien und der der Asiaten nach Europa bringt es fast zwangsläufig mit sich, dass die Wahrnehmung der jeweils anderen ästhetischen Traditionen zur Entwicklung einer komparativen Ästhetik führt.«¹⁴⁷⁴ Mittels Vergleich können wir feststellen, dass Reichweite und Schwerpunkt des Ästhetischen in östlichen und westlichen Kulturtraditionen nicht notwendigerweise kompatibel sind. Aoki Takao betonte: »The contemporary aesthetic consciousness and arts of East Asia were notably shaped by their cultural exchanges with Western Europe, especially after the middle of the 19th century. [...] Moreover, we must also consider the historical and regional integrity and diversity of the various cultures of East Asia. [...] It is necessary to appreciate both the commonalities between the various cultures of these regions, as well as the unique differences of each region.«¹⁴⁷⁵

Die Komplexität der Atmosphärenenerfahrungen deckt eine Vielfalt der Lebenserfahrungen auf, die nie abschließend dargestellt werden können. Dementsprechend erhebt das ästhetische Konzept der Atmosphäre keinerlei Alleindeutungsanspruch, sondern entwickelt einen eigenen Ansatz, der wiederum für andere Formen der ästhetischen Ansätze nicht zu unterschätzen ist. Dieser Ansatz ermöglicht nicht nur ein Nachdenken über die Reichweite und Grenzen der klas-

¹⁴⁷³ Waldenfels 1990, 8f.

¹⁴⁷⁴ Elberfeld 2000, 14.

¹⁴⁷⁵ Aoki 2019.

sischen Termini Europas, die in der Regel mit Substanz und Entität verwandt sind, sondern eröffnet gleichzeitig weitgehend neue Horizonte für eine global orientierte Ästhetik. Hier bezieht sich die globale Dimension auf jene Befindlichkeiten, die die komplexe Einheit von Sinnlichkeit, Affektivität und Spiritualität unter verschiedenen Bedingungen (historisch, geographisch, ethnisch, ethisch, politisch, religiös usw.) darstellen und dadurch ihre jeweiligen kulturellen Herkünfte und Identitäten offenbaren, sowie auf deren Kompatibilität, Verflochtenheit, Übergang und Inkompatibilität. Der durch den polylogischen Austausch ermöglichte Perspektivenwechsel würde blinde Flecken in unserer ästhetischen Wahrnehmung aufdecken, die durch gewohnte ästhetische Ausschlussmechanismen entstanden sind, und so dazu beitragen, eine andere (und vielleicht bessere!) Version von uns selbst zu entdecken.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. (1973): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Alberti, Leon Battista (1970): *On Painting*, [First appeared 1435-36], trans. John R. Spencer. New Haven: Yale University Press.
- Andermann, Kerstin; Eberlein, Undine (2011): »Gefühle als Atmosphäre? Die Provokation der Neuen Phänomenologie«. In: Ders. (Hg.): *Gefühle als Atmosphären. Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie*. Berlin: Akademie Verlag, 7–20.
- Andermann, Kerstin (2011): »Die Rolle ontologischer Leitbilder für die Bestimmung von Gefühlen als Atmosphären«. In: Ders.; Eberlein, Undine (Hg.): *Gefühle als Atmosphären: Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie*. Berlin: Akademie Verlag, 79–96.
- Andrew, Jason (2012): *Jackson Pollock and John Cage: An American Odd Couple*. URL: <https://hyperallergic.com/61329/jackson-pollock-and-john-cage-an-american-odd-couple/>, zuletzt geprüft am 11.10.2023.
- Aoki, Takao (2013): »Aesthetics of Negative Weather: An Analysis of the Communication between the Mind-body Existence and the Macro Cosmos with a Focus on Rain in a Broader Sense«. In: Zeng, Fanren; Griffin, David Ray (Hg.): *Constructive Postmodernism and Ecoaesthetics*. Jinan: Shandong University Press, 140–163.
- Aoki, Takao (2019): *The conception for the round table »The Transformation and Integrity of East Asian Aesthetics and Artistic Cultures: A double comparative perspective of East and West, and of intercultural trajectories within East Asia itself« of the 21st International Congress for Aesthetics in Belgrade*, unveröffentlicht.
- Aristoteles (2014): *Poetik: Griechisch/Deutsch*, Stuttgart: Reclam Verlag.
- Baier, Karl (2003): »Offenes Kunstwerk versus Kunstwerk der Offenheit. Umberto Ecos abendländische Werkästhetik und John Cages buddhistische Alternative«. In: Elberfeld, Rolf (Hg.): *Sonderdruck Ästhetik, polylog 9. Zeitschrift für Interkulturelles Philosophieren*, 38-56.
- Barck, Karlheinz (Hg.) (2000): *Ästhetische Grundbegriffe. »Aura« im Bd. 1: Absenz – Darstellung*. Stuttgart: Metzler Verlag, 400–414.
- Battin, Margaret P. [u.a.] (1989): *Puzzles about Art: An Aesthetics Casebook*. New York: St. Martin's Press.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (1983): *Theoretische Ästhetik: die grundlegenden Abschnitte aus der »Aesthetica« (1750/58); lateinisch – deutsch. Übers. u. hrsg. von Hans Rudolf Schweizer*. Hamburg: Meiner Verlag.

- Bautz, Timo (2007): »Stimmig/unstimmig: Was unterscheidet Atmosphären?« In: Goetz, Rainer (Hg.): *Atmosphäre(n): Interdisziplinäre Annäherung an einen unscharfen Begriff*. München: kopaed, 111–121.
- Becker, Alexander (2012): »Die verlorene Harmonie der Harmonie. Musikphilosophische Überlegungen zum Stimmungsbegriff«. In: von Arburg, Hans-Georg; Rickenbacher, Sergej (Hg.): *Concordia discors. Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften*. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag, 261–280.
- Bell, Clive (2019): *Kunst, auf der Grundlage der Übersetzung von Paul Westheim, neu herausgegeben und eingeleitet von Stefan Majetschak*. Paderborn: Mentis Verlag.
- Benjamin, Walter (1977): *Illuminationen – Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, Walter (2007): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Berger, Klaus (1979): *Japonismus in der Westlichen Malerei 1860-1920*. München: Prestel Verlag.
- Bergson, Henri (1993): *Denken und schöpferisches Werden: Aufsätze und Vorträge*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Berleant, Arnold (1992): *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia: Temple University Press.
- Berleant, Arnold (2012a): *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia: Temple University Press.
- Berleant, Arnold (2012b): *Aesthetics beyond the Arts: New and Recent Essays*. Farnham: Ashgate Press.
- Berleant, Arnold (2013a): »What is Aesthetic Engagement?« In: Ders. (Hg.): *Contemporary Aesthetics*, vol. 11. URL: <file:///C:/Users/Asus/Downloads/what-is-aesthetic-engagement.pdf>, zuletzt geprüft am 24.09.2023.
- Berleant, Arnold (2013b): »An Ecological Understanding of Environment and Ideas for an Ecological Aesthetics«. In: Cheng, Xiangzhan (Hg.): *Ecological Aesthetics and Ecological Assessment and Planning*. Henan: Henan People's Press, 54–72.
- Berleant, Arnold (2016): »Some questions for ecological aesthetics«. In: *Environmental Philosophy*, Spring, 123–135.
- Berleant, Arnold (2018): »Whose Everyday? On the Cultural Aesthetics of Everyday Life«. Vortrag auf der Konferenz »Saito, Aesthetics of the Familiar«. Toronto: 11.10.2018, unveröffentlicht.
- Berleant, Arnold (2023): *The Social Aesthetics of Human Environments*. Philadelphia: Temple University Press. New York: Bloomsburg Press.
- Betzler, Monika (Hg.) (2012): *Ästhetik und Kunstphilosophie: von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Kröner Verlag.
- Bihalji-Merin, Oto (1972): »Die Kunst als universale Erscheinung«. In: Wichmann, Siegfried (Hg.): *Weltkulturen und Moderne Kunst*. München: Bruckmann Verlag, 2–12.
- Binswanger, Ludwig (1933): »Das Raumproblem in der Psychopathologie«. In: *Zeitschrift für Neurologie* 145 (2001), 598–647.

- Binswanger, Ludwig (1955): *Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*, Bd. II: Zur Problematik der psychiatrischen Forschung und zum Problem der Psychiatrie. Bern: Francke Verlag.
- Birnbacher, Dieter (1997): »Vorbemerkung des Herausgebers«. In: Ders. (Hg.): *Ökophilosophie*. Stuttgart: Reclam Verlag, 7–16.
- Bischoff, Werner (2007): *Nicht-visuelle Dimensionen des Städtischen*. Oldenburg: BIS-Verlag.
- Böhme, Hartmut; Böhme, Gernot (1983): *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Böhme, Gernot (1989): *Für eine ökologische Naturästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Böhme, Gernot (1992): *Natürlich Natur: Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Böhme, Gernot (1995): *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Böhme, Gernot (1997): »Die Phänomenologie von Hermann Schmitz als Phänomenologie der Natur?«. In: Der.; Schieman, Gregor (Hg.): *Phänomenologie der Natur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 133–148.
- Böhme, Gernot (1998): *Anmutungen. Über das Atmosphärische, Ostfildern: Edition Tertium*.
- Böhme, Gernot (2001): *Ästhetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Böhme, Gernot (2002a): *Die Natur vor uns*. Kusterdingen: Die Graue Edition.
- Böhme, Gernot (2002b): »Synästhesien im Rahmen einer Phänomenologie der Wahrnehmung«. In: Adler, Hans; Zeuch, Ulrike; (Hg.) *Synästhesie: Interferenz, Transfer, Synthese der Sinne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 45–56.
- Böhme, Gernot (2003): *Leibsein als Aufgabe. Leibphilosophie in pragmatischer Hinsicht*. Kusterdingen: Die Graue Edition.
- Böhme, Gernot (2006): *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Böhme, Gernot (2007): »Atmosphären wahrnehmen, Atmosphären gestalten, mit Atmosphären leben: Ein neues Konzept ästhetischer Bildung«. In: Goetz, Rainer; Graupner, Stefan (Hg.): *Atmosphäre(n). Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff*. München: Kopaed Verlag, 31–44.
- Böhme, Gernot (2008): *Ethik leiblicher Existenz: über unseren moralischen Umgang mit der eigenen Natur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Böhme, Gernot (2011a): »Das Wetter und die Gefühle. Für eine Phänomenologie des Wetters«. In: Andermann, Kerstin; Eberlein, Undine (Hg.): *Gefühle als Atmosphären. Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie*. Berlin: Akademie Verlag, 153–166.
- Böhme, Gernot (2011b): »Schönheit - jenseits der Dinge«. In: Adamowsky, Natascha [u.a.] (Hg.): *Affektive Dinge: Objektberührungen in Wissenschaft und Kunst*. Göttingen: Wallstein-Verlag, 198–212.

- Böhme, Gernot (2013a): *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Böhme, Gernot (2013b): *Architektur und Atmosphäre*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Böhme, Gernot (2014): »Urban Atmospheres: Charting New Directions for Architecture and Urban Planning«. In: Borch, Christian (Hg.): *Architectural Atmospheres. On the Experience and Politics of Architecture*. Basel: Birkhäuser, 42–59.
- Böhme, Gernot (2016): »Naturphänomenologie«. In: Ott, Konrad; Dierks, Jan; Voget, Kleschin, Lieske (Hg.): *Handbuch Umweltethik*. Stuttgart: J.B.Metzler Verlag, 100–104.
- Böhme, Gernot (2017): *The Aesthetics of Atmosphere*. London: Routledge.
- Böhme, Gernot (2018): »Die Atmosphäre als Thema des Designs«. In: Rodatz, Christoph; Smolarski, Pierre (Hg.): *Was ist Public Interest Design? Beiträge zur Gestaltung öffentlicher Interessen*. Bielefeld: transcript Verlag, 273–279.
- Böhme, Gernot (2019): *Das Bild und seine Atmosphäre. Über die Wirklichkeit von Bilderfahrung*. Vortrag am Institut für Philosophie der Universität Hildesheim, unveröffentlicht.
- Bollnow, Otto Friedrich (1941): *Das Wesen der Stimmungen*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag.
- Bollnow, Otto Friedrich (1963): *Mensch und Raum*. Stuttgart, Kohlhammer Verlag.
- Brady, Emily (2003): *Aesthetics of the Natural Environment*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- Brinker, Helmut (2009): *Die chinesische Kunst*. München: Verlag C.H.Beck.
- Brudzyńska-Němec, Gabriela (2012): »Für Geist und Auge. Jan Quirin Jahns ›Gefühle bei Besichtigung des Schönhofer Garten‹ (1797)«. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis / Studia Germanistica* (10). Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, 81–94.
- Brunozzi, Philippe (2011): *Himmel-Erde-Mensch: Das Verhältnis des Menschen zur Wirklichkeit in der antiken chinesischen Philosophie*. Freiburg: Karl Alber Verlag.
- Buck, Linda; Axel, Richard (1991): »A Novel Multigene Family may Encode Odorant Receptors: A Molecular Basis for Odor Recognition«. In: *Cell*, 65: 175–187.
- Budd, Malcolm (2003): »Aesthetics of Nature«. In: Levinson, Jerrold (Hg.): *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: University Press, 117–135.
- Bullough, Edward (1912): »Psychic Distance« as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle«. In: *The British Journal of Psychology* 5 (1912): 87–117.
- Carlson, Allen (1993): »Appreciating Art and Appreciating Nature«. In: Kemal, Salim; Gaskell, Ivan (Hg.): *Landscape, Natural Beauty and The Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 199–227.
- Carlson, Allen (2000): *Aesthetics and the Natural Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London/New York: Routledge Publisher.

- Carlson, Allen (2009): *Nature and Landscape: an Introduction to Environmental Aesthetics*. New York: Columbia University Press.
- Carlson, Allen (2015): »Environmental Aesthetics«. In: Zalta, Edward N. (Hg.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Frühlingausgabe. URL:<http://plato.stanford.edu/archives/spr2015/entries/environmental-aesthetics/>, zuletzt geprüft am 01.05.2017.
- Carroll, Noël (1993): »On being moved by nature: between religion and natural history«. In: Kemal, Salim; Gaskell, Ivan (Hg.): *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press. 244-266.
- Carter, Robert; McCarthy, Erin (2019): »Watsuji Tetsurō«. In: Zalta, Edward N. (Hg.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/watsuji-tetsuro/#Wat>, zuletzt geprüft am 18.11.2023.
- Chambers, Garcia (2020): *The Aesthetics of Social Situations: Encounters and Sensibilities of the Everyday Life in Japan*. URL: https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol18/iss1/13/, zuletzt geprüft am 04.10.2023.
- Chang, Chung-yuan (1990): *Tao, Zen und schöpferische Kraft*. München: Diederichs Verlag.
- Chen, Chao-Hsiu (2001): *Body Feng Shui. Die Botschaften des Körpers entschlüsseln. Den richtigen Partner Find*. München: Wilhelm Heyne Verlag.
- Cheng, Cheng (2022): *Über die Cheng-Cheng-Marke [chin.]*. Shanghai: Cheng Cheng Modeunternehmen.
- Cheng, Chung-ying (2008): *Qi (Ch'i): Vital Force*. In: Cua, Antonio S. (Hg.): *Encyclopedia of Chinese Philosophy*. New York [u.a.]: Routledge, 615–617.
- Cheng, Xiangzhan (2010): »Ecoaesthetics and Ecocriticism«. In: *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 17: 785–789.
- Cheng, Xiangzhan (2013a): »Preface«. In: Ders. (Hg.): *Ecological Aesthetics and Ecological Assessment and Planning*. Henan: Henan People's Press, 1–8.
- Cheng, Xiangzhan (2013b): »On the Four Keystones of Ecological Aesthetic Appreciation«. In: Ders. (Hg.): *Ecological Aesthetics and Ecological Assessment and Planning*. Henan: Henan People's Press, 73–104.
- Cheng, Xiangzhan (2015): »Ausblick auf die Öko-Ästhetik« [chin.]. In: *Suche nach Wahrheit*, vol. 1.
- Cheng, Xiangzhan (2016): »Öko-Ästhetik: eine Kombination aus Ökologie und Ästhetik« [chin.]. In: *Exploration and Free Views*, vol. 12.
- Cheng, Xiangzhan (2023): *Ecoaesthetics and Ecosophy in China*. London: Transnational Press London.
- Chi, Ch'eng (1988): *The craft of gardens*. New Haven [u.a.]: Yale Univ. Press.
- Clarke, Graham (2006): *Alfred Stieglitz*. London: Phaidon Press.
- Cohn, William (1948): *Chinese Painting*. London: Phaidon.
- Coleman, Earle Jerome (1971): *Philosophy of painting by Shih-T'ao; a translation and exposition of his Hua-p'u*. Hawaii: University of Hawaii.
- Conze, Edward (1973): *Perfect Wisdom - The Short Prajñāpāramitā Texts*. London: Buddhist Publishing Group.
- Coon, Carleton Stevens (1962): *The Origin of Races*. New York: Alfred A. Knopf, Inc.

- Cramer, Friedrich; Kämpfer, Wolfgang (1992): *Die Natur der Schönheit: Zur Dynamik der schönen Formen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Cramer, Friedrich (1993): *Der Zeitbaum - Grundlegung einer allgemeinen Zeittheorie*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag.
- Cramer, Friedrich (1995): *Der Zeitbaum*. In: *Bild der Wissenschaft*, vol. 1, 72-75.
- Cramer, Friedrich (1996): *Symphonie des Lebendigen - Versuch einer allgemeinen Resonanztheorie*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag.
- Davies, Kristian (2005): *The Orientalists. Western Artists in Arabia, the Sahara, Persia and India*. New York: Laynfaroh Verlag.
- Desmet, Ronald; Irvine, Andrew David (2022): »Alfred North Whitehead«. In: Zalta, Edward N.; Nodelman, Uri (Hg.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/win2022/entries/whitehead/>, zuletzt geprüft am 08.12.2023.
- Deutsch, Eliot (1969): »Introduction to the Symposium«. In: *Philosophy East and West*.
- Devall, Bill (1997): »Die tiefenökologische Bewegung«. In: Birnbacher, Dieter (Hg.): *Ökophilosophie*. Stuttgart: Reclam Verlag, 17–59.
- Dewey, John (1931): *Philosophy and Civilization*. New York: G. P. Putnam's Sons.
- Dewey, John (1934): *Art as Experience*, New York: Minton. Balch & Co.
- Diaconu, Mădălina (2003): »Interkulturelle Ästhetik als Spielraum zwischen interkultureller Philosophie und Ästhetik«. In: Elberfeld, Rolf (Hg.): *Sonderdruck Ästhetik, polylog 9. Zeitschrift für Interkulturelles Philosophieren*, 6-20.
- Diaconu, Mădălina (2005): *Tasten, Riechen, Schmecken: Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Diaconu, Mădălina (Hg.) (2011): *Sensorisches Labor Wien: Urbane Haptik- und Geruchsforschung*. Wien: LIT Verlag.
- Diaconu, Mădălina (Hg.) (2011): *Senses and the City: An interdisciplinary Approach to Urban Senseescapes*. London: Transaction Publishers.
- Diaconu, Madalina (2012): »Wetter, Welten, Wirkungen: Sinnverschiebungen der Atmosphäre«. In Heibach, Christiane (Hg.): *Atmosphären. Dimensionen eines diffusen Phänomens*. München: Wilhelm Fink Verlag, 85--99.
- Diaconu, Mădălina (2013): *Phänomenologie der Sinne*. Stuttgart: Reclam Verlag.
- Diaconu, Mădălina (2017a): »Singing (in Several Voices) in the (Same) Rain. Cultural Symbols and Cognition in the Aesthetics of Weather«. In: Majetschak, Stefan (Hg.): *Aesthetics today: contemporary approaches to the aesthetics of nature and of arts: proceedings of the 39th International Wittgenstein Symposium*. Berlin; Boston: De Gruyter, 51–67.
- Diaconu, Mădălina (2017b): »Engagement and Resonance: Two Ways out from Disinterestedness and Alienation«. In: *The Slovak Journal of Aesthetics*, vol. 6/2, 40–49.
- Dilthey, Wilhelm (1958): *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Gesammelte Schriften, Bd. VII*. Stuttgart: Teubner Verlag.

- Drobnick, Jim (2002): »Toposmia: Art, Scent and Interrogations of Spatiality«. In: *Angelaki Journal of Theoretical Humanities* 7 (1), 31–47.
- Dunlop, Storm (Hg.) (2008): *A dictionary of weather*. Oxford: Oxford University Press.
- Eaton, Marcia Muelder (1989): *Aesthetics and the Good Life*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
- Eaton, Marcia Muelder (1998): »Fact and Fiction in the Aesthetic Appreciation of Nature«. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56:2, 149–156.
- Eaton, Marcia Muelder (2000): »Kantian and Contextual Beauty«. In: Brand, Peg Zeglin (Hg.): *Beauty Matters*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eaton, Marcia Muelder (2001): *Merit, Aesthetic and Ethical*. Oxford: Oxford University Press.
- Einzinger, Irmgard (2006): *Ausdruck und Eindruck: Zum chinesischen Verständnis der Sinne*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Elberfeld, Rolf (2000): »Komparative Ästhetik – Eine Hinführung«. In: Ders.; Wohlfart, Günter (Hg.): *Komparative Ästhetik. Künste und ästhetische Erfahrungen zwischen Asien und Europa*. Köln: edition, chōra, 9–25.
- Elberfeld, Rolf (2017a): *Philosophieren in einer globalisierten Welt. Wege zu einer transformativen Phänomenologie*. Freiburg/München: Karl Alber Verlag.
- Elberfeld, Rolf (2017b): »Einleitung«. In: Ders.; Krankenhagen, Stefan (Hg.): *Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 7–25.
- Elberfeld, Rolf (2017b): »Philosophie und ästhetische Praxis«. In: Ders.; Krankenhagen, Stefan (Hg.): *Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 171–189.
- Elberfeld, Rolf (2018a): »Aesthetics of breathing«. In: Škof, Lenart; Berndtson, Petri (Hg.): *Atmospheres of breathing*. Albany: State University Press of New York, 69–79.
- Elberfeld, Rolf (2018b): »Die Kraft der Bilder im Horizont intersensorischer Seherfahrungen in Europa und Ostasien«. In: Seitz, Sergej [u.a.] (Hg.): *Facetten gegenwärtiger Bildtheorie. Interkulturelle und interdisziplinäre Perspektiven*. Wiesbaden: Springer Verlag, 90–102.
- Elberfeld, Rolf (2021): *Dekoloniales Philosophieren. Versuch über philosophische Verantwortung und Kritik im Horizont der europäischen Expansion*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag.
- Elberfeld, Rolf (2023a): »Geburten des ›Okzidents‹, aus dem Geist europäischer Geschichtsschreibungen. Überlegungen zur Möglichkeit »zukünftiger Vergangenheit«. In: Mersmann, Birgit; Ohls, Hauke (Hg.): *Okzidentalismen. Projektionen und Reflexionen des Westens in Kunst, Ästhetik und Kultur*. Bielefeld: transcript Verlag, 109–138.
- Elberfeld, Rolf (2023b): »Von der komparativen Ästhetik zur Ästhetik und ästhetischen Praxis in einer globalisierten Kunstwelt«. In: Ders.; Ōhashi, Ryōsuke; Krings, Leon (Hg.): *Ein Grundlagentext zur Praxis und Ästhetik des japanischen Nō-Theaters*. Paderborn: Brill Verlag, 211–258.

- Eldridge, Richard (2010): »Dewey's Aesthetics«. In: Cochran, Molly (Hg.): *The Cambridge Companion to Dewey*. Cambridge: Cambridge University Press, 242–264.
- Engen, Trygg (1991): *Odor Sensation and Memory*. New York: Praeger.
- Ferguson, John C. (1927): *Chinese Painting*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Fiedler, Konrad (1991): *Schriften zur Kunst, Bd. II*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Fisher, John A. (2003): »Environmental Aesthetics«. In: Levinson, Jerrold (Hg.): *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: University Press, 667–678.
- Foster, Cheryl (1998): »The narrative and the ambient in environmental aesthetics«. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56 (2), 127–137.
- Franke, Ursula (2018): *Baumgartens Erfindung der Ästhetik*, Münster: Mentis Verlag.
- Frede, Michael; Patzig, Günther (1988): *Aristoteles >Metaphysik Z<. Text, Übersetzung und Kommentar*, 2 Bände. München: C. H. Beck Verlag.
- Freytag, Nils (2019): *Natur und Umwelt*, 2016–07–05. URL: <http://iegego.eu/de/threads/hintergruende/natur-und-umwelt>, zuletzt geprüft am 25.08.2019.
- Fröhlich, Werner D. (Hg.) (2010): *Wörterbuch Psychologie*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Fry, Roger (1918): »Line as a Means of Expression in Modern Art«. In: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 33 (189), 201–208.
- Fry, Roger (1919): »Line As a Means of Expression in Modern Art (Continued)«. In: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 34 (191), 62–66.
- Fukasawa, Naoto; Morrison, Jasper (2008): *Super Normal: Sensations of the Ordinary*. Baden: Lars Müller Publishers.
- Gadamer, Hans Georg (1965): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr Verlag.
- Gao, Jianping (2012): *The Expressive Act in Chinese Art – From Calligraphy to Painting*. Hefei: An-Hui-Jiao-Yu-Publishing Haus.
- Gao, Jianping (2018): »Die Schönheit einer Stadt. Gedanken aus ökologischer Perspektive«. In: Gmainer-Pranzl, Franz; Diaconu, Mădălina (Hg.): *Sonderdruck Urbanität, polylog 39. Zeitschrift für Interkulturelles Philosophieren*, 53–72.
- Gao, Jianping (2021): »Die Kategorien von Schönheit und Kunst« [chin.]. In: *Journal of Capital Normal University (Social Sciences Edition)* (4), 77–86.
- Gao, Jianping (2023): »The Aesthetics of Nature and the Environment. From the Perspective of Comparison between China and the West«. In: Man, Eva Kit Wah; Petts, Jeffrey (Hg.): *Comparative Everyday Aesthetics. East-West Studies in Contemporary Living*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 91–105.
- Gao, You (2003): *Anmerkungen zu Huainanzi* [chin.]. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House.
- Gebauer, Gunter; Wulf, Christoph (1992): *Mimesis: Kultur-Kunst-Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.

- Geertz, Clifford (1973): *Interpretation of Culture. Selected Essays*. Basic Books Publisher.
- Geiger, Heinrich (1987): *Philosophische Ästhetik im China des 20. Jahrhunderts: Ihre Stellung zwischen Tradition und Moderne*. Frankfurt am Main: Lang Verlag.
- Geiger, Moritz (1911): »Zum Problem der Stimmungseinfühlung«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. 6, 1-42.
- Gerabek, Werner E. (Hg.) (2005): *Enzyklopädie Medizingeschichte*. Berlin [u.a.]: De Gruyter Verlag.
- Giles, Herbert Allen (1918): *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art*. London: Bernard Quaritch.
- Gill, Christopher; Caluori, Damian (2008): »Die antike medizinische Tradition: die körperliche Basis emotionaler Dispositionen«, übersetzt von Damian Caluori. In: Landweer, Hilge; Renz, Ursula (Hg.): *Klassische Emotionstheorien: Von Platon bis Wittgenstein*. Berlin: Walter de Gruyter Verlag, 95-120.
- Gilpin, William (1794): *Three Essays*, 2nd edition. London: R. Blamire.
- Godlovitch, Stan (1994): »Icebreakers: Environmentalism and natural aesthetics«. In: *Journal of Applied Philosophy* 11, 15-30.
- Goepper, Roger (1962): *Vom Wesen chinesischer Malerei*. München: Prestel Verlag.
- Goethe, Johann Wolfgang (1992): *Farbenlehre: didaktischer Teil*. Köln: DuMont Buchverlag.
- Goldsworthy, Andy (1993): *Hand to Earth: Andy Goldsworthy Sculpture 1976–1990*. New York: Abrams.
- Grave, Johannes (2001): *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen*. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften.
- Grave, Johannes (2022): *Bild und Zeit. Eine Theorie des Bildbetrachtens*. München: C.H.Beck Verlag.
- Grésillon, Lucile (2010): *Sentir Paris – Bien-être et matérialité des lieux*. Paris: Indisciplines.
- Griffero, Tonino (2014): *Atmospheres: aesthetics of emotional spaces*. Farnham: Ashgate Publishing.
- Gruber, Alain [u.a.] (1984): *Chinoiserie: Der Einfluss Chinas auf die europäische Kunst 17.-19. Jahrhundert*. Bern: Abegg-Stiftung.
- Grynsztejn, Madeleine (2002): *Olafur Eliasson*. London: Phaidon Press.
- Gu, Yanwu (2006): *Gesammelte Kommentare zu den Aufzeichnungen über das tägliche Lernen* [chin.]. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House.
- Guo, Pu (276-324 n. Chr.): *Das innere Kapitel des Buches der Gräber* [chin.]. URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=346403>, zuletzt geprüft am 24.11.2023.
- Guo, Xi; Guo, Si: »Erhabene Gestimmtheit zu Wald und Quell (Lin quan gao zhi 林泉高致 [LQGZ])«. In: Obert, Mathias (2007a): *Welt als Bild: Die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert*. Freiburg: Karl Alber Verlag, 500–538.

- Häckel, Ernst (1866): *Generelle Morphologie der Organismen. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformierte Descendenz-Theorie.* Bd. 2. Berlin: Reimer Verlag.
- Hanning, Lars (2007): *Ökologische Ästhetik. Theoretische Kunstbetrachtung aus materialistisch-konstruktivistischer Sicht.* Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag.
- Hardieck, Guido (2013): *Atmosphärisches Management. Rhetorik als Instrument der Unternehmensführung in Familienunternehmen.* Göttingen: V&R Unipress.
- Hasse, Jürgen (2012): *Atmosphären der Stadt: Aufgespürte Räume.* Berlin: Jovis Verlag.
- Haubl, Rolf (1998): »Mit Sinn und Verstand. Einführung in die Umweltästhetik«. In: Günther, Armin (Hg.): *Sozialwissenschaftliche Ökologie. Eine Einführung.* Berlin [u.a.]: Springer Verlag, 61–134.
- Hauskeller, Michael (1995): *Atmosphären erleben: Philosophische Untersuchungen zur Sinnes.* Berlin: Akademie Verlag.
- Hauskeller, Michael (2014): »Begriff und Wahrnehmung von Atmosphären«. In: Weidinger, Jürgen (Hg.): *Atmosphären Entwerfen.* Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin, 47–61.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): »Vorlesungen über die Ästhetik«. In: *Werke*, Bd. 13. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Heibach, Christiane (2012): »Einleitung«. In Ders. (Hg.): *Atmosphären. Dimensionen eines diffusen Phänomens.* München: Wilhelm Fink Verlag, 9–24.
- Heidegger, Martin (1962): *Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Heidegger, Martin (1967): *Sein und Zeit.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Heidegger, Martin (1976): *Wegmarken.* Frankfurt am Main: Klostermann Verlag.
- Heidegger, Martin (1977): *Sein und Zeit.* Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag.
- Heidegger, Martin (1986): *Der Ursprung des Kunstwerkes.* Stuttgart: Reclam Verlag.
- Hellpach, Willy (1965): *Geopsyche: die Menschenseele unter dem Einfluß von Wetter und Klima, Boden und Landschaft.* Stuttgart: Enke Verlag.
- Henckmann, Wolfhart; Lotter, Konrad (Hg.) (1992): *Lexikon für Ästhetik.* München: Verlag C. H. Beck.
- Henckmann, Wolfhart (2007): »Atmosphäre, Stimmung, Gefühl«. In: Goetz, Rainer (Hg.): *Atmosphäre(n): interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff.* München: kopaed Verlag, 45–84.
- Henshaw, Victoria (2014): *Urban smellscapes: understanding and designing city smell environments.* New York [u.a.]: Routledge.
- Hepburn, Ronald (1993): »Trivial and Serious in Aesthetic Appreciation of Nature«. In: Kemal, Salim; Gaskell, Ivan (Hg.): *Landscape, Natural Beauty, and the Arts.* Cambridge: Cambridge University Press, 65–80.

- Herdeg, Walter (Hg.) (2003): *The Sun in Art: Sun Symbolism of Past and Present*, in *Pagan and Christian Art, Popular Art, Fine Art and Applied Art*. Zurich: Herdeg, The Graphis Press.
- Herder, Johann Gottfried (1971): *Briefe zur Beförderung der Humanität*, Bd. 1. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag.
- Herskovits, Melville J. (1941): *The Myth of the Negro Past*. New York: Harper & Brothers Publishing.
- Heubel, Fabian (2021): *Was ist chinesische Philosophie?* Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Heubel, Fabian (2023): *Teaching Chinese Philosophy at FU Berlin: Preliminary Reflections*. Vortrag auf der Konferenz »Teaching Chinese Philosophy in Europe«. Berlin: 13.10.2023, unveröffentlicht.
- Heusinger, Johann Heinrich Gottlieb (Hg.) (1797): *Handbuch der Ästhetik oder Grundsätze zur Bearbeitung und Beurteilung der Werke einer jeden schönen Kunst, als der Poesie, Malerei, Bildhauerkunst, Musik, Mimik, Baukunst, Gartenkunst usw. Für Künstler und Kunstliebhaber* (Bd. 1), Gotha: Perthes.
- Hirschfeld, Christian Cay Lorenz (1779): *Theorie der Gartenkunst*. Bd. 1 von 5. Leipzig: Weidmann Verlag.
- Hisayama, Yuho (2014): *Erfahrungen des *ki* – Leibessphäre, Atmosphäre, Pansphäre. Eine transkulturelle Phänomenologie der Sphären*. Freiburg: Karl Alber Verlag.
- Hirth, Friedrich (1905): *Scraps from a Collector's Note Book: Being Notes on Some Chinese Painters of the Present Dynasty, with Some Appendices on Some Old Masters and Art Historians*. Leiden: E. J. Brill.
- Humboldt, Alexander von (1968): *Gesammelte Schriften*. Bd. 8. Berlin: Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften.
- Humboldt, Alexander von (2007): *Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse*. Edition 1, Berlin: [R. Stephan].
- Husserl, Edmund (1913): *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Bd. 1. Halle: Verlag von Max Niemeyer.
- Hussey, Christopher (1927): *The picturesque: studies in a point of view*. London and New York: G.P. Putnam's Sons.
- Irvin, Sherri (2008): »The Pervasiveness of the Aesthetic in Ordinary Experience«. In: *The British Journal of Aesthetics*, 48(1): 29–44.
- Jackson, Sue (2006): »Compartmentalising Culture: the articulation and consideration of Indigenous values in water resource management«. In: *Australian Geographer* 37 (1): 19–31.
- J. D'Ambrosio, Paul (2020): »The Good Life Today: A Collaborative Engagement between Daoism and Hartmut Rosa«. In: *Dao: A Journal of Comparative Philosophy is a copyright of Springer*, 19:53–68.
- Jordan, Stefan (2011): *Lexikon Philosophie: hundert Grundbegriffe*. Stuttgart: Reclam Verlag.
- Jullien, François (2005): *Das große Bild hat keine Form oder Vom Nicht-Objekt durch Malerei: Essay über Desontologisierung*. München: Wilhelm Fink Verlag.

- Kalinke, Viktor (2018): Zhuangzi: Der Gesamttext und Materialien. Leipziger Literaturverlag.
- Kant, Immanuel (1853): Kritik der reinen Vernunft. G. Hartenstein (Hg.). Leipzig: Leopold Voss.
- Kant, Immanuel (1968): »Kritik der Urteilskraft«. In: Kants gesammelte Schriften. Bd. V. Berlin: Verlag der Königlichen Preußischen Akademie der Wissenschaften.
- Kant, Immanuel (1974): Kritik der Urteilskraft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Kant, Immanuel (1978): Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. Akademie-Textausgabe IV. Berlin: De Gruyter Verlag.
- Kant, Immanuel (2009): Kritik der Urteilskraft: Beilage: Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft. Hamburg: Meiner Verlag.
- Kant, Immanuel (2016): Kritik der reinen Vernunft. Stuttgart: Reclam Verlag.
- Kempton, Beth (2018): Wabi-Sabi. Die japanische Weisheit für ein perfekt unperfektes Leben. Köln: Bastei Lübbe AG.
- Kimmerle, Heinz (2000): Introduction. *Sensus communis* in multi- and intercultural perspective. On the possibility of common judgments in arts and politics. In: Ders.; Oosterling, Henk (Hg.): Schriften zur Philosophie der Differenz Bd. 8. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag, 11-16.
- Kimmerle, Heinz (2002). Interkulturelle Philosophie zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag.
- Kimura, Bin (1995): Zwischen Mensch und Mensch – Strukturen japanischer Subjektivität, übersetzt und herausgegeben von Elmar Weinmayr. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kluckhohn, Clyde; Kelly, William. H. (1945): »The concept of culture«. In: R. Linton, Ralph (Hg.): The science of man in the world crisis. New York: Columbia University Press, 78-106.
- Kluge, Friedrich (2002): Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin [u.a.]: De Gruyter Verlag.
- Knight, Richard Payne (1805): An Analytical Inquiry into the Principles of Taste. London: T. Payne.
- Knopper, M. (2004): »Cities That Smell: Some Urban Centres Use Common Scents«. In: E-The Environmental Magazine. URL: <http://emagazine.com/cities-that-smell/>, zuletzt geprüft am 06.12.2019.
- Köchy, Kristian (2016): »Natur/Umwelt«. In: Ott, Konrad; Dierks, Jan; Voget, Kleschin, Lieske (Hg.): Handbuch Umweltethik. Stuttgart: J.B.Metzler Verlag, 20–25.
- Kohl, Karl-Heinz (1993): Ethnologie - die Wissenschaft vom kulturell Fremden. Eine Einführung. München: C. H. Beck Verlag.
- Kollesch, Jutta (2019): Kleine Schriften zur antiken Medizin. Berlin/Boston: Walter de Gruyter Verlag.
- Kubin, Wolfgang (2000): »Fragment einer chinesischen Ästhetik der Leere«. In: Elberfeld, Rolf; Wohlfart, Günter (Hg.): Komparative Ästhetik. Köln: edition chôra, 129-136.

- Kubin, Wolfgang (2014): *Der Urtext von Lao Zi*. Freiburg im Breisgau: Herder Verlag.
- Küchenhoff, Joachim (2008): *Leib und Körper*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlag.
- Kupfer, Joseph (1983): *Experience as Art: Aesthetics in Everyday Life*. Albany: SUNY Press.
- Küppers, Bernd-Olaf (1993): »Die ästhetischen Dimensionen natürlicher Komplexität«. In: Welsch, Wolfgang (Hg.): *Die Aktualität des Ästhetischen*. München: Wilhelm Fink Verlag, 247–277.
- Kurth, Julius (1925-1929): *Geschichte des japanischen Holzschnitts*, 3 Bände. Leipzig: Karl W. Hiersemann Verlag.
- Lai, Hsi-san (2019): *Zhuangzi's Intercultural Weaving: Nature, Qi, and Body* [chin.]. Taipei: National Taiwan University Press.
- Landweer, Hilge (2011): »Der Sinn für Angemessenheit als Quelle von Normativität in Ethik und Ästhetik«. In: Andermann, Kerstin; Eberlein, Undine (Hg.): *Gefühle als Atmosphären. Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie*. Berlin: Akademie Verlag, 57–78.
- Larsen, Svend Erik (2017): *Literature and the Experience of Globalization. Texts Without Borders*. London: Bloomsbury Publishing.
- Larson, Rhett (2012): »Water, Worship, and Wisdom: Indigenous Traditional Ecological Knowledge and the Human Right to Water«. In: *ILSA Journal of International & Comparative Law* 19: 43-67.
- Latour, Bruno (2001): *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, übers. v. Gustav Roßler. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Leddy, Thomas (1995): »Everyday Surface Aesthetic Qualities: »Neat«, »Messy«, »Clean«, »Dirty««. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53(3): 259–268.
- Leddy, Thomas (1997): »Sparkle and Shine«. In: *British Journal of Aesthetics*, 37(3): 259–273.
- Leddy, Thomas (2012): *The Extraordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life*. Peterborough: Broadview Press.
- Leddy, Tom; Puolakka, Kalle (2023): »Dewey's Aesthetics«. In: Zalta, Edward N.; Nodelman, Uri (Hg.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2023 Edition), forthcoming. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/win2023/entries/dewey-aesthetics/>, zuletzt geprüft am 24.11.2023.
- Lee, Kyung Jik (2000). *Der Begriff des Raumes im »Timaios« im Zusammenhang mit der Naturphilosophie und der Metaphysik Platons*. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag.
- Lefebvre, Henri (2009): *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Lehmann, Herbert (1986): »Die Physiognomie der Landschaft«. In: Krenzlín, Anneliese (Hg.): *Essays zur Physiognomie der Landschaft*. Stuttgart: Steiner Verlag, 137–150.
- Lemaire, Gérard-Georges (2000): *Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei*. Köln: Könemann Verlag.
- Leonardo da Vinci (1909): *Traktat von der Malerei*. Jena: Eugen Diederichs Verlag.

- Lévi-Strauss, Claude (1967): *Strukturelle Anthropologie I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Lewis, William S. (2005): »Art or Propaganda? Dewey and Adorno on the Relationship between Politics and Art«. In: *Journal of Speculative Philosophy, New Series* 19(1): 42–54.
- Li, Xinfu (1994): »Zur Öko-Ästhetik« [chin.]. In: *Nanking Sozialwissenschaft* (12), 53–58.
- Li, Zehou (1992): *Der Weg des Schönen: Wesen und Geschichte der chinesischen Kultur und Ästhetik*. Freiburg: Herder Verlag.
- Liessmann, Konrad Paul (2010): *Das Universum der Dinge. Zur Ästhetik des Alltäglichen*. Wien: Paul Zsolnay Verlag.
- Lim, Jes T.Y. (2002): *Feng-Shui Gartendesign: Grundlagen, Anwendungen, Praxisbeispiele*. Darmstadt: Schirner.
- Lin, Yutang (1967): *Chinesische Malerei – Eine Schule der Lebenskunst*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.
- Lin, Yutang (1981): *Glück des Verstehens. Weisheit und Lebenskunst der Chinesen* [Aus d. Engl. übers. von Liselotte u. Wolff Eder]. Frankfurt am Main [u.a.]: Klett-Cotta Verlag.
- Linck, Gudula (2000/2001): »Qi. Zur Geschichte eines Begriffs - von numinoser Atmosphäre zu Materie / Energie«. In: *Studia Religiosa Helvetica* 6/7, 191- 212.
- Linck, Gudula (2017): *Yin und Yang. Die Suche nach Ganzheit im chinesischen Denken*. Freiburg / München: Karl Alber Verlag.
- Linck, Gudula (2018): *Ruhe in der Bewegung. Chinesische Philosophie und Bewegungskunst*. Freiburg/München: Karl Alber Verlag.
- Linklater, Alexander (2007): »The Woman who was Afraid of Water«. In: *London: The Guardian* (10) February.
- Linton, Ralph (1945): *The Cultural Background of Personality*. New York: D. Appleton-Century Company.
- Liu, An (2012): *The Essential Huainanzi*. New York: Columbia University Press.
- Liu, Hongxia (2016): *Chant-Verse. Ursprung und frühe Funktionen des Chant-Verse im Lichte der Aufgaben blinder Musikbeamt*innen der Zhou-Dynastie* [chin.]. URL: file:///C:/Users/Asus/Downloads/ChugokuKotenBK_13_32.pdf, 32-37, zuletzt geprüft am 19.11.2023.
- Liu, Xiang: *Shuo Xuan* [chin.]. URL: <https://ctext.org/shuo-yuan/zh>, zuletzt geprüft am 24.10.2023.
- Liu, Xie: *Das literarische Schaffen ist wie das Schnitzen eines Drachen* (Wenxin Diaolong) [chin.]. URL: <http://www.gushicimingju.com/dianji/wenxindiaolong/>, zuletzt geprüft am 24.09.2023.
- Low, Kevin (2006): »Presenting the Self, the Social Body and the Olfactory: Managing Smells in Everyday Life Experiences«. In: *Sociological Perspectives*, 49 (4): 607–631.
- Lütje, Astrid (2011): *Motive aus Ostasien: Religion, Architektur, Kunst, Gesellschaft*. Kassel: Bildungswerk Beruf und Umwelt.

- Macho, Thomas (2011): »Dinge ohne uns«. In: Adamowsky, Natascha [u.a.] (Hg.): *Affektive Dinge. Objektberührungen in Wissenschaft und Kunst*. Göttingen: Wallstein Verlag, 184–197.
- Mahayni, Ziad: »Vorwort«. In: Ders. (Hg.) (2002): *Neue Ästhetik: Das Atmosphärische und die Kunst*. München: Wilhelm Fink Verlag, 9–14.
- Majetschak, Stefan (1992): *Die Logik des Absoluten: Spekulation und Zeitlichkeit in der Philosophie Hegels*. Berlin: Akad.-Verlag.
- Majetschak, Stefan (2003a): »Ästhetik als Wahrnehmungslehre. Zu: Gernot Böhme, *Aisthethik*«. In: *DZPhil* 51.
- Majetschak, Stefan (2003b): »Die Modernisierung des Blicks: Über ein sehtheoretisches Motiv am Anfang der modernen Kunst«. In: Hauskeller, Michael (Hg.): *Die Kunst der Wahrnehmung. Zug/Schweiz: Die Graue Edition*, 298–328.
- Majetschak, Stefan (2004): »Die Schönen Dinge zeigen an, dass der Mensch in die Welt passe«. *Metaphysische Implikationen in Kants Begriff der Schönheit*. In: Eidam, Heinz Eidam; Hermenau, Frank; Souza, Draïton de (Hg.): *Metaphysik und Hermeneutik. Festschrift für Hans-Georg Flickinger zum 60. Geburtstag*. Kassel: Kassel University Press, 215–224.
- Majetschak, Stefan (Hg.) (2005): *Bild-Zeichen: Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Majetschak, Stefan (2010): *Ästhetik zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag.
- Majetschak, Stefan (2016): *Die Verabschiedung des Schönen: Gründe und Hintergründe einer Tendenz in der Bildenden Kunst der westlichen Moderne*. Vortrag auf der Shanghai Akademie für Sozialwissenschaften. Shanghai: 25.03.2016, unveröffentlicht.
- Majetschak, Stefan (2017): »Vorwort. Sprache und Weltbild. Sprachphilosophie revisited«. In: Ders.; Eva Schürmann (Hg.): *Sprache und Weltbild. Sprachphilosophie revisited*. *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*, 42.3, 257–260.
- Majetschak, Stefan (2018): »Aesthetic judgments and their Cultural Grounding Considerations about the Problem of Ascribing Aesthetic Concepts to Works of Art«. In: Feger, Hans; Xie, Dikun; Wang, Ge (Hg.): *Yearbook for Eastern and Western Philosophy: Aesthetics and Life-World*. Berlin: De Gruyter Verlag, 269–281.
- Majetschak, Stefan (2019): *Wittgenstein und die Folgen*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Majetschak, Stefan (2019): »Signifikante Form. Zur Neuedition von Clive Bells Kunst«. In: Bell, Clive: *Kunst, auf der Grundlage der Übersetzung von Paul Westheim, neu herausgegeben und eingeleitet von Stefan Majetschak*. Paderborn: Mentis Verlag, 7–18.
- Malinowski, Bronislaw (1975): »Die Funktionaltheorie« (1939). In: Ders.: *Eine wissenschaftliche Theorie der Kultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 19–44.
- Mall, Ram Adhar (1993): »Begriff, Inhalt, Methode und Hermeneutik der interkulturellen Philosophie«. In: Ders.; Lohmar, Dieter (Hg.): *Philosophische Grundlagen der Interkulturalität*. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1–27.
- Mall, Ram Adhar (1996): *Philosophie im Vergleich der Kulturen*. Darmstadt: Primus Verlag.

- Marchiano, Grazia (Hg.) (1997): *East and West in Aesthetics*. Pisa: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- May, Susan (2003): »Meteorologica«. In: Ders. (Hg.): *Olafur Eliasson: The Weather Project*. London: Tate Publishing, 15–28.
- Menke, Christoph (2008): *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Merleau-Ponty, Maurice (1948): »The Film and the New Psychology«. In: Evanston, IL (Hg.): *Sense and Non-Sense*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 48–59.
- Merleau-Ponty, Maurice (1974): *Phänomenologie der Wahrnehmung*. München: De Gruyter Verlag.
- Merleau-Ponty, Maurice (1984): *Das Auge und der Geist*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Merleau-Ponty, Maurice (1986): *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Merleau-Ponty, Maurice (2000): *The Phenomenology of Perception*. London: Routledge.
- Mika, Carl (2019): »When ›water‹ meets its limits: A Maori speculation on the term waik«. In: *Dutkasearvvi diedalaš áigečála*, vol. 3, Issue 2, 20–33.
- Morabito, Joseph; Sack, Ira; Bhate, Anilkumar (2018): *Designing Knowledge Organizations: A Pathway to Innovation Leadership*. Hoboken, NJ: Wiley Publishing.
- Morcillo, Jesús Muñoz (2022): *Anthropozän? Die ökologische Frage und der Mensch, der sie stellt*. Baden-Baden: Tectum Verlag.
- Munro, Thomas (1965): *Oriental Aesthetics*. Cleveland: Press of Western Reserve University.
- Naess, Arne (1997): »Die tiefenökologische Bewegung«. In: Krebs, Angelika (Hg.): *Naturethik: Grundtexte der gegenwärtigen tier- und ökoethischen Diskussion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 182–210.
- Nancy, Jean-Luc (2003): *Corpus*. Berlin/Zürich: Diaphanes Verlag.
- Naukkarinen, Ossi (1999): *Aesthetics of the Unavoidable: Aesthetic Variations in Human Appearance*. Saarijärvi: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Neutert, Natias (2014): *Wo sind wir, wenn wir im Bilde sind? Über Differenziale der Einbildungskraft*. Berlin: Verlag Liliendust & Schmidt.
- Nietzsche, Friedrich (1980): *Also sprach Zarathustra*. Kritische Studienausgabe (KSA), Bd. 4. München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Berlin & New York.
- Nöe, Alva (2022): *Learning to Look: Dispatches From the Art World*. Oxford: Oxford University Press.
- Novitz, David (1992): *The Boundaries of Art: A Philosophical Inquiry into the Place of Art in Everyday Life*. Philadelphia: Temple University Press.
- Obert, Mathias (2007a): *Welt als Bild: die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert*, Freiburg [u.a.]: Karl Alber Verlag.
- Obert, Mathias (2007b): »Das Phänomen qi 氣 und die Grundlegung der Ästhetik im vormodernen China«. In: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, vol. 157, No. 1: 125–167.

- Obert, Mathias (2019): *Tanzende Bäume, sprechende Steine. Zur Phänomenologie japanischer Gärten*. Freiburg: Karl Alber Verlag.
- Ogawa, Tadashi (2021): *The Phenomenology of Wind and Atmospheres (Atmospheric Spaces)*. Milan: Mimesis International.
- Ohashi, Ryosuke (1993): »Reflexion der nicht-europäischen Moderne«. In: Mall, Ram Adhar; Lohmar, Dieter (Hg.): *Philosophische Grundlagen der Interkulturalität*. Amsterdam: Atlanta, GA, 147–158.
- Ohashi, Ryosuke (1994): *Kire. Das »Schöne« in Japan. Philosophisch-ästhetische Reflexionen zu Geschichte und Moderne*. Köln: DuMont Buchverlag.
- Ohashi, Ryosuke (2018): »Bildkunst und Kunstbild. Befinden wir uns im Zeitalter des »Weltbildes« oder der »Weltbilder«?«. In: Seitz, Sergej [u.a.] (Hg.): *Facetten gegenwärtiger Bildtheorie. Interkulturelle und interdisziplinäre Perspektiven*. Wiesbaden: Springer Verlag, 231–242.
- Okakura, Kakasu (1920): *The Ideals of the East: with Special Reference to the Art of Japan*. London: John Murray.
- Onians, John (2019): »The Power of Qi: Art, World and Brain«. In: Shao, Dazhen; Fan, Di'an; Zhu, Qingsheng (Hg.): *Proceedings of the 34th World Congress of Art History*, vol. I. Peking: The Commercial Press, 53-57.
- Ortland, Eberhard (2000): »Voraussetzungen komparativer Ästhetik«. In: Elberfeld, Rolf; Wohlfart, Günter (Hg.): *Komparative Ästhetik. Künste und ästhetische Erfahrungen zwischen Asien und Europa*. Köln: edition, chōra, 55–73.
- Ott, Konrad (1998): »Naturästhetik, Umweltethik, Ökologie und Landschaftsbewertung. Überlegungen zu einem spannungsreichen Verhältnis«. In: Theobald, Werner (Hg.): *Integrative Umweltbewertung*. Berlin [u.a.]: Springer Verlag, 221–248.
- Pallasmaa, Juhani (2014): »Space, Place, and Atmosphere: Peripheral Perception in Existential Experience«. In: Borch, Christian (Hg.): *Architectural Atmospheres. On the Experience and Politics of Architecture*. Basel: Birkhäuser.
- Pandey, Pramod Kumar (1959): *Comparative Aesthetics, vol. I, Indian Aesthetics*, Varanasi.
- Peirce, Charles Sanders (1991): *Naturordnung und Zeichenprozeß*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Peng, Feng (2011): »The Presence and the Absence in Chinese and Western Aesthetic« [chin.]. In: *Journal of Peking University (Philosophy and Social Sciences)*, vol. 48, No. 1, 25-31.
- Peng, Feng (2011): »In-Between Existence«. In: Yuan, Gong: *The Scented Air 6000m³. Much More Than 6000m³*. Peking: Research Center for Aesthetics and Aesthetic Education at Peking University. URL: <http://www.artext.it/54-biennale/YANG-GONG.pdf>, zuletzt geprüft am 07.11.2023.
- Peng, Feng (2014): »Aesthetic Imagery and Atmosphere: An Intercultural Study on Artistic Ontology« [chin.]. In: *Journal of Peking University (Philosophy & Social Sciences)*, vol. 51 Issue (4): 24–31.
- Peng Feng (2017): »Qiyun and Rhythm« [chin.]. In: *Theoretical Studies in Literature and Art*, vol. 6, 16-25.

- Pido, Odoch (2016): »Jaber: Reflections on a Luo Aesthetic Expression«. In: *Thought & Practice*, vol. 7 No. 1 (2015), 103–122.
- Pinto, Ana Teixeira (2011): »Tomás Saraceno: Cloud Cities«. URL: <http://www.domusweb.it/en/art/2011/09/24/tomas-saraceno-cloud-cities.html>. Online verfügbar, zuletzt geprüft am 01.08.2016.
- Platon: »TIMAIOS. (De natura)« (1856). Nach der Übersetzung von Dr. Franz Susemihl. In: *Platon's Werke*, vierte Gruppe, sechstes und siebentes Bändchen. Stuttgart, bearbeitet. URL: <http://www.opera-platonis.de/Timaios.pdf>, zuletzt geprüft am 27.10.2023.
- Plessner, Helmuth (1970): »Anthropologie der Sinne«. In: Ders.: *Gesamte Schriften*, hrsg. v. Dux, Günter [u.a.], Bd. 3 (1980). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Pohl, Karl-Heinz: *Symbolik und Ästhetik der chinesischen Bambusmalerei*. URL: https://www.uni-trier.de/fileadmin/fb2/SIN/Pohl_Publikation/Bambusmalerei.pdf, zuletzt geprüft am 24.09.2023.
- Potgieter, Frederick J. (2017): »An Educational Perspective and a Poststructural Position on Everyday Aesthetics and the Creation of Meaning«. In: *The Journal of Aesthetic Education*, 51(3): 72–90.
- Powers, Martin (2007): »The Chinese Transformed by the West: Roger Fry and Cultural Politics of Modernism«. In: *Literature & Art Studies* (4), 141–144.
- Price, Uvedale (1842): »On the Picturesque«. In: *Lauder, T. D. (Hg.): Edinburgh: Caldwell, Lloyd and Co.*
- Qian, Jie (2000): *Feng Shui. Die Kunst des Wohnens*. München: Gräfe und Unzer Verlag.
- Rader, Melvin Rader; Jessup, Bertram (1976): *Art and Human Values*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Ränsch-Trill, Barbara (1975): »Caspar David Friedrich's Landschaftsbilder auf dem Hintergrund der ästhetischen Theorie Kants«. In: Schmidt, Windfried (Hg.): *Kunst und Kunsterziehung. Beiträge zur Kunsterziehung, Kunstgeschichte und Ästhetik*, Festschrift für Ernst Straßner. Göttingen: Kallmeyer Verlag, 119–133.
- Rauh, Andreas (2012): *Die besondere Atmosphäre. Ästhetische Feldforschung*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Rebentisch, Juliane (2017): *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag.
- Ren, Guan hong (2022): »Aufbau eines Systems chinesischer Ästhetik – Ein Interview mit Jianping Gao, Präsident der Chinesischen Gesellschaft für Ästhetik«. In: *Nachrichten über Literatur, Geschichte und Philosophie [chin.]*. URL: <http://www.sass.cn/109002/68022.aspx>, zuletzt geprüft am 19.07.2022.
- Relph, Edward (1976): *Place and Placelessness*. London: Pion.
- Rodaway, Paul (1994): *Sensuous Geographies*. London: Routledge.
- Rolston, III. Holmes (1995): *Does Aesthetic Appreciation of Landscapes Need to Be Science-based?* In: *British Journal of Aesthetics*, 35:4, 374–386.
- Rosa, Hartmut (2016): *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin: Suhrkamp Verlag.

- Roszbach, Sarah (1989): *Feng-Shui. Die chinesische Kunst des gesunden Wohnens*. München: Droemer Knaur Verlag.
- Rubin, William (1984): »Primitivism« in 20th Century Art. *Affinity of the Tribal and the Modern*, 2 Bde. New York: Museum of Modern Art.
- Saito, Yuriko (1997): »The Japanese Aesthetics of Imperfection and Insufficiency«. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55/4, 377-385.
- Saito, Yuriko (2005): »The Aesthetics of Weather«. In: *Light*, Andrew (Hg.): *The Aesthetics of Everyday Life*. New York: Columbia University Press, 156–176.
- Saito, Yuriko (2016): »Body Aesthetics and the Cultivation of Moral Virtues«. In: *Irvin, Sherri (Hg.): Body Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 225–242.
- Saito, Yuriko (2017): *Aesthetics of the Familiar: Everyday Life and World-Making*. Oxford: Oxford University Press.
- Saito, Yuriko (2019): »Aesthetics of the Everyday«. In: *Zalta, Edward N. (Hg.): The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2023/entries/aesthetics-of-everyday/>, zuletzt geprüft am 18.11.2023.
- Saito, Yuriko (2023): »Living with Everyday Objects. Aesthetic and Ethical Practice«. In: *Man, Eva Kit Wah; Petts, Jeffrey (Hg.): Comparative Everyday Aesthetics. East-West Studies in Contemporary Living*, Amsterdam University Press, 9-21.
- Sartwell, Crispin (2021): »Berleant's Opening«. In: *Saito, Yuriko (Hg.): Contemporary Aesthetics, Special Volume 9*. URL: <https://contempaesthetics.org/2021/01/05/berleants-opening/>, zuletzt geprüft am 24.09.2023.
- Sasaki, Ken-ichi (2006): »Landscape as atmosphere. An aspect of japanese sensibility«. In: *Rivista di estetica* (33), 85–94. URL: <https://journals.openediton.org/estetica/4344>, zuletzt geprüft am 26.10.2023.
- Sasaki, Ken-ichi (2023): »Living the Ageing«. In: *Espes* 12 (1), 24-32.
- Sauer, Martina; Wang, Zhuofei (2023): »Introduction«. In: *Ders. (Hg.): Special Issue Atmosphere and Mood: Two Sides of the Same Phenomenon, Art Style | Art & Culture International Magazine*, 11 | no. 1, 8-9.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1985): »Philosophie der Kunst«. In: *Ders.: Ausgewählte Schriften*, Bd. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Schirilla, Nausikaa (2001): »Können wir uns nun alle verstehen? Kulturelle Hybridität. Interkulturalität und Differenz«. In: *polylog* 8. Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren, 36-47.
- Schleichert, Hubert; Roetz, Heiner (Hg.) (2009): *Klassische chinesische Philosophie: Eine Einführung*. Frankfurt am Main: Klostermann Verlag.
- Schleidt, Margret; Neumann, Peter; Morishita, Harumi (1988): »Pleasure and Disgust: Memories and Associations of Pleasant and Unpleasant Odours in Germany and Japan«. In: *Chemical Senses*, 13 (2): 279–293.
- Schleiermacher, Friedrich D. E. (1977): *Hermeneutik und Kritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Schmidt, Muhammad Wolfgang G.A. (2010): *Laozi Daodejing oder Der Klassiker vom Dao und vom De*. Berlin: Viadematica Verlag.

- Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich (2017): Die Vielfalt der Kulturen und die Verantwortung für die eine Menschheit. Freiburg/München: Karl Alber Verlag.
- Schmitz, Hermann (1967a): Der leibliche Raum. Bonn: Bouvier Verlag.
- Schmitz, Hermann (1967b): System der Philosophie, Bd. III, 1. Bonn: Bouvier Verlag.
- Schmitz, Hermann (1968): Subjektivität. Beiträge zur Phänomenologie und Logik. Bonn: H. Bouvier Verlag.
- Schmitz, Hermann (1969): System der Philosophie, Bd. III. 2. Der Gefühlsraum. Bonn: Bouvier Verlag.
- Schmitz, Hermann (1981): System der Philosophie. Der Gefühlsraum. Bd. III. 2. Der Raum. Bonn: Bouvier Verlag.
- Schmitz, Hermann (1997): Höhlengänge: Über die gegenwärtige Aufgabe der Philosophie. Berlin: Akademie Verlag.
- Schmitz, Hermann (1998): Der Leib, der Raum und die Gefühle. Ostfildern vor Stuttgart: Ed. Tertium.
- Schmitz, Hermann (2005): Der Gefühlsraum. Bonn: Bouvier Verlag.
- Schmitz, Hermann (2009): Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie. Freiburg [u.a.]: Karl Alber Verlag.
- Schmücker, Reinold (2011): »Ästhetik«. In: Jordan, Stefan (Hg.): Lexikon Philosophie: hundert Grundbegriffe. Stuttgart: Reclam Verlag, 38–41.
- Schultz, Hans (Hg.) (1996): Deutsches Fremdwörterbuch. Bd. 2. Berlin [u.a.]: De Gruyter Verlag.
- Schürmann, Eva (2000): Erscheinen und Wahrnehmen. Eine vergleichende Studie zur Kunst von James Turrell und der Philosophie Merleau- Pontys. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Schwan, Friedrich B. (2003): Handbuch japanischer Holzschnitt. München: Iudicium Verlag.
- Schwarz, Ernst (1995): Tao-te-king (Dau-De-Dsching). München: Kösel Verlag.
- Schweitzer, Hans Rudolf (Hg.) (1983): A. G. Baumgarten – Texte zur Grundlegung der Ästhetik. Hamburg: Meiner Verlag.
- Seel, Martin (1996a): Ethisch-ästhetische Studien. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Seel, Martin (1996b): Eine Ästhetik der Natur. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Seel, Martin (2003): Ästhetik des Erscheinens. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Seel, Martin (2007): Die Macht des Erscheinens: Texte zur Ästhetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Seitz, Sergej [u.a.] (2018): »Bildtheorie und Interkulturalität«. In: Ders., (Hg.): Facetten gegenwärtiger Bildtheorie. Interkulturelle und interdisziplinäre Perspektiven. Wiesbaden: Springer Verlag, 1–18.
- Setzwein, Monika (2004): Ernährung – Körper – Geschlecht: Zur sozialen Konstruktion von Geschlecht im kulinarischen Kontext. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Seubold, Günter (1993): »Inhalt und Umfang des japanischen Kunstbegriffs«. In: Philosophisches Jahrbuch, 101:2, 381–398.

- Shava, Soul (2015): »African Aesthetic«. In: J. Shujaa, Mwalimu; Kenya J. Shujaa (Hg.): *The SAGE Encyclopedia of African Cultural Heritage in North America*. Thousand Oaks: SAGE Publications, 11–17.
- Shusterman, Richard (2004): »Complexities of Aesthetic Experience: Response to Johnston«. In: *Journal of Aesthetic Education*, 38(4): 109–112.
- Siren, Osvald (1933): *A History of Early Chinese Painting*, vol.1. London: The Medici Society.
- Slingerland, Edward (2003): *Effortless action: Wu-wei as conceptual metaphor and spiritual ideal in early China*. Oxford: Oxford University Press.
- Smith, Jonathan M. (2005): »Introduction«. In: Light, Andrew (Hg.): *The Aesthetics of Everyday Life*. New York: Columbia University Press, ix–xv.
- Smith, R.S.; Doty, R.L.; Burlingame, G.K.; McKeown, D.A. (1993): »Smell and Taste Function in the Visually Impaired«. In: *Perception & Psychophysics*, 54 (5): 649–655.
- Soper, Alexander C. (1949): »The First Two Laws of Hsieh Ho«. In: *The Far Eastern Quarterly* 8 (4): 412–423.
- Stenger, Georg (2016): »Verkörperertes Bilddenken oder: Vom Aufstand der Körper«. In: Nielsen, Cathrin [u.a.] (Hg.): *Kontexte des Leiblichen. Contexts of Corporality*. Nordhausen: Traugott Bautz Verlag, 275–298.
- Stenger, Georg (2020): *Philosophie der Interkulturalität: Phänomenologie der interkulturellen Erfahrung*. Freiburg/München: Karl Alber Verlag.
- Stieglitz, Alfred (1976): *Alfred Stieglitz*. Millerton, NY [u.a.]: Aperture [u.a.].
- Stieglitz, Alfred (1982): »A Plea for Art Photography in America«. In: *Photographic Mosaics*, vol 28. In Whelan.
- Stolnitz, Jerome (1960): *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*. Boston: Houghton Mifflin.
- Takei, Jiro; Keane, Marc P. (2004): *Sakuteiki oder die Kunst des japanischen Gartens*. Stuttgart: Eugen Ulmer Verlag.
- Tang, Zhangping (2010): »Daoismus und klassische chinesische Ästhetik« [chin.]. In: *Untersuchung der chinesischen Literatur* Nr. 6.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (1970): *History of aesthetics*, vol. 1. The Hague-Paris: Mouton and Warszawa: PWN-Polish Scientific Publishers.
- Tatarkiewicz, Władysław (1979): *Geschichte der Ästhetik*. Basel [u.a.]: Schwabe Verlag.
- Tatarkiewicz, Władysław (2003): *Geschichte der sechs Begriffe: Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, Ästhetisches Erlebnis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Taylor, Nicholas (1973): *The Victorian City: Images and Realities*. London and Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Tellenbach, Hubert (1968): *Geschmack und Atmosphäre: Medien menschlichen Elementarkontaktes*. Salzburg: Otto Müller Verlag.
- Teng, Gu (2011): *Drei Bücher zur Geschichte der bildenden Künste* [chin.]. Peking: The Commercial Press.
- Tetsuro, Watsuji (1961): *A Climate: A Philosophical Study*, trans. Geoffrey Bownas. Tokyo: Japanese Government Printing Bureau.

- Thibaud, Jean-Paul (2003): »Die sinnliche Umwelt von Städten. Zum Verständnis urbaner Atmosphären«. In: Hauskeller, Michael (Hg.): Die Kunst der Wahrnehmung. Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis. Kusterdingen: Die Graue Edition, 280–297.
- Thomä, Dieter (Hg.) (2013): Heidegger-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart [u.a.]: Metzler Verlag.
- Toadvine, Ted (2010): »Ecological Aesthetics«. In: Sepp, Hans Rainer; Embree, Lester (Hg.): Handbook of Phenomenological Aesthetics. Springer Science+Business Media B.V., 85–91.
- Trebeß, Achim (2006) (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik: Kunst, Medien, Design und Alltag. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B.Metzler.
- Tsujimura, Kōichi (1984): »Über Yü-chiens Landschaftsbild ›In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück‹«. In: Abhandlungen der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft. Band 36. Göttingen: Goltze Verlag, 135–152.
- Tuan, Yifu (1975): »Place: An Experiential Perspective«. In: Geographical Review 65 (2): 151–165.
- Tylor, Edward Burnett (1873): Die Anfänge der Cultur: Untersuchungen über die Entwicklung der Mythologie, Philosophie, Religion, Kunst und Sitte (Band 1). Leipzig: Winter'sche Verlagshandlung.
- Ulber, Marie (2017): Landschaft und Atmosphäre. Bielefeld: transcript Verlag.
- Vetter, Helmuth (Hg.) (2004): Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe. Hamburg: Meiner Verlag.
- Vorländer, Karl (1990): Geschichte der Philosophie mit Quellentexten. Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Yuan, Gong (2009): Transparent Ju: Überlegungen zu einer Inszenierungsmöglichkeit [chin.]. URL: <http://banhuaia.net/app/18-view-7693.shtml>, zuletzt geprüft am 07.11.2023.
- Waldenfels, Bernhard (1980): Der Spielraum des Verhaltens. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Waldenfels, Bernhard (1990): Der Stachel des Fremden. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Waldenfels, Bernhard (1993): »Verschränkung von Heimwelt und Fremdwelt«. In: Mall, Ram Adhar; Lohmar, Dieter (Hg.): Philosophische Grundlagen der Interkulturalität. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 53–65.
- Waldenfels, Bernhard (1999): Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Waldenfels, Bernhard (2011): »Phänomenologie«. In: Jordan, Stefan (Hg.): Lexikon Philosophie: hundert Grundbegriffe. Stuttgart: Reclam Verlag, 196–199.
- Waley, Arthur (1920): »Chinese Philosophy of Art I: Note on the Six ›Methods‹«. In: The Burlington Magazine for Connoisseurs 37 (213): 309–310.
- Wang, Chong (80 n. Chr.): Über das Gleichgewicht [chin.]. URL: <https://ctext.org/lunheng/zh>, zuletzt geprüft am 19.11.2023.
- Wang, Gai (2010) (Hg.): Das Malereihandbuch des Senfkorngartens (4 Bde.) [chin.]. Peking: Thread-Binding Books Publishing House.

- Wang, Jia Nan; Cai, Xiaoli; Young, Dawn: Aus dem Engl. übertr. von Cordes, Christa L. (2002): Die Fernöstliche Tuschkmalerei: eine vollständige theoretische und praktische Einführung in die Techniken der traditionellen chinesischen Malerei. München: Fischer Verlag.
- Wang, Xianqian (1954): Kommentare zu *Zhuangzi* [chin.]. Peking: Zhonghua Buchgesellschaft.
- Wang, Zhuoifei (2014): »An Interview with Gernot Böhme«. In: Berleant, Arnold (Hg.): Contemporary Aesthetics, vol. 12. URL: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=713>, zuletzt geprüft am 25.08.2019.
- Wang, Zhuoifei (2015): »On the Term ›Body‹ in the Eco-Aesthetics -- From the Perspective of the New Phenomenology«. In: Chudoba, Ewa; Wilkoszewska, Krystyna (Hg.): Naturalizing Aesthetics. Wydawnictwo LIBRON – Filip Lohner, 39–48.
- Wang, Zhuoifei (2016): »Naturästhetik«. In: Ott, Konrad; Dierks, Jan; Voget-Kleschin, Lieske (Hg.): Handbuch Umweltethik. Stuttgart: Springer-Verlag, 142–147.
- Wang, Zhuoifei (2019): »Das Bild als Phänomen«. In: Feger, Hans [u.a.] (Hg.): Yearbook for Eastern and Western Philosophy, Aesthetics Volume. Berlin: De Gruyter Verlag, 305–327.
- Wang, Zhuoifei (2021): »Atmosphären-Ästhetik und interkulturelle Studien«. In: Knauß, Stefan [u.a.] (Hg.): Auf den Spuren von Anton Wilhelm Amo. Philosophie und der Ruf nach Interkulturalität. Bielefeld: transcript Verlag, 193–205.
- Wang, Zhuoifei (2022): »美學 (Mei Xue) in China: Eine Reflexion über die Schönheitslehre im chinesischsprachigen Raum«. In: Mersmann, Birgit; Ohls, Hauke (Hg.): Okzidentalismen, Bielefeld: Transcript Verlag, 165–181.
- Wei, Zhao (2003): Anmerkungen zum *Guo Yu* [chin.]. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House.
- Weinmayr, Elmar (1996): »Überlegungen zum Ort und Charakter der ›Kunst‹ in der japanischen Kultur«. In: Hörin 3, 75–89.
- Weizsäcker, Viktor von (1973). Der Gestaltkreis. Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Welsch, Wolfgang (1990): Ästhetisches Denken. Stuttgart: Reclam Verlag.
- Welsch, Wolfgang (1996): Grenzgänge der Ästhetik. Stuttgart: Reclam Verlag.
- Welsch, Wolfgang (1997): Undoing Aesthetics. Newbury Park: SAGE Publications Ltd.
- Welsch, Wolfgang (2010): »At Point Zero of Creation«. In: International Yearbook of Aesthetics (14), 199–212.
- Welsch, Wolfgang (2012a): Blickwechsel. Neue Wege der Ästhetik. Stuttgart: Reclam Verlag.
- Welsch, Wolfgang (2012b): Mensch und Welt: Philosophie in evolutionärer Perspektive. München: Beck Verlag.
- Welsch, Wolfgang (2016): Ästhetische Welterfahrung: zeitgenössische Kunst zwischen Natur und Kultur. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

- Welsch, Wolfgang (2018): *Ästhetik und zeitgenössisches Denken über die Welt [chin.]*, übersetzt von Wang Xi. Peking: The Commercial Press, 158.
- Welsch, Wolfgang (2021): *Im Fluss. Leben in Bewegung*. Berlin: Matthes & Seitz Berlin.
- Wenning, Mario (2022): »Eurodaoism and the environment«. In: Abe, Hiroshi; Fritsch, Matthias; Wenning, Mario (Hg.): *Environmental Philosophy and East Asia: Nature Time Responsibility*. London/New York: Routledge Taylor & Francis Group, 35-48.
- Werner, Heinz (1966): »Intermodale Qualitäten (Synästhesien)«. In: *Handbuch der Psychologie*, I. Bd., I. Halbband. Göttingen: Hogrefe Verlag.
- Whitehead, Alfred North (1987): *Prozeß und Realität. Entwurf einer Kosmologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Wilhelm, Richard (Übers.) (1972): *Zhuang, Zhou: Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*. Düsseldorf, Köln: Diederichs Verlag.
- Wilhelm, Richard (Übers.) (2008): *Laotse Tao te King – Das Buch vom Sinn und Leben*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Wimmer, Franz Martin (1990): *Interkulturelle Philosophie. Geschichte und Theorie Bd. 1*. Wien: Passagen Verlag.
- Wimmer, Franz Martin (1997): *Vorlesungen zu Theorie und Methode der Philosophie im Vergleich der Kulturen*. Bremen: Studiengang Philosophie.
- Wimmer, Franz Martin (2004): *Interkulturell Philosophie*. Wien: Facultas/WUV.
- Wittgenstein, Ludwig; Schulte, Joachim (Hg.) (2003): *Philosophische Untersuchungen. Auf der Grundlage der kritisch-genetischen Edition neu herausgegeben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Woesler, Martin (2006): *Zwischen Exotismus, Sinozentrismus und Chinoiserie, Européerie*. Bochum: Europäischer Universitäts-Verlag.
- Wolf, Norbert (2015): *Impressionismus: eine Welt aus Farbe und Licht*. München/London/New York: Prestel.
- Wohlfahrt, Günter (2001): *Der Philosophische Daoismus*. Köln: edition chöra.
- Wu, Helena (2020): *The Hangover after the Handover Places, Things and Cultural Icons in Hong Kong*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Wundram, Mandred (Hg.) (1986): *Kunst: Meyers kleines Lexikon*. Mannheim/Wien/Zürich: Bibliographisches Institut.
- Xie, He: »Älteres Verzeichnis der Rangordnung in der Malerei (Gu hua pin lu)«. In: Obert, Mathias: *Welt als Bild (2007a): Die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert*. Freiburg: Verlag Karl Alber, 448–464.
- Xu, Fuguan (2001): *Der Geist der chinesischen Kunst [chin.]*. Shanghai: East China Normal University Press.
- Xu, Hengchun (2000): *Öko-Ästhetik [chin.]*. Xi'an: Shaanxi Volksbildung Verlag.
- Yamaguchi, Ichiro (1997): *Ki als leibhaftige Vernunft. Beitrag zur interkulturellen Phänomenologie der Leiblichkeit*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Yanagi, Soetsu (2018): *The Beauty of Everyday Things*. London: Penguin Random House.

- Yang, Zhen (2018): »Existenz ist Erscheinen: Zur Böhmies Atmosphären-Ästhetik« [chin.]. In: Gao, Jianping (Hg.): Internationale Ästhetik.
- Yang, Zhen (2021): »Gernot Böhme« [chin.]. In: Cheng, Xiangzhan (Hg.): Geschichte der westlichen Öko-Ästhetik. Jinan: Shandong Literature and Art Publishing House.
- Yang, Zhen (2023): Die Rekonstruktion der Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung - Eine Studie zur zeitgenössischen deutschen Aisthetik [chin.]. Peking: Peking University Press.
- Yuasa, Yasuo (1996): »The Encounter of Modern Japanese Philosophy with Heidegger«. In: Parkes, Graham (Hg.): Heidegger and Asian Thought. Honolulu: University of Hawai'i Press, 155–174.
- Zeng, Fanren (2003): »Eine ästhetische Perspektive des klassischen Öko-Existentialismus vom Daoismus« [chin.]. In: Literatur, Geschichte und Philosophie, Nr. 6.
- Zeng, Fanren (2009): Schrift über die Ästhetik des Öko-Existenzialismus [chin.]. Changchun: Jilin Volksverlag.
- Zeng, Fanren (2012): »Reflexion der deutschen neuzeitlichen Ästhetik und gegenwärtigen chinesischen Ästhetik: Der Perspektivwechsel von der Praktischen Ästhetik zur Öko-Ästhetik« [chin.]. In: Theoretische Studien in Literatur und Kunst, (1).
- Zeng, Fanren (2019): Introduction to Ecological Aesthetics. Berlin [u.a.]: Springer Link Verlag.
- Zhu, Zhirong (2020): Philosophie der chinesischen Kunst. Berlin: LIT Verlag.
- Zuo, Qiuming (475 v. Chr. - 221 v. Chr.): Guoyu.Zhouyu [chin.]. URL: <https://ctext.org/guo-yu/zhou-yu-shang/zh>, zuletzt geprüft am 19.11.2023.

