

### Die besondere Atmosphäre: Ästhetische Feldforschungen

Rauh, Andreas

Veröffentlichungsversion / Published Version  
Dissertation / phd thesis

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:  
transcript Verlag

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Rauh, A. (2012). *Die besondere Atmosphäre: Ästhetische Feldforschungen*. (Kultur- und Medientheorie). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839420270>

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

#### Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see:  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Andreas Rauh

# Die besondere Atmosphäre

Ästhetische Feldforschungen

**[transcript]** Kultur- und Medientheorie

Andreas Rauh

Die besondere Atmosphäre

**Andreas Rauh** (Dr. phil.) lehrt und forscht am Zentrum für Mediendidaktik der Universität Würzburg.

ANDREAS RAUH

# **Die besondere Atmosphäre**

**Ästhetische Feldforschungen**

**[transcript]**

Zugl.: Dissertation an der Graduiertenschule für die Geisteswissenschaften (GSH)  
der Universität Würzburg 2011

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht  
durch den Fachinformationsdienst Philosophie.



### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

### **Erschienen 2012 im transcript Verlag, Bielefeld**

© **Andreas Rauh**

Umschlagkonzept: Andreas Rauh; Umschlagabbildung: Oliver Boberg, »Himmel I«, 2000 (Diptychon, linke Tafel), C-Print, (Ausschnitt)

Abbildungen im Text: S. 79, © Joachim Rotarius; S. 236, © Joe Hage

Print-ISBN 978-3-8376-2027-6

PDF-ISBN 978-3-8394-2027-0

<https://doi.org/10.14361/transcript.9783839420270>

Buchreihen-ISSN: 2702-9999

Buchreihen-eISSN: 2703-0016

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter [www.transcript-verlag.de/vorschau-download](http://www.transcript-verlag.de/vorschau-download)

# Inhalt

---

## **Vorwort** | 7

### **1. Propädeutisches** | 11

### **2. Der Begriff ›Atmosphäre‹** | 23

Ein konzeptionelles Vorverständnis aus der Alltags- und Werbesprache

### **3. Aura** | 31

Vorgänger, Platzhalter und Differenzierungsgrund für ›Atmosphäre‹

#### 3.1 Aura – Begriffsverständnis | 32

#### 3.2 Aura bei Benjamin | 35

#### 3.3 Rezeptionsästhetische Aura:

Einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag | 37

#### 3.4 Produktionsästhetische Aura:

Belehrender und belehnter Blick | 56

#### 3.5 Mona Lisa, die zweifache Hülle und der Auraverfall | 60

#### 3.6 Die Wiederholbarkeit der Aura | 67

#### 3.7 Fazit | 72

### **4. Atmosphäre(n)** | 75

Ein Konzept ästhetischer Wirklichkeit

#### 4.1 Blick in Feldforschungen mit Atmosphärefokus | 77

#### 4.2 Semantik: Wie ist ›Atmosphäre‹ zu verstehen? | 87

4.2.1 Erstens: Das ›Und‹, das ›Zwischen‹, das ›Wodurch‹ | 88

Exkurs: Aisthetik | 101

4.2.2 Zweitens: Erster Wahrnehmungsgegenstand | 105

4.2.3 Drittens: Leibliche Wahrnehmungswirklichkeit | 122

#### 4.3 Syntax: Wie steht ›Atmosphäre‹ zu anderen Satzteilen? | 133

#### 4.4 Pragmatik: Wie und wann verwendet man ›Atmosphäre‹? | 144

4.4.1 Die besondere Atmosphäre | 158

4.4.2 Erweiterte Wahrnehmungstheorie | 162

#### 4.5 Fazit | 175

- 5. Vagheit der Atmosphäre** | 177
  - 5.1 Alltägliche Vagheit der Atmosphäre | 177
  - 5.2 Der Sorites und die Formen der Vagheit | 181
  - 5.3 Vagheit und Atmosphäre | 190
  - 5.4 Auflösung der Vagheit? | 197
  - 5.5 Konsequenzen und Fazit | 199
  
- 6. Die Asthetische Feldforschung** | 203
  - Ein qualitativ-empirischer Zugang zu Atmosphären
  - 6.1 Forschungsmethodik | 206
  - 6.2 Die Methode der Asthetischen Feldforschung | 225
  - 6.3 Exemplarische Auswertungen Aesthetischer Feldforschungen | 234
  - 6.4 Fazit | 252
  
- 7. Abschlussfazit** | 255
  
- 8. Literaturverzeichnis** | 261
  
- 9. Anhang** | 277
  - Transkriptionen der Feldforschungsberichte

»Verbum hoc ›si quis‹ tam masculos quam feminas complectitur«

(Corpus Iuris Civilis Dig. I, 16,1)

*Der Ausdruck ›wenn jemand‹ umfasst männliche wie weibliche Personen.*

## Vorwort

---

Die Erde ist von einer Luftschicht umhüllt. Sie ist wichtig, dünn und wird durch zunehmende Forschung und feinere Messinstrumente immer besser verstanden: die ›Atmosphäre‹.

Auch wir sind von ›Atmosphäre‹ umgeben, von der wir meist nicht wissen, was sich alles in ihr regt und wie sie mit uns in Verbindung steht. Als spezifisches Verhältnis zwischen dem wahrnehmenden Subjekt und den wahrgenommenen Objekten kann sie zu einem besonderen Gegenstand der Ästhetik werden. Weil sie die Wahrnehmung prägt ist sie wichtig, jedoch dünn beforscht. Um die ›Atmosphäre‹ besser zu verstehen, leistet diese Arbeit Grundlagenforschung und verfolgt das Ziel, dem Wahrnehmungsphänomen der Atmosphäre nachzuforschen und dabei zu versuchen, die begrifflichen Instrumente zu verfeinern.

Der Titel zeigt bereits an, dass das Forschungsinteresse über das Referieren bekannter Positionen hinausgeht und sich unausgearbeiteten Möglichkeiten im Begriffsfeld der ›Atmosphäre‹ widmen will: Die *besondere Atmosphäre* verweist dabei nicht auf eine singuläre unter anderen Atmosphären, sondern auf den (alltagssprachlichen) Auffindungszusammenhang der qualitativen Besonderheit des Phänomens als Ganzem, auf den Punkt, an dem eine Wahrnehmung der Wahrnehmung stattfindet und atmosphärische Wahrnehmungsbeziehungen überhaupt erst in den Fokus der Aufmerksamkeit treten.

*Ästhetische Feldforschungen* sind der Weg zur Entdeckung nicht nur dieser spezifischen Facette des Phänomens. Sie verstehen sich im weiten Sinne als ein Verbund von Nachforschungen, die sich einerseits auf das Feld des Theoretischen beziehen, also begriffliche Arbeit hinsichtlich der Ästhetik als Aisthetik bedeuten, und andererseits auf das Feld des Ästhetischen, auf dem exemplarische Versuche des empirischen Zugriffs auf das Phänomen unternommen werden. Die Ästhetische Feldforschung im engeren Sinne steht für den qualitativ-empirischen Ansatz einer Sammlung von Wahrnehmungen vor Ort samt deren Auswertung, der die Methode der Aisthetischen Feldforschung begründet.

Wie die Luftschichten der Atmosphäre im meteorologischen Sinne weist die Atmosphäre im metaphorischen Sinne Schichten auf, die zu folgender Gliederung der Arbeit veranlassen:

Nach einigen propädeutischen Bemerkungen zu allgemeinen Aspekten ästhetischer Forschung und zum Klärungsbedarf und -potential des Atmosphärebegriffs (Kapitel 1), wird vermittels der Alltags- und Werbesprache ein Vorverständnis des Atmosphärebegriffs angebahnt, dessen Bezug zum Raum, dem eigenen Erleben und Gegenständen aufgezeigt (Kapitel 2). Dabei fallen die konzeptionelle Vorgängerschaft des Aurabegriffs und seine Vergleichbarkeit mit dem Atmosphärebegriff auf, die ›Aura‹ kann gar als Platzhalter und Nachbar der ›Atmosphäre‹ gelten: In einer Zusammenschau der Auradefinitionen von Benjamin werden mit ›Auraatmen‹ und ›Blickbelehrung‹ sowohl die rezeptions- wie produktionsästhetischen Hinsichten geklärt, die das Verständnis für Atmosphäre – insbesondere in ihrem Auffindungszusammenhang als ›besondere Atmosphäre‹ – vorbereiten (Kapitel 3). Die analytische Aufbereitung weist den Aurabegriff als einen mit Wahrnehmungsweisen changierenden, polyvalenten Begriff aus; ein Befund, der auch auf den Atmosphärebegriff zutreffen wird. Ein Einblick in empirische Feldforschungsnotizen unterstreicht den Eindruck des stark erweiterten Bezugsbereichs der Atmosphätheorie, der sich durch Vorverständnis und Auradiskussion bereits abzeichnete. Nach semiotischem Vorbild gegliedert wird das Atmosphärekonzept in den Bereichen Semantik, Syntax und Pragmatik als ein Konzept ästhetischer Wirklichkeit erarbeitet und dabei werden verschiedene Bestimmungs-, Zugangs- und Gebrauchsformen des Atmosphärebegriffs diskutiert (Kapitel 4). Ausgehend von der Atmosphätheorie nach Böhme werden zentrale theoretische Elemente besprochen und verzahnt, um das spezifische Vokabular des Atmosphärediskurses zu erschließen. Unter anderem wird dabei ein (ontologisches) Verständnis für den Zwischenstatus der Atmosphäre erschlossen, der Atmosphärebegriff auf den ästhetischen als ästhetischen Bereich eingegrenzt, Wahrnehmung als gegenwartsgebundene und relationale Beziehung sowohl erkannt wie auch darüber hinaus erweitert gedacht und die titelgebende besondere Atmosphäre als Umschlagpunkt von Wahrnehmungs- zu Diskursgegenstand entdeckt. Dass in der Auseinandersetzung mit ›Atmosphären‹ spezifische Beschreibungsschwierigkeiten aufscheinen, dass die beiden Forschungsfelder der Ästhetischen Feldforschungen steinig und deshalb schwer zu bestellen sind, ist der Vagheit der Atmosphäre anzulasten. Als deren Eigenart wird sie nicht nur im alltäglichen, sondern auch im terminologischen Sinne (anhand klassischer Beispiele) untersucht (Kapitel 5). Betont werden die Atmosphäre als ein Drittes, das Involviertsein in Wahrnehmungsbezüge und eine epistemische Form von Vagheit. Das dadurch gewonnene Verständnis für das Alltägliche und Metaphorische atmosphärischer Rede bereitet den Boden für den Versuch eines qualitativ-empirischen Zugangs zu Atmosphären: der Ästhetischen Feldforschung im en-

geren Sinne (Kapitel 6). Ergänzend zum bisherigen Gegenstandsfokus widmet sich der Methodenfokus den sprachlichen Grundlagen empirischer Atmosphäreforschung, klargestellt durch zwei Forschungsprojekte. Daran schließt sich die Begründung einer Methode an, die dann zur exemplarischen Auswertung von Feldforschungsnotizen während zweier Ausstellungen angewandt wird, um empirisch zu belegen, was theoretisch konzipiert wurde. Abschließend weisen einige pointierte Bemerkungen auf weiterführende Fragestellungen im Atmosphärenkontext hin (Kapitel 7).

Das Zustandekommen dieser Arbeit verdankt sich vielen Anregungen, Kritiken und Ermutigungen seitens Personen, die ich von einem expliziten ›Danke schön‹ nicht unversehrt wissen möchte.

Für eine angenehme Arbeitsatmosphäre, für ihren Beistand in den wechselvollen Phasen der Arbeit und ihre umfassende Unterstützung danke ich meiner lieben Frau Anna.

Für ein stets offenes Ohr und eine kritische Stimme danke ich den Betreuern dieser Arbeit Herrn Prof. Dr. Rainer Goetz, Herrn Prof. Dr. Dr. h.c. Andreas Speer und Herrn Prof. Dr. Karl Mertens.

Für hilfreiche fachliche Kritik danke ich ferner Herrn Dr. Stefan Graupner, auch für seine Korrekturlesearbeiten.

Für Gelegenheiten zur Diskussion meiner Thesen danke ich den Teilnehmern der kunstpädagogischen Forschungskolloquien, ebenso den Teilnehmern meiner Seminare. Anregend war auch der fachliche und informelle Austausch bei Forschungs- und Qualifikationsseminaren der Graduiertenschule für die Geisteswissenschaften der Universität Würzburg (GSH) wie auch der Hanns-Seidel-Stiftung.

Für motivationale Unterstützung danke ich Frau Renate Baumeister.

Ich danke Oliver Boberg für die freundliche Genehmigung, ein Bild seiner Werkserie ›Himmel‹ für die Umschlaggestaltung verwenden zu dürfen. Für ein Foto aus seiner Dom-Serie danke ich Joachim Rotarius. Für die Ausstellungsansichten danke ich Joe Hage.

Diese Arbeit wurde freundlicherweise durch die Hanns-Seidel-Stiftung mit einem Promotionsstipendium gefördert.

Andreas Rauh  
Würzburg  
April 2012



# 1. Propädeutisches

---

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

»The proof of the pudding is in the eating.«<sup>2</sup>

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

Drei Eingangszitate, die das Vabanquespiel mit der Atmosphäre anpfeifen.

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

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

---

**1** | Hegel zugeschrieben.

**2** | MARX, ENGELS 1970, S. 296.

**3** | WITTGENSTEIN 2006, S. 9

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

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

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

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

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

**5** | WENZEL 09.12.1995, S. 48.

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

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

---

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

7 | WITTGENSTEIN 2006, S. 85.

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

9 | EBD., S. 189.

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

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

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

---

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

**11** | Ebd., S. 192.

**12** | Vgl. Ebd., S. 191.

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

**14** | Kaspar 1992, S. 61.

**15** | Beckermann, S. 10.

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

**18** | HENCKMANN 1998, S. 42.

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

**24** | SEEL 2003, S. 153.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

**31** | BÖHME 1989, S. 154.



## 2. Der Begriff ›Atmosphäre‹

Ein konzeptionelles Vorverständnis aus der Alltags- und Werbesprache

---

Reste altgermanischer Naturdeutung tauchen in der abergläubischen Vorstellung auf, man müsse den Atmosphäregeistern wie Wind- oder Wetterdämonen Opfergaben in Form von Brot oder Mehl darbringen. Die diesen Wesen zugeschriebene Beziehung zum Backen und zum Brot führte dazu, dass »die A[tmosphäre] als ein riesiger Backofen gedacht [wurde], in dem Riesen ihre Tätigkeit verrichten.«<sup>1</sup> In Zeiten des diagnostizierten Klimawandels wird die Backofenvorstellung freilich in anderem Zusammenhang wieder aktuell: im Vergleich der Erde mit einem Treibhaus.

Dieser meteorologische und geophysikalische Kontext des Atmosphärebegriffs ist es auch, der für viel Ablenkung bei der Recherche zum ästhetischen Atmosphärephänomen sorgt. Wortwörtlich als ›Dunstkugel‹ wird mit der ›Atmosphäre‹ seit dem 17. Jahrhundert derjenige geologische Bereich markiert, der sich als Erdatmosphäre zwischen dem festen Sein der Erde und dem Nichts des Weltalls befindet.

Es nimmt nicht Wunder, dass in einem solcherart klassisch-physikalischen Verständnis Uneindeutigkeiten auftreten und die definatorische Grenze der Erdatmosphäre fließend verläuft: Wo beginnt die Atmosphäre, wo hört sie auf? Wo gehört sie nicht mehr der Einheit ›Erde‹ an? Starke Schwankungen im vertikalen Aufbau werden durch geographische Breitenlage und Jahreszeit bedingt und machen es in der Meteorologie nötig, neben einer geometrischen auch mit einer geopotentiellen Höhe zu rechnen.<sup>2</sup> Zusammengehalten wird die Erdatmosphäre durch die Massenanziehung der Erde und durch vertikale und horizontale Luftbewegungen durchmischt, weshalb es beispielsweise in Gebieten erhöhter Photosyntheseaktivität (Tropen) nicht folgelogisch zu einer Sauer-

---

1 | HOFFMANN-KRAYER ET AL. 1927, Sp. 666.

2 | Vgl. KRAUS 2004, S. 162.

stofferrhöhung in der Atmosphäre kommen muss. Neben den ohnehin jahreszeitlichen Strukturvariationen der Atmosphäre erschweren diese Turbulenzen die Vermessbarkeit der Atmosphäre und machen es nötig, »für viele Planungen oder die Auslegung von technischen Geräten (z.B. Flugkörpern) oder von Meßinstrumenten« auf Mittelwerte »in Form von einer *Norm-, Standard- oder Referenz-Atmosphäre*«<sup>3</sup> zurückzugreifen.

Die hier aufscheinenden Defizite im Hinblick des physikalischen Bedürfnisses einer zahlenbasierten quantitativen Vermessbarkeit werden eklatant, wenn der Atmosphärebegriff in anderen Kontexten auftaucht und also metaphorisch entlehnt ist. Dies ist bei der Gebrauchsweise im ästhetischen Bereich der Fall.

Die Sprache der Werbung gibt hierfür ein gutes Beispiel ab, das in grober Annäherung drei maßgebliche Merkmale für Bedingung und Bestimmung von Atmosphären liefert.<sup>4</sup>

Erstes Indiz: Atmosphäre hat etwas mit *Raum* zu tun. Wenn Friseurläden mit ›Wohlfühlatmosphäre‹ werben und sich zu Haarstudios umbenennen, dann kündigt die Wortwahl davon, dass den potentiellen Kunden nicht bloß handwerklich fähiges Personal erwartet. Gleichfalls sollen Faktoren wie die Ausstattung, Beleuchtung oder Akustik ihren Teil zur Stimmung der Atmosphäre beitragen und dem Besucher ein Wohlfühlen im räumlichen Umfeld des Haarstudios ermöglichen.

Das zweite Indiz: Atmosphäre hat etwas mit dem eigenen *Erleben* zu tun. In noch stärkerem Maße als für die Haardienstleistung gilt für die Bewerbung von Saunen und Wellness-Angeboten das umfassende Ansprechen der Sinne, des Körpers und Geistes. Verschiedene Farblichteffekte, eine gedämpfte Geräuschkulisse, exotisch erfrischende Mischgetränke, wohltuende Wärme oder ein mit ätherischen Düften und Dampf angereichertes Umfeld zielen auf ein angenehmes Zusammenspiel sinnlicher Empfindungen, auf das leibliche Wohl, das ein Entspannen in ›gemütlicher Atmosphäre‹ erlaubt. Für eine genaue Beschreibung solch außeralltäglicher Umgebungen gilt, was auch für eine ›Lagerfeueratmosphäre‹ oder die ›Atmosphäre einer Feier‹ gelten kann: Aus deskriptiver Not gibt der Befragte den Tipp, man müsse es einfach selber erleben, dann könne man nachvollziehen, was mit der Atmosphäre gemeint sei. Derartige Tipps weiß die Werbung mittels Aussagen der Fernsehprominenz zu lancieren, um den Wunsch des Nacherlebens zu reizen.

---

**3** | KRAUS 2004, S. 162.

**4** | Konkrete Beispiele hierfür sind im Internet derart breit gesät, dass hier auf konkrete Angaben verzichtet wird. Eine Recherche mit den gängigen Suchmaschinen würde jedoch mehrfache Belege liefern. Die folgenden Überlegungen habe ich in knapper Form bereits angedeutet in RAUH 2007, S. 123-141, vgl. v.a. S. 124 und S. 128ff.

Ein drittes Indiz: Atmosphäre hat etwas mit *Gegenständen* zu tun. Ob nun die besonderen klima-, luft-, lärm- und temperaturregulativen Eigenschaften des lebendigen Baustoffes Holz oder die geschmeidig-glatte graue Oberfläche eines feinkörnigen selbstverdichtenden Betons oder andere Elemente der Umgebungsgestaltung: Atmosphäre wird als intrinsische Qualität auf einen Werkstoff bezogen.

Für ein aus der Werbesprache gewonnenes Vorverständnis von Atmosphäre kann man den Bezug des Atmosphärebegriffs auf Räume, Subjekte und Objekte festhalten: Atmosphäre findet sich im Raum. Sie ist abhängig von den Menschen, die sich erlebend in diesem Raum befinden, speziell den Sinnen, die von der Atmosphäre angesprochen und durch die Atmosphären aufgefunden werden, und sie ist abhängig von den Dingen und deren Eigenschaften in diesem Raum. Es gibt also Atmosphären, sie wirken auf den Menschen, und sie sind greifbar, zumindest beschreibbar.

Mit der metaphorischen Verwendungsweise des Atmosphärebegriffs in Situationen emotionalen Erlebens werden vor allem zwei Momente aus dem meteorologischen Kontext konserviert: Zum einen wird mit ›Atmosphäre‹ das »allseitig, unbegrenzt offene Umfangende, Mediale oder auch das Fluidale« festgehalten, das bei entsprechendem Wirkungsgrad als spezielle Erlebnisqualität bemerkbar wird, zum anderen »ein bestimmter Druck, den sie auf uns (menschliche) Lebewesen in wechselnder Intensität ausübt, also eine zusätzliche körperlich-sinnlich wahrnehmbare Erlebnisqualität.«<sup>5</sup> Beides ist verortet im variierenden Raum des Zwischen, der sich zwischen Extremen wie beispielsweise dem physikalischen Sein und dem Nichts aufspannt.

Im metaphorischen Entlehnungszusammenhang wie auch im Werbeumfeld scheint eine quantitative Vermessbarkeit der Atmosphäre obsolet oder doch zumindest auf ein binäres Verhältnis geschrumpft:<sup>6</sup> Entweder ein Raum hat Atmosphäre oder er hat sie nicht. Das potentielle Vorhandensein einer Atmosphäre wird dann als ein Entscheidungen beeinflussendes konkurrenzfähiges Qualitätsmerkmal eines Produktes, Ortes oder einer Dienstleistung beworben.

Doch läuft eine derartige Herleitung des Atmosphärebegriffs aus der Werbesprache nicht Gefahr, einem werbepsychologischen Trick aufzusitzen? Ein Friseur wirbt doch eher selten mit der offensichtlichen und erwartbaren Tat-

**5** | HENCKMANN 2007, S. 48. Vgl. auch ZACHARIAS 2010, S. 164. Den Wert der metaphorischen Begriffsentlehnung erkennt auch KAMPHUIS, ONNA 2007, S. 4.

**6** | Es erscheint nachweisbedürftig, wenn Hauskeller ›Atmosphärische Dichte‹ bestimmt als »quantifizierbare Summe [Hervorhebung A.R.] der Wirkintensitäten aller den Wahrnehmungsraum erfüllenden Ekstasen« HAUSKELLER 1995, S. 42. Dieser Nachweis wird jedoch nicht geführt. Immerhin macht die Quantifizierungsandeutung auf unterschiedlich intensive Atmosphären jenseits einer digitalen Auffassung aufmerksam.

sache, sein Personal könne Haare schneiden. Vielmehr wird er versuchen, die Gestaltung der räumlichen Umgebung und die Unterstellung ihrer positiven Wirkung als qualitatives Surplus zur reinen Dienstleistung anzupreisen. Ebenso wird ein Zimmereibetrieb eher in verklärender Weise auf den Rohstoff Holz als auf Alternativbauweisen in Beton hinweisen.

Die solchermaßen mit Antizipationen und Suggestionen gespickte Werbesprache nutzt die ›Atmosphäre‹ als Container- und Sammelbegriff, der je individuelle Situationserinnerungen und subjektive Erfahrungen umgreift, auf diese verweist oder als objektives Merkmal auf die zu bewerbenden Gegenstände oder Dienstleistungen projiziert wird: ein *umbrella-term*, der im abschirmenden Kreis privater Begrifflichkeit Schutz bietet vor den ungemütlichen atmosphärischen Einwirkungen einer unbeständigen Sprachwitterung.

In diesem Kontext büßt der Atmosphärebegriff seine Vermessbarkeit ganz ein oder die Vermessung wird zur Posse.

Die Sprachtrickgefahr und der mit begrifflicher Unschärfe einhergehende Aspekt von Vagheit betrifft nicht nur die Welt der Werbung, sondern wird auch dem ästhetischen und politischen Diskurs diagnostiziert; dann nämlich, wenn ›Atmosphäre‹ in Texten oder Ansprachen als Füllwort benutzt wird, um »schwankend zwischen Verlegenheit und Emphase«<sup>7</sup> Situationen zu beschreiben, über die kein spontanes, einfaches (ästhetisches oder politisches) Urteil möglich scheint. Die solchermaßen »vage Verwendungsweise des Ausdrucks Atmosphäre« gründet in einer vergleichsweise häufigen »Verwendung in der Alltagssprache«.<sup>8</sup>

Aufgrund dieser Verwendungshäufigkeit werden sämtliche Veröffentlichungen zur Atmosphärehematik nicht müde, die Verankerung des Atmosphärekonzeptes in der *Alltagssprache* zu betonen.<sup>9</sup> Im Hinblick auf deren Benennungsleistung wird aber die dem Begriff unterstellte Bestimmtheit und Gebrauchshäufigkeit durchaus zweifelhaft. Auch hier der Charakter eines Containerbegriffs oder eine *petitio principii*? Manch einem graut der Verdacht einer Hochstilisierung des Begriffs, weshalb daran erinnert wird, »dass die Alltagssprache in der Regel viel zu vage, vieldeutig und metaphorisch verwendet wird, als dass man sich ohne weitere Klärung der sachlichen Berechtigung ihrer in Anspruch genommenen Bezeichnungsleistung anvertrauen dürfte.«<sup>10</sup>

---

7 | BÖHME 1995a, S. 21.

8 | EBD.

9 | Vgl. EBD., HAUSKELLER 1995, S. 13, BÖHME 2001a, S. 51 u.a.

10 | Vgl. HENCKMANN 2007, S. 49. Henckmanns Kritik am Alltagsspracheargument der Atmosphärelegitimation bezieht sich wohl v.a. auf Böhmes Diktum, die Alltagssprache sei »in vielem sehr viel bestimmter« BÖHME 1995a, S. 21.

Dass dem Begriff ein gewisses Maß an Diffusität und Vagheit anhaftet, verdankt sich der *Verwendungsweise* in der Alltagssprache, der *Beschaffenheit* des Gegenstandes ›Atmosphäre‹ selbst und der *Breite* der Bereiche, in denen dieser Gegenstand auftaucht.

Wesentlich unreflektierter als in der Werbesprache, die ihn immerhin funktionell einsetzen möchte, wird der Atmosphärebegriff alltagssprachlich verwandt. Trotzdem dieser Gebrauchsmodus ebenso wie ein Argumentieren am Leitfaden des ›gesunden Menschenverstandes‹ kein Weg zu Untrüglichkeit ist, orientiert und stützt sich die Begriffsherleitung mittels der Alltagssprache an einem common-sense-Verständnis. Es finden sich kaum »treffende und präzise Ausdrucksmittel im Sinne terminologisch fixer Signifikanten«, die daraus resultierende Form der narrativen Einbettung von Atmosphäredeskriptionen versteht aber die Alltagssprache als Ausgangsplattform, von der aus die Facetten sprachlicher Bezeichnung ausgelotet werden können, indem Aussagen also »indirekt, marginal, verschlüsselt, umschreibend, assoziativ und metaphorisch« erfolgen.<sup>11</sup> Was dem Begriff der Aura der esoterische oder medizinische Kontext ist, ist dem der Atmosphäre der meteorologische: Metaphorische Entlehnung und unreflektierter Sprachgebrauch sind die Ursachen für Polyvalenzen und Bedeutungsschwankungen, die das Vorurteil erlauben: ›Atmosphäre fasst fast alles‹.

Das Phänomen der Atmosphäre selbst hat mit Räumen, Subjekten und Objekten zu tun, dies aber in einer Bezugsstruktur, die keinen festen und schematischen Begriff zulässt. So wird die jeweilige Wahrnehmung konstitutiv, und es erklärt sich die Urlaubserfahrung, wonach an dem Ort, an dem einmal eine bestimmte Atmosphäre gespürt wurde, nicht wie beim erneuten Feststellen von Objekteigenschaften beim nächsten Mal wieder eine oder gar dieselbe Atmosphäre herrschen muss. Im Bild der altgermanischen Naturdeutung kann man sagen: ›Atmosphäre‹ liefert kein Brot, sondern eine Art Backrezept. Die Atmosphäre ist kein fester Gegenstand, sondern eine Art Wahrnehmungshaltung, ein Wahrnehmungsgegenstand.

Der Vagheit zudem nicht abträglich ist die Breite des deskriptiven Bereiches, auf den der Atmosphärebegriff zugreift. Begriffe wie ›Kaufhausatmosphäre‹, ›Lagerfeueratmosphäre‹ oder ›Partyatmosphäre‹ sind Allgemeinplätze. Gespräche, Personen, Fußballstadien und -spiele, Theater, Kirchen, U-Bahnhöfe, Stadtteile, Wälder und Wiesen können auch atmosphärisch sein. Dass der Atmosphärebegriff also »auf Menschen, Räume und auf die Natur«<sup>12</sup> angewandt wird, erschwert die Herausbildung eines spezifischen *terminus technicus*, wie etwa die ›meteorologische Atmosphäre‹ einer ist.

---

11 | HASSE 2002b, S. 81-82.

12 | BÖHME 1995a, S. 21.

Da auch das Wort ›Aura‹ in der Alltagssprache auftaucht und in ähnlichen semantischen Wassern fischt wie ›Atmosphäre, sei ein vergleichendes und betont exemplarisches Streiflicht auf diese beiden Begriffe geworfen, auch wenn dies Vorgehen einer Überstrapazierung alltagssprachlicher Äußerungen gleichkommt und reflexive Ableitungsmöglichkeiten suggeriert.

Was dem Louvre die Mona Lisa, ist dem Neuen Museum in Berlin die Portraitbüste der ägyptischen Königin Nofretete.

Die Büste und Aura betreffend könnte formuliert werden: ›Die Nofretetebüste hat eine besondere Aura.‹ Mit dieser Aussage sind eine spezifische Wahrnehmungsform (nämlich die auratische) und ihr Zuschreibungspunkt (nämlich die Büste) deutlich benannt. Obwohl das Auratische konzeptionell an die gesamte Erscheinung und nicht nur an ein Ding oder nur ein wahrnehmendes Subjekt geknüpft ist, wirkt die Formulierung mit dem Hilfsverb ›haben‹, als wäre die Aura eine zusätzliche Eigenschaft der Büste – wenn auch nicht eine primäre wie Ausdehnung oder Form, so doch eine sekundäre in Bezug zum Subjekt stehende Eigenschaft wie etwa die Beleuchtung.<sup>13</sup> Zumindest scheint Aura an ein Objekt der Wahrnehmung gebunden, auf das der Wahrnehmende mit entsprechender Wahrnehmungseinstellung zugreifen kann. Dabei steht das Aurakzept als Beschreibungsform im dichotomischen Feld von Subjekt und Objekt, was gerade im ästhetischen Bereich zu entsprechenden Benennungs- und Zuordnungsschwierigkeiten führen kann.

Dass der Büste eine ›besondere Aura‹ attestiert wird, macht auf den Wortgebrauch im Umfeld von ›Aura‹ aufmerksam. Trotzdem einige weitere Adjektivverknüpfungen möglich scheinen, wie die ›magische Aura‹ oder die ›erotische Aura‹, einige andere wie die ›fröhliche Aura‹ unpassend erscheinen, wird im Allgemeinen die Aura nicht weiter bezeichnet und charakterisiert. Das hat ihr im Vergleich zum Atmosphärenphänomen den Vorwurf der Charakterlosigkeit eingebracht,<sup>14</sup> und mag auf einen eher quantitativen Wortgebrauch im Umfeld von ›Aura‹ hindeuten: wenig Aura, viel Aura. Auch scheinen vorwiegend reine Genitivverknüpfungen gebräuchlich zu sein, wie in Benjamins Auradefinition: die Aura der Berge, die Aura der Mona Lisa, die Aura der Büste.

---

**13** | Der Dichotomie von primären und sekundären Qualitäten stehen neuere Ästhetikdebatten eher ablehnend gegenüber: Böhme sieht sich veranlasst, beide Qualitätsformen übergreifend vom Heraustretenden der Dinge zu sprechen. BÖHME 1995a, S. 32-33. Gorgé kennt zwar das Bestreben der Naturwissenschaft, die sekundären aus den primären Qualitäten zu erklären, sieht aber die Gefahr einer »Abwertung der sinnlichen Wahrnehmung« durch die »Zerlegung der ganzheitlichen Sinneswahrnehmung in Daten der einzelnen Sinnesorgane« GORGÉ 2007, S. 23.

**14** | BÖHME 1995a, S. 26.

Im Gegensatz dazu herrscht qualitativer und damit charaktervoller Wortgebrauch im Umfeld der ›Atmosphäre‹: melancholische, gespannte, fröhliche Atmosphäre. Charakteristisch sind Verknüpfungen mit affektiven Adjektiven, obgleich auch Genetivverknüpfungen gängig sind, bei der Atmosphäre des Gesprächs etwa.

Die Büste und Atmosphäre betreffend könnte formuliert werden: ›Die Nofretetebüste ist von einer magischen Atmosphäre umgeben.‹ Eine Satzkonstruktion mit dem Hilfsverb ›haben‹ wäre selten: Man würde kaum davon sprechen, sie habe eine magische Atmosphäre – außer man meinte damit ihre Aura. Das Verb ›umgeben‹ macht die Wahrnehmung der Büste zum Teil einer Atmosphäre, die nicht nur in der Anwesenheit der Büste gründet. Der Raum, andere Objekte, andere Subjekte und das eigene Erleben tragen zum wahrnehmbaren Charakter der Atmosphäre bei. Solchermaßen inniger verknüpft mit dem Befinden des Subjekts ist die Frage des begrifflichen und rekonstruktiven Zugriffs auf eine Atmosphäre ›von außen‹ erschwert. Dabei steht das Atmosphärekonzept als Beschreibungsform im vagen Feld des Zwischen, das Subjekte und Objekte gleichsam umhüllt, was überhaupt die Frage nach der Zuordnung zum ästhetischen Bereich stellt, den Begriff aber gleichsam für vielfältige Verwendungsweisen erschließt. Die Büste mag in eine ›magische Atmosphäre‹ gehüllt sein, das Neue Museum in eine ›historische Atmosphäre‹, der Lebensmittelladen in der Nähe des Museums in eine ›geschäftige Atmosphäre‹. Das Greifen des Umgreifenden mittels des Atmosphärebegriffes erleichtert Beschreibungen ästhetischer Ereignisse, für die der Aurabegriff unzeitgemäß erscheint: Man würde eher sagen: ›Die Silvesternacht 1989 in Berlin war von einer besonderen Atmosphäre geprägt.‹, weniger: ›Sie hatte eine Aura.‹<sup>15</sup> Mit der Extension des Atmosphärebegriffes geht eine Konzentration des Aurabegriffs auf das Subjektive einher.<sup>16</sup>

Dass trotz des genannten Maßes an Diffusität und Vagheit der Alltag und mit ihm die Alltagssprache als ein geeigneter Zugangspunkt zum Phänomen der

**15** | Ansgar Hillach diskutiert dieses Beispiel im Aurakontext und fragt sich: »Kann hier [beim Bsp. der Silvesternacht 1989 – A.R.] von Aura im eigentlichen Sinne gesprochen werden, obwohl nach unserer theoretischen Einsicht die Zeit der Aura als Wahrnehmungsmodus der Authentizität, außer im höchst privaten Bereich, abgelaufen ist?« HILLACH 1991, S. 179. Statt nach neuen Begriffen für den Bereich ästhetischer Erlebnisse zu suchen, verweist er darauf, die Antwort könne »übrigens auch nicht auf der empirischen Ebene, sondern nur im Sinne einer Konstruktion gegeben werden.« EBD.

**16** | Die Aura wird zur Ausnahme: an den Punkten, »wo sie als Ausnahme vom Allgemeinen noch möglich ist, da nur als eingestandene Subjektivität, als Selbstzelebration im ästhetischen Vergnügen, als Privatheit im Erotischen oder Religiösen, als Experiment wie im Drogengebrauch.« EBD., S. 174.

Atmosphäre gilt, ist möglich durch die Zugänglichkeit und Nachvollziehbarkeit der genannten Beispiele und verdankt sich der Tatsache des ständigen Ausgesetztseins an und Produzierens von Atmosphären und den damit zusammenhängenden bedrohlichen wie verheißungsvollen Momenten.<sup>17</sup> Sich mit Atmosphären zu beschäftigen dient dazu, ein nötiges Orientierungswissen im Bereich der Atmosphären zu gewinnen. Dabei stellen sich Fragen wie: Was sind die ontologischen und konstitutiven Merkmale von Atmosphäre? Woran genau knüpft sich in welchem Maße die Erscheinung einer Atmosphäre? Was nimmt man wie wahr, wenn man Atmosphären wahrnimmt? Welche Rolle spielen sie für die Wahrnehmung? Wie lassen sie sich adäquat beschreiben und gezielt herstellen? Als Umgebendes sind sie in ihrem ontologischen Status unbestimmt: »Man weiß nicht so 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.«<sup>18</sup>

In der Weite der atmosphärischen Lufthülle besteht allerdings die Gefahr, dass die Konturen des Atmosphärebegriffs verwehen und sich verlieren.

Fundierungshilfe leistet der Aurabegriff von Walter Benjamin. In dessen Aurakzept werden Differenzierungen getroffen, die Momenten des Atmosphärekonzeptes vorgreifen, so dass die Atmosphärentheorie das Potential des Aurabegriffes ausschöpfen kann. Sie gemeinsam zu erörtern und in einem Diskurs zusammen zu spannen folgt der Zweckmäßigkeit, die Atmosphäre zu konturieren. Der Aurabegriff ist nicht nur Platzhalter, sondern gleichsam Nachbar des Atmosphärebegriffs.

---

**17** | BÖHME 1985, S. 200. Auf den Bedarf an Orientierung in den »atmosphärisch gestimmten Räumen« des Alltags weist Böhme mehrfach hin: Vgl. BÖHME 1999c, S. 89.

**18** | BÖHME 1995a, S. 22.

### 3. Aura

#### Vorgänger, Platzhalter und Differenzierungsgrund für ›Atmosphäre‹

---

Es steht ein Eiffelturm in Las Vegas, Nevada. Mit 165 Metern Höhe die größte unter mehr als einem Dutzend nahezu maßstabsgetreuer Nachbildungen des 325 Meter hohen Originals in Paris. Die Replik gilt als das Wahrzeichen des Hotelkomplexes und Kasino ›Paris Las Vegas‹. Neben den vielen anderen Nachbauten weltbekannter Monumente dient der Eiffelturm in Las Vegas als Touristenattraktion und visuelles Aushängeschild, als Zeichen, das semiotisch auf Frankreichs Hauptstadt verweist – unterstützt von Nachbildungen der Pariser Oper und des Louvre zu Füßen des Turms.

Über dieses zeichenhafte Verweisen hinaus ist es die Aura des Originals, an die die Betreiber des Hotelkomplexes anknüpfen wollen. Im Nachbilden der architektonischen und materiellen Eigenschaften des Originals soll auch dessen Wirkung als ein Hauch des Exklusiven transportiert werden. Jedoch: Ist die Aura verpflanzbar? Was ist unter ›Aura‹ zu verstehen? Wenn weder der Anblick im Pariser Umfeld, weder der Ausblick von den Aussichtsplattformen noch die Historie des Originals durch gleich welche Nachbildung reproduziert werden kann, so scheint die Vermutung zu bestehen, die Aura hefte sich durch Zuschreibungen oder wie von selbst als eine hinzukommende Eigenschaft an die materielle und nachbildbare Form.

Doch die Konsequenzen in der Wirkung sind deutlich. Während der Eiffelturm in Paris von einer achtungsgebietenden Aura umgeben ist und in Staunen versetzt, das gebunden ist an die Wahrnehmung vor Ort und gespeist ist aus seiner kulturellen Geschichte und Bedeutung, weckt der Turm in Las Vegas ein Staunen, das sich aus der Getreue und Detailgenauigkeit der Nachbildung und der Bewunderung für den ökonomischen Aufwand der Reproduzenten für ein spielerisch scheinendes Zitat speist. Die Nachbildung borgt sich allenfalls die Aura, indem sie nicht nur semiotisch auf das Original in Paris, sondern auch auf seine Aura verweist. Was reproduziert wird, ist die materielle Konstellation,

die architektonische Form des Turmes, jedoch nicht die Erfahrung, die man nur am, im und auf dem Original machen kann.

Der Einfluss der Wahrnehmung vor Ort auf die Aura eines Originals, lässt sich an einem weitaus häufiger diskutierten Beispiel verdeutlichen. Die ehrfurchtsvolle Aura, die viele Betrachter angesichts der ›Mona Lisa‹ im Louvre wahrnehmen, scheint in besonderer Weise an die Anwesenheit des Originals geknüpft zu sein, weniger an dessen wahrnehmbaren Eigenschaften. Dicker und reflektierendes Panzerglas und eine Unzahl von sich um das Bild drängenden Touristen verhindert die Bildbetrachtung, die zu ermöglichen nurmehr Reproduktionen imstande sind. Wenngleich sich die ›Mona Lisa‹ nicht mehr nur im Louvre, sondern auch auf T-Shirts, Tassen und Tüchern befindet, und diese Verbreitung von Darstellungen der ›Mona Lisa‹ auch zu ihrer Aura beitragen mag, indem sie auf das einzigartige und authentische Ölgemälde verweisen, so lässt noch die beste Reproduktion vermissen, was das Original ausmacht: das »Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet.«<sup>1</sup> Diese Einzigartigkeit des Bildes, seine Aura, ist also nicht bloß an die spezifische Farbkonstellation, das Bildformat und damit zusammenhängende gegenständliche Eigenschaften gebunden. Die Gegenwart des Originals wiegt schwerer als ein störungsfreier Blick auf die Bildkomposition.

Diese ersten Beispiele für unterschiedliche Verständnisse dessen, was ›Aura‹ sein könnte – eine quasi-materielle, formale Eigenschaft oder eine gegenwärtige Wahrnehmungseigenschaft –, sind Symptome seiner Begriffsgeschichte.

### 3.1 AURA – BEGRIFFSVERSTÄNDNIS

Wenn ein Wahrnehmungsgegenstand »eine diffuse, im naturwissenschaftlichen Sinne nicht objektivierbare, oft jedoch intensiv empfundene physisch-materielle ›Ausstrahlung‹« zu haben scheint, wird diese Ausstrahlung in der Umgebung des Gegenstandes ›Aura‹ genannt.<sup>2</sup> Damit konserviert die Alltagssprache die wörtliche Bedeutung von ›aura‹ aus dem Griechischen als ›Hauch‹, ›Lufthauch‹, ›sanfter Wind‹, im Lateinischen zudem als ›Schimmer‹. Diverse lateinische Komposita transportieren das Hauchartige der ›aura‹ wie in der ›Meeresbrise‹ oder kreisen darum in unterschiedlich starkem metaphorischen Gebrauch wie bei der ›Lebensluft‹, der ›Öffentlichkeit‹, des ›Geruchs‹ oder der

---

1 | BENJAMIN 1991b, S. 475.

2 | BARCK ET AL. 2000, S. 400.

›(Volks-) Gunst‹.<sup>3</sup> Etwas Fragiles und nicht direkt Sichtbares wird wahrgenommen.

Als Wahrnehmungsgegenstände, die mittels des Aurabegriffs hervorgehoben und charakterisiert werden können, sind hierbei nicht nur natürliche und artifizielle Erfahrungsobjekte zu verstehen (wie etwa die Aura von Architekturen, des Eiffelturms oder der ›Mona Lisa‹), sondern ebenso Personen (die Aura eines Politikers oder des Leonardo da Vinci) wie Situationen der Kommunikation oder des Erlebens (die Aura eines Fußballstadions). Diese Charakterisierung trennt nicht nur auratische von nicht-auratischen Wahrnehmungsgegenständen, sondern hierarchisiert und individualisiert sie. Konzeptionell umgreift der Begriff ›Aura‹ eine implizit wertpräferenzuelle, sinnliche Erfahrung, der unmittelbar Bedeutung eingeräumt und die auf eine inkommunikabel erscheinende Singularität bezogen wird.

Emanationsvorstellungen esoterischer Prägung, die eine diffuse und feine materielle Ausstrahlung als Aura kennen, oder die theosophische Aurenvielfalt begünstigen eine konnotative Verknüpfung der Bedeutungen von ›Aura‹ mit ›Nimbus‹ und im Weiteren ›Heiligenschein‹. Auch wenn es im Französischen die geläufige Verbindung »zwischen den Begriffen aura und auréole, die sowohl Heiligenschein als auch Dichterkrone bedeuten können«<sup>4</sup>, geben mag, so leitet sich der Begriff der ›aureole‹ – wie er den Strahlenkranz auf Christus- oder Heiligendarstellungen bezeichnet – weniger von ›aura‹ als Lufthauch, als vielmehr von ›aureolus‹ oder ›aureus‹, lateinisch ›golden‹, aber auch ›schön‹, ›herrlich‹ her.<sup>5</sup>

Ein Vergleich dieser religiös-metaphysischen Konnotation mit der modernen Verwendungsweise des Aurabegriffs macht einen epistemologischen Unterschied in der Referentialität der Aura beschreibbar:<sup>6</sup> Zum einen leistet ›Aura‹ die Erkennbarkeit einer v.a. Autorität vermittelnden und legitimierenden Eigenschaft, die einer Person oder einem Objekt *fremdreferentiell* durch eine gesellschaftliche bzw. transzendente Instanz zuteil wurde oder einem besonderen Rahmen bzw. einer sozialen Rolle anhaftet: Dem römischen Kaiser wird eine göttliche Aura verliehen. Einem Nachrichtensprecher haftet durch seine Arbeit eine Aura der Seriosität an. Zum anderen steht ›Aura‹ *selbstreferentiell* für eine individualtypische Eigenschaft des Wahrnehmungsobjektes, die es ver-

**3** | Vgl. RITTER ET AL. 1971, Sp. 652, ebenso HAU ET AL. 2001, S. 100, auch BARCK ET AL. 2000, S. 402-403. Weitere Begriffsdimensionen wie eine bioenergetische, medizinische, magnetistische, vitalistische und literarische finden sich bei HOCQUENGHEM, SCHÉRER 1984, S. 75.

**4** | BARCK ET AL. 2000, S. 404.

**5** | Vgl. RECKI 1988, S. 27.

**6** | Vgl. BARCK ET AL. 2000, S. 401.

strömt, und soll einen epistemologischen Bedeutungsrahmen für Individualität und Authentizität schaffen: Die ehrfurchtsvolle Aura der ›Mona Lisa‹ gebührt einzig dem Original. Die Aura des Tagebuchs des Großvaters kommt diesem geschichtlichen Gegenstand per se zu.

Wenn nicht analytisch differenziert, tauchen die fremd- und die selbstreferentielle Dimension dieser (heuristischen) Unterscheidung in Mischformen verschränkt auf. Während der Eiffelturm in Las Vegas fremdreferentiell an die Aura des Pariser Turms anschließt, spielen für die Aura der ›Mona Lisa‹ beide Formen ineinander: erstens das geschichtliche Material des Bildträgers, das selbstreferentiell beispielsweise durch die Craqueluren der Leinwand Aura verströmt, zweitens das Bildobjekt, die Aura der sichtbaren Darstellung der Mona Lisa,<sup>7</sup> und auch drittens das Bildträger und Bildobjekt Umfassende wie beispielsweise der Traditionszusammenhang, das Eingebettetsein in die Kunstgeschichte, in die Institution Louvre, das fremdreferentiell Aura verleiht.<sup>8</sup>

Beiden Aurazuweisungsarten ist es gemein, die Auracharakterisierung nicht als Wahrnehmungsleistung anzusehen, sondern »als Resultat einer *intuitiven Erkenntnis* der ontologischen Struktur des Erfahrungsgegenstandes«. <sup>9</sup> Aura verbürgt damit eine kommunizierbare<sup>10</sup> Erfahrung von Strukturwiss-

**7** | Hier ist es wichtig, die Mona Lisa phänomenologisch und nicht semiotisch zu betrachten. Was in diesem Fall von einer Aura umgeben ist, ist tatsächlich das Bild und nicht die abgebildete Person, das Bildobjekt und nicht das intentionale Objekt, der Verweisungsgrund des Gemäldes. Vgl. dazu BÖHME 1995a, S. 24, sowie BÖHME 1999a, S. 36.

**8** | Für die drei Bedeutungen von ›Bild‹ vgl. WIESING 2005, S. 44-46. Versuchsweise ließe sich gleichsetzen: Der Fremdreferentialität entspricht das ›Verleihen‹, der Selbstreferentialität das ›Verströmen‹.

**9** | BARCK ET AL. 2000, S. 401. In dieser Hinsicht ließe sich Aura mit Schönheit vergleichen, insofern sie »in besonderer Weise den Gegenstand, als das, was er an sich selbst ist [...], zur Geltung« bringt. HAUSKELLER 1998, S. 170.

**10** | Diese Kommunizierbarkeit wird von Spangenberg stark in Zweifel gezogen. Seine drei Gründe sind: 1. die Erfahrungsprämisse des Wandels von Subjekten und Gesellschaft, 2. das Vorherrschen der Vorstellung einer sich selbst organisierenden Wirklichkeitskonstruktion und 3. die ausschließliche Kommunizierbarkeit subjektiver Erfahrungsergebnisse (statt Erfahrungsprozesse) als Evidenzen. Vgl. hierzu BARCK ET AL. 2000, S. 402. Dem ist bereits an dieser Stelle entgegenzuhalten: Gerade wenn auch Benjamin im Aurakzept »vorkommunikative Erfahrungsmomente und Beobachtungen« (EBD., S. 404) verankert sieht, so bietet der Austausch über auratische Erfahrungen, das sprachliche Umkreisen charakteristischer Gegenstandseigenschaften eine Plattform zur Annäherung an die oben genannten Erfahrungen. Dies könnte eine Rückkehr vom selbstreferentiellen zum fremdreferentiellen Aurakzept inkludieren.

heit, von Authentizität und Singularität der Wahrnehmung im (massenmedia-  
len) Wahrnehmungs(über)angebot.

Dass sich die Vokabel ›Aura‹ allgemein im Feuilleton und speziell in der Kunst-  
kritik als »Stichwort [...] für ästhetischen Rätselschein, für nimbushafte Ambi-  
valenz oder einfach für die Weihen allgemeiner Anerkennung, für unbefragte  
Geltungshoheit«<sup>11</sup> großer Beliebtheit erfreut, ist Resultat der Schriften Walter  
Benjamins.

### 3.2 AURA BEI BENJAMIN

Polemisch und gegen eine Vulgarisierung des Aurabegriffs setzt Benjamin  
bewusst sein Aurakonzept von konventionellen Vorstellungen, insbesondere  
denen der Theosophen, deren Aura als »spiritualistischen Strahlenzauber«,  
in dreifacher Weise ab:<sup>12</sup> Zum einen reklamiert er die Möglichkeit der Aura,  
nicht nur an bestimmten, sondern an allen Dingen zu erscheinen, zum an-  
deren deren Wandelbarkeit mit jeglicher Ortsveränderung des aurabehafteten  
Gegenstandes, und zuletzt formuliert er entgegen der Vorstellung des Strah-  
lungshaften der Aura deren Bestimmendes als »ornamentale Umzirkung[,] in  
der das Ding oder Wesen fest wie in einem Futteral eingesenkt liegt«, ähnlich  
den Gegenständen auf späten Van Gogh-Gemälden. Der von Benjamin gestifte-  
te Hinweis auf Van Gogh erstaunt in dem Maße, als es doch gerade strahlende  
Gegenstände sind, die als Aura mitgemalt sind, wie etwa die Lampen in ›Das  
Nachtcafé‹ (1888) oder die Sterne in der ›Sternennacht‹ (1889). Auch der Ge-  
brauch in der Alltagssprache, etwas ›strahle eine Aura aus‹, geht gegen diese  
Polemisierung.

Allemaal ist es ein fremder Begriffskontext, dem Benjamin den Aurabegriff ent-  
lehnt. So skandalös diese unkonventionelle Verfahrensweise auch gewesen sein  
mag oder noch ist – Brecht entdeckt darin einen besonderen »spleen« Benja-  
mins, einen Hang zur »mystik, bei einer haltung gegen mystik«<sup>13</sup> –, so hat er  
doch den Aurabegriff derart geprägt, dass der Rückverweis auf eine Strahlenau-  
ra selbst wie eine begrifflich Kontextentlehnung erscheint.

Diese Begriffsprägung, diesen Weg vom Hauch zum ästhetischen Hauch der  
Aura ebnet Benjamin mehrstufig. An verschiedenen Stellen seines Werkes

11 | HILLACH 1991, S. 167.

12 | Auch für das Folgende BENJAMIN 1991g, S. 588.

13 | Bertold Brecht, zitiert in RECKI 1988, S. 23. Zum ›Skandalon‹ der Begriffsentleh-  
nung vgl. auch STOESEL 1983, S. 44.

finden sich Hinweise und Abhandlungen zum Phänomen der Aura: Abgrenzende Andeutungen in ›Protokolle zu Drogenversuchen‹ (entstanden zwischen 1927-34), definitorische Erläuterungen in ›Kleine Geschichte der Photographie‹ (veröffentlicht 1931), deren nahezu wortgleiche Übernahme in ›Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹ (veröffentlicht 1936) und eine poetische Aura-Variation in der Arbeit ›Über einige Motive bei Baudelaire‹ (entstanden 1938-40).

Da sich die Bemerkungen aus den Protokollen zu Drogenversuchen mit den obigen Äußerungen erschöpfen, wird – ohne deren gesonderte Berücksichtigung – der Aurabegriff in folgenden zwei Blöcken näher behandelt: Zum einen werden im umfangreicheren der Blöcke die beiden Definitionen aus dem Photographie- und dem Kunstwerk-Aufsatz verglichen und ein rezeptionsästhetisches Verständnis von ›Aura‹ erarbeitet. Zum anderen soll in der Auseinandersetzung mit den Äußerungen aus dem Baudelaire-Aufsatz eine produktionsästhetische Facette im Aurakonzept Benjamins ausgemacht und festgehalten werden.

Der erste Block widmet sich der »raum-zeitliche[n] Bestimmungsformel« von Aura, der Definition als nahe Ferne-Erscheinung, der zweite Block sich der Aura als Form der »menschlichen ›Belehnung‹ einer ›Erscheinung‹ mit dem Vermögen, ›den Blick aufzuschlagen«.<sup>14</sup>

Dem Desiderat der Klarheit des Aurabegriffes kann jedoch nur mit großen Einschränkungen entsprochen werden. Hinsichtlich der für Benjamins Begriffe charakteristischen Bedeutungsbreite bildet der Aurabegriff keinen Sonderfall: Benjamin selbst gebraucht ihn nicht strikt im Sinne einer abgegrenzten Terminologie, sondern nimmt Bedeutungsschwankungen und Einmischungen in Kauf, die seiner multidisziplinären Herangehensweise geschuldet sind.<sup>15</sup> Somit ist »der Begriff der Aura nicht zu finden. Nachweisbar sind nur mehrere, mitunter schwer vereinbare Hinsichten auf ein kaum objektivierbares Wahrnehmungsphänomen.«<sup>16</sup>

Statt Klarheit kann Klärung angeboten werden – eine Erklärung im semantischen Zuschnitt des breiten Aurabegriffs auf die Klärungsbedürfnisse im ästhetischen Kontext.

**14** | FÜRNKÄS 2000, S. 98.

**15** | Zu den unterschiedlichen Theorietraditionen, die Benjamin aufgreift, siehe BARCK ET AL. 2000, S. 404. Als Interessensschwerpunkte werden genannt: »Kunstgeschichte, Ästhetiktheorie, materialistische Dialektik, Psychoanalyse und Lebensphilosophie«. Diese Vielfalt erschwert zwar einerseits den Umgang mit seinen Texten, macht ihn aber andererseits auch sehr reizvoll.

**16** | FÜRNKÄS 2000, S. 103. Vgl. auch OPITZ ET AL. 2000, S. 10ff.

### 3.3 REZEPTIONSÄSTHETISCHE AURA: EINMALIGE ERSCHEINUNG EINER FERNE, SO NAH SIE SEIN MAG

Als spezifische »Erfahrungs- und Erkenntnisqualität, die zugleich die identitätsstiftende Organisationsform autonomer Kunstwerke«<sup>17</sup> sei, führt Walter Benjamin in seinem Essay ›Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹ die Aura begrifflich ein. Im Bewusstsein, dass Reproduktion keine (kunst)geschichtliche Neuigkeit darstellt, geht es Benjamin entgegen der Titelformulierung »nicht um die Reproduktion von Kunstwerken, sondern um ihren Sinn- und Auraverlust in einer entfremdeten Gesellschaft«.<sup>18</sup>

Die Aura originaler Kunstwerke ist an deren ›Hier und Jetzt‹ gebunden, an die Exklusivität des Sich-Befindens des Originals an einem bestimmten Ort: Die ›Mona Lisa‹ hängt im Louvre und nirgends sonst auf der Welt. An dieses Gemälde ist die Geschichte der ›Mona Lisa‹ geknüpft. Nur die ›Mona Lisa‹ im Louvre – und keine noch so genaue Reproduktion – führt die Merkmale der Materialität, der Authentizität im ›Hier und Jetzt‹ und damit der Traditionskontinuität des Gemäldes ›Mona Lisa‹ zusammen. Die Aura leistet damit einen Beitrag zur Bestimmung der »Atmosphäre der Distanz und des Achtungsgebietenden«<sup>19</sup> originaler Kunstwerke und fungiert als deren genuines und reproduktionsresistentes Kennzeichen. Von der Aura kann kein Abbild geschaffen werden.

Aber die Aura kann verlustig gehen durch eine von Gleichartigkeit geprägte Wahrnehmung, die jedes Einmalige überwindet, und das Bedürfnis des räumlichen und persönlichen Habhaftwerdens von Dingen mittels deren Reproduktion; zwei Umstände, die Benjamin aus soziologischer Perspektive der zunehmenden Bedeutung der Massen anlastet.<sup>20</sup> Wird unter der Autorität und

---

17 | BARCK ET AL. 2000, S. 405.

18 | EBD., S. 412.

19 | BÖHME 1995a, S. 26.

20 | Vgl. BENJAMIN 1991b, S. 479, 489, auch BENJAMIN 1991d, S. 381. »Einmaligkeit und Dauer« von (kulturprivilegierten) Bildern weichen damit der »Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit« ihrer Reproduktionen, (illustrierende) Bilder beispielsweise in Zeitungen. Die Wahrnehmungssignatur des Fokussierens auf das Gleichartige (und also nicht Einmalige), diese Ver-gleichung, entdeckt Benjamin auch in wissenschaftstheoretischer Hinsicht: »So bekundet sich im anschaulichen Bereich, was sich im Bereich der Theorie als die zunehmende Bedeutung der Statistik bemerkbar macht.« BENJAMIN 1991b, S. 480. Ein veränderter Wahrnehmungsfokus hat zudem Auswirkungen auf das Verhältnis der Masse zur Kunst: »Aus dem rückständigsten [Verhältnis der Masse zur Kunst], z.B. Picasso gegenüber, schlägt es in das fortschrittlichste, z.B. angesichts eines Chaplin, um. Dabei ist das fortschrittliche Verhalten dadurch gekennzeichnet, daß die Lust am Schauen und am Erleben in

Echtheit einer Sache »alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren« verstanden, die materielle Dauer und – darauf fundiert – die geschichtliche Zeugenschaft, so beeinträchtigt die Reproduktion nicht nur den materiellen Grund einer Sache, sein dingliches Hier und Jetzt, sondern ebenso seine Echtheit als Zeuge seiner Geschichte: »Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.«<sup>21</sup> Zwar weist die Bedeutung dieses symptomatischen Vorgangs über den Bereich der Kunst hinaus, aufgrund der spezifischen Art der Kunsterfahrung belastet jedoch eine Verletzung der Echtheit einen Gegenstand der Kunst in stärkerem Maße als einen natürlichen Gegenstand, wie etwa eine Landschaft, die im reproduzierten Bild abgebildet ist.<sup>22</sup>

In den Feuilletons und der Kunstkritik von »Aura reden heißt seit Benjamin: von Verlust reden – und davon, was gleichwohl immer noch oder wieder auratisch sein kann.«<sup>23</sup> Dies heißt jedoch auch, dem Aurabegriff die Breite möglicher Bahnen zu nehmen, ihn auf eine Spur engzuführen und zu instrumentalisieren. Verfallen kann, was objektiv vorhanden sein kann, was kunsttheoretisch fundiert oder geschichtlich-soziologisch aufgewiesen werden kann: Das Reden vom Verfall der Aura suggeriert einen Tatsachenbestand ›Aura‹, der verfallen kann.<sup>24</sup> Im Mindesten zeugt das Reden vom Verfall davon, dass da etwas war, das verfallen ist. Im Rahmen der Frage, wann eine Aura bemerkt werden könne, liegt also der Zeitpunkt ihres Verfalls nahe, eine Erfahrung der Auraerschei-

---

*ihm eine unmittelbare und innige Verbindung mit der Haltung des fachmännischen Beurteilers eingeht.*« BENJAMIN 1991b, S. 496-497 [kursiv im Original]. Zu den zwei Verfallsbedingungen siehe auch STOESEL 1983, S. 26.

**21** | BENJAMIN 1991b, S. 477.

**22** | Vgl. EBD., auch RECKI 1988, S. 15.

**23** | HILLACH 1991, S. 168. Bei aller Verschiedenheit der Herangehensweisen von Autoren, die sich mit der Aura beschäftigen, scheint die Verlustthese doch allgemein anerkannt zu sein. Vgl. RECKI 1988, S. 9.

**24** | Vgl. EBD. und KREFTING 2001, S. 94. Krefting schließt aus der Verfallshypothese, dass Aura keine Objekteigenschaft sein könne, da sie sonst nicht durch subjektive Einwirkung verfallt. Aura ist bei ihr eine konstruktivistische Wahrnehmungsleistung: »Bezogen auf die Wahrnehmungseigenschaft ›Aura‹ läßt sich folgern, daß Auratisierung von Gegenständen mit einer Bedeutungsaufladung verbunden ist, die sich in der Wahrnehmungshandlung als strukturierender Aktivität subjektiv begründet.« EBD., S. 95. Die m.E. unangemessen ausschließliche Kaprizierung von Aura auf eine subjektive Leistung beschneidet das Potential des Benjamin'schen Begriffes.

nung *ex negativo*. (Der Augenblick des Auraverfalls würde so zum Motor der Produktion von Aura.<sup>25</sup>)

In jedem Fall impliziert ›Aura‹ auch eine subjektive Teilhabe, die gesellschaftlich Einfluss zu nehmen imstande ist. Diesbezüglich begrüßt Benjamin politisch gesehen den Verfall der Aura als Impetus zur Freisetzung kreativen Potentials und zur Überwindung politischer Ästhetisierung.<sup>26</sup>

Benjamins breite Begriffsbahnen schlagen sich bei der Aura in der metaphorischen Eigenheit und der inkonsequenten Verwendungsweise des Begriffs nieder. Damit weist er Unbestimmtheit auf, »semantische Zweideutigkeiten und pragmatische Ambiguitäten«.<sup>27</sup> Im Kunstwerk-Aufsatz gruppieren sich die Betrachtungen zur Aura um drei Themenschwerpunkte. Zum einen findet die Verbindung von Kunstproduktion und -rezeption in gesellschaftlicher und geschichtlicher Perspektive in der Aura ihren Ausdruck. Zum anderen markiert die moderne medientechnische Entwicklung den Verlust der Aura von Kunstwerken. Und schließlich wird mit der Aura eine allgemeine und paradox scheinende Erlebnisart der Anwesenheit von Abwesendem beschrieben, bei der in erkenntnistheoretischer Hinsicht nicht weiter berücksichtigt wird, »ob die Aura ein Erfahrungsmodus des Subjekts ist, der durch bestimmte Objekte [...] auf vorbewußte Weise ausgelöst wird oder ob die Aura als Eigenschaftskonfiguration den Objekten inhärent ist.«<sup>28</sup> Die Herleitung des Begriffs erfolgt bei Benjamin jedoch aus diesen beiden Richtungen: Aura ist nicht nur ein subjektives Erfahrungsmuster, eine Wahrnehmungsform, die sich geschichtlich und technologisch bedingt verändern kann. Aura ist auch als Organisationsform eine objektinhärente ontische Beschaffenheit, ein Merkmal des Gegenstandes, das die nicht reproduzierbare Identität im Hier und Jetzt des Gegenstandes ausweist.<sup>29</sup> Diese *doppelte Ausrichtung* des Begriffes ermöglicht auf Subjektseite die Zuschreibung ästhetischer Erfahrung und auf Objektseite die Bedingung der Einmaligkeit des Erfahrungsgegenstandes, der deshalb rezeptiv und reproduktiv nicht vollständig erschlossen werden kann.

**25** | STOESEL 1983, S. 15.

**26** | Gegen politische Inszenierungen, wie Benjamin sie v.a. dem Faschismus anlastet (vgl. BENJAMIN 1991b, S. 505-506), konstatiert er trotz der Vernichtung des Traditionswertes der Kunst deren »revolutionäre Mission«: »Die das Geheimnis der Produktion autoritär hütende ästhetische Distanz des Kunstwerks zum Publikum soll im Namen der Emanzipation der kreativen Kräfte der Massen überwunden werden.« FÜRNKÄS 2000, S. 119. Vgl. auch STOESEL 1983, S. 24.

**27** | FÜRNKÄS 2000, S. 97, auch RECKI 1988, S. 9.

**28** | BARCK ET AL. 2000, S. 404, im Folgenden auch: EBD. S. 405f.

**29** | Diese Form der Benjamin'schen Aura bildet die genuine Brücke von Aura als reiner Wahrnehmungsform zu den Atmosphären, die in den Dingen festgemacht werden, vgl. die ›historische Atmosphäre‹ eines Ortes.

Wer diese potentielle Konturlosigkeit und Unschärfe des Begriffs zur Inflation in beliebigen Kontexten nutzt, auch wer in der Ausweidung der Verfallstheorie verharrt oder sich auf die Kontextualität und Kohärenz Benjamins Begriffe konzentriert, der vernachlässigt das Auraphänomen selbst. Die meisten Autoren beziehen sich auf den Aurabegriff. Nur wenige Autoren beziehen sich auf die Aura selbst. Im Sinne einer Phänomengerechtigkeit und im Kontrast zum Argument, dass »dem unscharfen Begriff der Aura eben die Unschärfe des bezeichneten Phänomens entspreche«<sup>30</sup> soll nun Benjamins klassische Auradefinition detailliert dargestellt werden, das Feld des Begriffes erforscht werden, getragen von der Hoffnung, dass selbst wenn die schon angesprochene Klarheit des Aurabegriffs ausbleiben sollte, die Unschärfe, so sie weiterhin besteht, doch auf begrifflicher Seite verbleibt und nicht auf der phänomenbezogenen. Die Klärung soll zu einem Nachvollzug dessen führen, was mit Aura bezeichnet wird.

Was ist es, das von der Aura der ›Mona Lisa‹ sprechen lassen könnte?

Im Kunstwerk-Aufsatz findet sich folgende Aurabestimmung:

»Es empfiehlt sich, den oben für geschichtliche Gegenstände vorgeschlagenen Begriff der Aura an dem Begriff einer Aura von natürlichen Gegenständen zu illustrieren. Diese letztere definieren wir als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. 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. An der Hand dieser Beschreibung ist es ein Leichtes, die gesellschaftliche Bedingtheit des gegenwärtigen Verfalls der Aura einzusehen.«<sup>31</sup>

Der suggestive *Nachsatz* bezüglich der Einsichtigkeit dieser Auradefinition und des Auraverfalls ist wohl mit hauptverantwortlich dafür, dass sich die Sekundärliteratur viele Jahre lang eher mit dem Verfall der Aura als mit dem Phänomen Aura – so wie es in der Definition auftaucht – beschäftigt hat.

Doch schon der *Vorsatz* unterstellt eine gewisse Abgeklärtheit hinsichtlich der Aura, die nurmehr illustrativ eingeführt werden soll. Interessant hierbei ist auch, dass Benjamin entgegen den Erwartungen bezüglich seines Themas das Verständnis von ›Aura‹ nicht an einem geschichtlichen Gegenstand darlegt, also an einem Gegenstand, dem Tradierbares und Echtheit anhaftet wie einem der Kunst. Er führt die Aura anhand einer Naturerscheinung ein, auch wenn er im

**30** | FÜRNKÄS 2000, S. 95

**31** | BENJAMIN 1991b, S. 479. Für die nachfolgende Untersuchung stütze ich mich v.a. auf STOESEL 1983, S. 43-63. Stoessel unternimmt eine angenehm genaue Analyse der Definition mit Querverweisen zu anderen Schriften Benjamins. Ergänzungspunkte finden sich bei RECKI 1988, S. 14-23.

restlichen Essay nicht mehr auf die Natur zu sprechen kommt<sup>32</sup> und im übrigen von einem Auraverfall natürlicher Gegenstände nicht die Rede ist. Dies könnte von der methodischen Absicht geleitet sein, mittels einer Fokusverlagerung von den Eigentümlichkeiten im Umfeld der Gegenstandstypen abzulenken und beispielsweise eine fremdreferentielle Aurazuschreibung zu vermeiden und auszuklammern, wie sie im Falle der ›Mona Lisa‹ institutionell bedingt durch den Louvre erfolgen könnte. Die Annäherungs- und Bestimmungsweise anhand einer Naturerfahrung indiziert die Übertragbarkeit auch auf Naturdinge. Gelingt dort, also an einfachen und alltäglicheren Gegenständen die Ausweisung des Phänomens, ist eine Erweiterung auf komplexere Gegenstände extrapolierbar. Zwar könnte sich der Griff zur analogischen Illustration auch einer potentiellen Unverständlichkeit bei einer Erläuterung anhand geschichtlicher Gegenstände verdanken. Für die Begriffserschließung und damit zusammenhängend für das Phänomenverständnis ist aber die spezifische Erfahrungsweise entscheidender als die Unterschiedlichkeit der Gegenstände.<sup>33</sup>

Es folgt in einer Kurzformel die *Definition* der Aura natürlicher Gegenstände: Die ›einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag‹ weist die Aura als eine Erscheinung aus. Diese Erscheinung wird zum einen adjektivisch näher bestimmt als einmalig und zum anderen inhaltlich näher bestimmt als Erscheinung einer Ferne. Durch den folgenden Attributivsatz wird die Ferne in Nachbarschaft zur gleichzeitig bestehenden Nähe des Erscheinungsgegenstandes gebracht, wobei die relativierende Formulierung ›so nah sie sein mag‹ eine paradoxe Identität von Ferne und Nähe verhindert.

Das Merkmal der *Einmaligkeit* der Auraerscheinung ist doppelsinnig, indem es die beiden Bedeutungsfelder der *quantitativen numerischen* Bedeutung und der *qualitativen prioritären* Bedeutung umfasst.

Im Sinne der Quantität wird auf die *Einzigkeit* des Gegenstandes der Auraerscheinung verwiesen, dessen räumliches und zeitliches Dasein im Wahrnehmungszusammenhang von Aura. Diese Einzigkeit wird im Kontext von Benjamins Kunsttheorie als das Hier und Jetzt des materiellen Substrats der Aura wichtig, das in Zusammenhang mit der darauf gründenden Wirkungsgeschichte und Provenienz die Echtheit eines Kunstwerks konstituiert, denn selbst »bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt *eines* aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist.«<sup>34</sup> Von Seiten des

---

32 | Vgl. HAUSKELLER 1999, S. 97.

33 | Vgl. RECKI 1988, S. 15.

34 | BENJAMIN 1991b, S. 475,weiterführend siehe auch RECKI 1988, S. 19.

Objekts der Auraerscheinung versteht sich das ›Hier und Jetzt‹ als Bedingungen des Originals, als die Gebundenheit des Kunstwerkes an einen (geschichtlichen) Ort und an die Zeit des Betrachtens vor Ort – das ›*geschichtliche Hier und Jetzt*‹. Von Seiten des Subjekts meint ›Hier und Jetzt‹ den je raum-zeitlichen Kontext einer Auraerscheinung, den jeweiligen Augenblick – das ›*augenblickliche Hier und Jetzt*‹. Einzigkeit kann somit von der Unmöglichkeit von Dauer und Wiederholbarkeit der Auraerscheinung künden. Damit scheint die Aura eines Gegenstandes unabhängig vom wahrnehmenden Subjekt zu bestehen.

Eine Rückbindung an das Subjekt wird durch das zweite Bedeutungsfeld der Einmaligkeit gestiftet: Im Sinne der Qualität wird auf die *Einzigartigkeit* der Auraerscheinung verwiesen. Die Singularität des Gegenstand, an dem die Aura erscheint, ist eine ausgezeichnete Singularität und somit an eine qualifizierende Instanz gebunden. Benjamin rechnet mit der Zwangsläufigkeit der Auszeichnung eines numerisch Einmaligen in der Wahrnehmung, das zu einem qualitativen Einmaligen wird, wodurch er die Bedeutung des materiellen Substrats der Aura zementiert: Die Einzigartigkeit »besteht nicht allein in numerisch erfaßter Identität; sie meint die in irgendeiner Weise unverwechselbare Bedeutung.«<sup>35</sup> Im Prozess einer so gearteten Wahrnehmungsweise stellt sich eine Erlebnisqualität ein, die zum einen im besonders erscheinenden Wahrnehmungsgegenstand gründet und zum anderen im unwiederbringlichen ›Hier und Jetzt‹ des Wahrnehmungssubjekts in den beiden Facetten der raum-zeitlichen Geschichtlichkeit und des Augenblicks<sup>36</sup> – das ›*auratische Hier und Jetzt*‹.

Der Begriff der Einmaligkeit schillert zwischen den Momenten der Unwiederholbarkeit und Unverwechselbarkeit. Dies macht die Rolle des wahrnehmenden Subjektes mehrdeutig. Durch die zeitliche Einmaligkeit der Auraerscheinung und der damit verbundenen Unbeeinflussbarkeit der Wiederholung des Phänomens als Erfahrung wird das Wahrnehmungssubjekt im Vergleich zum Wahrnehmungsobjekt zurückgestellt. Allerdings kann sich dieses Verhältnis umdrehen. Das Wahrnehmungssubjekt kann als das Auszeichnende der ausgezeichneten Singularität der Auraerscheinung fungieren, wenn es die Einzigkeit nicht zum Grund der Einzigartigkeit in der Wahrnehmung macht, sondern *vice versa* der »andächtige Blick des Betrachters« die numerische Besonderung erzeugt.<sup>37</sup>

Das Eingebundensein des Subjektes bei der Auraerscheinung wird durch das zweite Merkmal der Auradefinition verstärkt. Die Aura ist kein Ding, sondern eben eine *Erscheinung*.

---

**35** | RECKI 1988, S. 19.

**36** | Vgl. hierzu STOESEL 1983, S. 47 und auch RECKI 1988, S. 20.

**37** | EBD., S. 19.

Im umgangssprachlichen Sinne kennt man die Erscheinung in Zuordnung zur eigenen Person als eine Sinnestäuschung (›Ich hatte eine Erscheinung.«). Diese Verwendungsweise konserviert den Dualismus und die Differenz zwischen Ding und Erscheinung (›X erscheint mir als Y«). Letztere ist dabei »durchweg das sinnfällig Gegebene, [...] dasjenige, was in der raum-zeitlichen Erfahrung als das Nicht-Eigentliche, Vordergründige begegnet und am eigentlichen Sein mehr oder minder teilhat.«<sup>38</sup> Logisch betrachtet fungiert die Erscheinung als bloßer Inhalt der Vorstellung, ontologisch betrachtet als die auf ein Ding verweisende Wirklichkeit der empirischen Vorstellung dieses Dinges, die phänomenologisch betrachtet den genuinen Wahrnehmungsgegenstand darstellt. Benjamins Erläuterung seiner Auradefinition anhand eines Gebirgszuges und Zweiges macht die Differenz Ding – Erscheinung deutlich durch die Umformulierung von ›einem Gebirgszug« und ›einem Zweig« zu ›diese Berge« und ›dieser Zweig«. Wie alle Dinge werden Gebirgszug und Zweig verstanden als »raumzeitliche Einheiten; [...] als mit sich selbst identische Träger einer praktisch unendlichen Zahl wechselnder Erscheinungen«, wohingegen eine Erscheinung, im Beispiel die Erscheinung ›dieser Berge« oder ›dieses Zweiges«, dasjenige markiert, »was sich einem bestimmten Menschen zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort zeigt.«<sup>39</sup>

Mit der Bestimmung der Aura als eine Erscheinung werden die subjektiven Bedingungen, die Wahrnehmungsbedingungen der Auraerscheinung in den Vordergrund gerückt: Eine Aura erscheint nur einem Wahrnehmenden in einem konkreten augenblicklichen Hier und Jetzt. Sie ist zwangsläufig an ein Subjekt gebunden, dem sie erscheint. Im Lichte dieser Augenblicksverhaftung jeglicher Erscheinung mutet die Charakterisierung der Auraerscheinung als einmalige redundant an. Dies jedoch nur, wenn ›einmalig« im Sinne von ›einzig« auf die numerische Dimension reduziert verstanden wird und die prioritäre Dimension von ›einzigartig« außen vorgelassen wird.<sup>40</sup>

**38** | RITTER ET AL. 1972, Sp. 724, im Folgenden auch EBD., Sp. 725.

**39** | HAUSKELLER 1999, S. 98-99.

**40** | Hauskeller unterläuft dieser Fehler. Zwar formuliert er ›einzigartig«, meint damit aber die vereinzelnde und vereinheitlichende Wirkung einer Erscheinung. Siehe EBD., S. 100: »[...] Erscheinungen im engeren Sinne immer einzigartig sind, und zwar vor allem deshalb, weil sie stets Ausdruck der gesamten Wahrnehmungssituation sind, in der sich ein bestimmter Mensch in einem bestimmten Augenblick befindet.« Die ›Einzigkeit« der Aura verbunden mit den Konkretionen ›diese Berge« und ›dieser Zweig« veranlasst Hauskeller zudem zu einer vorschnellen Annahme einer möglichen Wesenschau durch die Aura. Eine nähere Betrachtung der Ding-Erscheinung-Differenz bringt ihn von einem »solch rigide[n] Offenbarungsmechanismus« wieder ab. Vgl. HAUSKELLER 1999, S. 98.

Bei aller Subjektbedingtheit ist die Aura gleichwohl an Gegenstände gebunden, an denen sie erscheint. Durch die Wahrnehmungsgegenstände gerät deren geschichtliches Hier und Jetzt in die Einmaligkeit der Auraerscheinung als ›einzigartigen‹ Erscheinung hinein. Die Auraerscheinung lässt also im Zusammengehen des geschichtlichen Hier und Jetzt des Wahrnehmungsgegenstandes mit dem augenblicklichen Hier und Jetzt des Wahrnehmenden die Frage unentschieden, ob Aura – im Sinne der Selbst- oder Fremdreferentialität – eine Objekt- oder Wahrnehmungseigenschaft ist. Da jedoch beide Momente in der Auraerscheinung zusammen- und ineinandergehen, kann Aura als eine *Erscheinungseigenschaft* bestimmt werden. Die Gegenstände erscheinen also in der Aura, deren Erscheinungsweise und Schein sie ist. Die Gegenstände, an denen die Aura erscheint, sind allerdings nicht Gegenstand der Auraerscheinung, sondern vielmehr ihr Anlass.<sup>41</sup>

Diesen Befund unterstreicht Benjamin in seiner Auradefinition. Die Aura ist nicht etwa die Erscheinung eines spezifischen Gegenstandes, sondern die spezifische Erscheinung eines Gegenstandes in seiner Beziehung zum Wahrnehmenden: die Erscheinung einer Ferne.

Die *Ferne* hängt mit dem Objekt der Erscheinung zusammen, indem sie an ihm, durch es und auch als es erscheint.<sup>42</sup> Ohne diesen Zusammenhang würde die nähere Bestimmung der Ferne als eine ›Ferne, so nah sie sein mag‹ in ein Paradox münden. Als paradoxes Phänomen müsste die Definition von Aura lauten: ›Einmalige Erscheinung einer Ferne des Nahen‹ oder ›einer nahen Ferne‹. Diese vom Attributivsatz ›so nah sie sein mag‹ suggerierte – wenn auch gleich wieder relativierte – Identität der Nähe mit der Ferne stellt sich insbesondere dann ein, wenn man ihn direkt auf die Ferne bezieht, auf den zweiten Teil des Hauptsatzes der Auradefinition. Bezogen auf den ganzen Hauptsatz mag die ›einmalige Erscheinung einer Ferne‹ nah sein und damit also der Gegenstand, der Anlass der Erscheinung der Ferne ist. Dieser Mehrdeutigkeit entblößt

**41** | Vgl. RECKI 1988, S. 36, sowie EBD., S. 17. Diese Verknüpfung der Aura eher mit der gesamten Erscheinung statt nur mit den Dingen oder den wahrnehmenden Subjekten stützt auch Hauskeller: »Die Aura [...] kann unter der Bedingung der Einmaligkeit nur als Aura einer Erscheinung [...] und nicht als Aura eines Dinges verstanden werden.« HAUSKELLER 1999, S. 101. Diese Formulierung ist jedoch unglücklich gewählt, wenn man die Auradefinition in Hauskellers Sentenz einsetzt. Damit ergäbe sich die metasensitiv anmutende Doppelung der ›einmaligen Erscheinung einer Erscheinung‹. Im Kontext der Aura von Kunstwerken oder natürlichen Gegenständen klingt die Formulierung der ›einmaligen Erscheinung eines Dinges‹ plausibler. Damit sind die Wahrnehmung und deren Ausgangspunkt benannt.

**42** | Vgl. hierzu STOESEL 1983, S. 46. Zu den Reformulierungen der Auradefinition im Folgenden vgl. zudem EBD., S. 45.

müsste die Definition von Aura lauten: ›Einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah der Gegenstand auch sein mag, an dem sie erscheint‹. Der Aura als Erscheinungseigenschaft wird jedoch die oszillierende Originalformulierung von Benjamin am ehesten gerecht. Er nimmt Mehrdeutigkeit in Kauf, zum Preis der Eindeutigkeit, die man von Definitionen erwartet, aber dafür mit dem Gewinn der Phänomengerechtigkeit als die Aufrechterhaltung der Vagheit der Zuordnung der Auraerscheinung zu Subjekt oder Objekt.

Effekt der Auraerscheinung ist »eine gewisse Entrückung – auch wenn ein auratisches Phänomen zum Greifen nahe ist, entzieht es sich jeglicher Annäherung, indem es als Ferne erscheint.«<sup>43</sup> Sie schließt das augenblickliche Hier und Jetzt der Wahrnehmung mit dem geschichtlichen Hier und Jetzt des originalen Kunstwerkes kurz: Am nahe erscheinenden Gegenstand/Kunstwerk wird die Ferne seines jeweiligen Traditionszusammenhangs erfahren. Benjamin etikettiert seine Auradefinition als »Formulierung des Kultwerts des Kunstwerks in Kategorien der raum-zeitlichen Wahrnehmung. Ferne ist das Gegenteil von Nähe. Das *wesentlich* Ferne ist das Unnahbare. [...] Die Nähe, die man seiner [des Kultbildes – A.R.] Materie abzugewinnen vermag, tut der Ferne nicht Abbruch, die es nach seiner Erscheinung bewahrt.«<sup>44</sup>

Die Entrückung durch die Aura wird im Kontext von Kunstwerken zur »ästhetische[n] Distanz«:<sup>45</sup> Das Unnahbare ist nahe, Fernsein erscheint, wengleich die Ferne ein Bewusstsein des Unerreichbaren bewirkt und die Verfügbarkeit des Nahen zur Illusion deklassiert. Greift man auf die Differenz von Ding und Erscheinung zurück, lässt sich sagen: Das Nahe ist verfügbar im Sinne des nahen Gegenstandes als Anlass der Erscheinung, aber un verfügbar im Sinne der nahen Erscheinung der Ferne. Das Ferne ist verfügbar im Sinne seiner Wahrnehmbarkeit als Erscheinung am und durch den nahen Gegenstand, aber un verfügbar im Sinne seines Verweisens auf das nichterscheinende Ferne, das es überhaupt zum Fernen macht. In diesem wechselhaften Verfügbarkeitsgefüge persistiert die Unverfügbarkeit des Fernseins, sobald und obwohl es nahe erscheint. Sie verhindert die Möglichkeit, »den Eindruck zur Befriedigung, zur Sättigung zu führen.«<sup>46</sup>

---

**43** | FISCHER-LICHTE 2004, S. 166.

**44** | BENJAMIN 1991b, S. 480.

**45** | RECKI 1988, S. 17. Vgl. hierzu auch HAUSKELLER 1999, S. 103, ferner STOESEL 1983, S. 45-46. Unter Rekurs auf das Unnahbare des Heiligen als Fremdes und Achtungsgebietendes, das dem profanen Menschlichen so entgegensteht wie die Ferne der Nähe, legt Recki eine weitere Spur aus und erkennt in der Auradefinition eine religiöse Distanz, versteht Aura als Odium der Heiligkeit. Vgl. RECKI 1988, S. 27.

**46** | HOCQUENGHEM, SCHÉREER 1984, S. 77.

Die zwei Erscheinungsweisen von Ferne und Nähe sind an die von Benjamin angesprochenen zwei Wahrnehmungskordinaten von Raum und Zeit gebunden, die sich im Hier und Jetzt der einmaligen Erscheinung zweifach komplementär konstellieren können, wenn man die paradoxen Verknüpfungen einer räumlichen Ferne mit einer räumlichen Nähe und der zeitlichen Ferne mit einer zeitlichen Nähe außen vorlässt.<sup>47</sup> Die bisherigen Erklärungen zur Aura erhellen die Zuordnung des Räumlichen zum nahen Gegenstand und des Zeitlichen zur Ferne, die etwas Vergangenes am Gegenstand erscheinen lässt.<sup>48</sup> Die Aura der ›Mona Lisa‹ besteht damit in der Besonderheit der Erscheinung, die einem Wahrnehmenden in einem augenblicklichen Hier und Jetzt seitens des Bildträgers der ›Mona Lisa‹ die Gegenwärtigkeit der unverfügbaren Vergangenheit und der Historie – nicht nur des materiellen Bildträgers, sondern auch des dargestellten Bildobjektes, die persönlich und gesellschaftlich mit ihm verbundenen Assoziationen und Konnotationen – gewahr werden lässt, damit die Augenblicksempfindung bewusst macht und die Gegenwart der Wahrnehmung aus der alltäglichen Wahrnehmung heraushebt.<sup>49</sup> Bestandteil der Aura ist neben dem gleichermaßen räumlich Nahen des Gegenstandes und des Wahrnehmenden auch die zeitliche Ferne des Gegenstandes im Sinne eines geschichtlichen Objekts und die zeitliche Ferne des Wahrnehmenden im Sinne seiner subjektiven Erinnerung. Zwar ist die Aura an die dingliche Beschaffenheit des Wahrnehmungsgegenstandes gebunden, in die Auraerfahrung spielen jedoch wesentlich sämtliche »Bedingungen, unter denen der Gegenstand begegnet«, seine »Kontextmerkmale« mit hinein.<sup>50</sup> Ohne den Anschluss an oder den Kurzschluss mit einer Erinnerungssphäre, ohne das Vorhandensein eines geschichtlichen Hier und Jetzt scheint eine Auratisierung unplausibel, wenn nicht gar verunmöglicht. Die Aura erweist sich damit als »ein sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit«,<sup>51</sup> ihre Nähe und Ferne als Kopräsenz der Differenz von Raum und Zeit.

**47** | Recki reklamiert das Räumliche für Nähe und Ferne, muss aber deshalb die Metaphorik der dadurch paradoxal verschränkten Erscheinungsweisen hervorheben und auf die Distanzerfahrung verweisen. Vgl. RECKI 1988, S. 16.

**48** | Vgl. STOESEL 1983, S. 45.

**49** | Vgl. EBD., S. 55: »Die auratische Erfahrung vermittelt also qua Erinnerung einen Augenblick dieses Lebens, in einem Augenblick, der ohne Dauer und einmalig ist, doch Erinnerung (Ferne) in einem emphatischen Jetzt fixiert«. Die Erinnerungssphäre führen auch HOCQUENGHEM und SCHÉRER in ihrer Zusammenfassung von fünf Merkmalen der Aura an: »Die Ferne der Aura ist an eine bestimmte Art von Erinnerung [...] gekoppelt« HOCQUENGHEM, SCHÉRER 1984, S. 77.

**50** | RECKI 1988, S. 38.

**51** | BENJAMIN 1991d, S. 378 auch BENJAMIN 1991a, S. 440.

Die Auraerscheinung in ihren raum-zeitlichen Wahrnehmungskordinaten wird verständlicher, wenn man den Begriff der ›Aura‹ mit dem der ›Spur‹ konfrontiert: »Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.«<sup>52</sup>

Nimmt man eine *Spur* wahr, tritt ein momentan unverfügbares Etwas in Erscheinung, eine Distanz wird zur Nähe. Die Zuordnung des Räumlichen erfolgt zum fernen Gegenstand und des Zeitlichen zur Nähe in der Wahrnehmung, die die Ferne überbrückt. Bei Tierspuren im Schnee beispielsweise ist der Anlass der Spur (das Tier) räumlich fern aber in der Wahrnehmung als Spur nah. Ein geübter Spurenleser könnte sogar genaue Angaben zur Tierart geben, die die Spur im Schnee hinterlassen hat.

Nimmt man eine *Aura* wahr, begegnet ein momentanes Etwas, das unverfügbar erscheint, eine Nähe wird zur Distanz. Bei der Aura der ›Mona Lisa‹ ist der Anlass der Aura (das Bild) räumlich nah, aber in der Wahrnehmung als Aura fern. Trotz der Anwesenheit der Konstituentien einer Aura ist das, was über deren gegenständliche Eigenschaften hinausreicht – die Aura – nicht greifbar.

Die Ferne-Nähe-Verschränkung bildet einen Einfallswinkel der Imagination: Bei der Wahrnehmung der Spur wird in der Erscheinung einer Nähe nach der Ferne, dem fernen Objekt gefragt (Gegenstandsinteresse: ›Was mir hier nah ist, verweist (semiotisch) auf etwas Fernes. Was ist das Ferne?‹). Die Bemächtigung der Sache gründet im Gefühl der Verfügbarkeit der nahen Spur. Bei der Wahrnehmung der Aura wird in der Erscheinung einer Ferne nach der Nähe, dem in der Wahrnehmung nahen Objekt gefragt (Befindlichkeitsinteresse: ›Warum oder von was an diesem nahen Objekt bin ich so seltsam betroffen?‹). Die Bemächtigung durch die Sache gründet im Gefühl der Unverfügbarkeit der ergreifenden Aura.

Die Auradefinition von Benjamin lieferte mit den raum-zeitlichen Implikationen der spezifischen Auraerscheinung eine formale Bestimmung von ›Aura‹. Als spezifische Wahrnehmungsform und Erfahrung bedingt sie ästhetische Distanz. Die auf diese Definition folgende Situationsbeschreibung soll ihrer *Erläuterung* anhand natürlicher Gegenstände dienen und als Konkretion der Definition Nachvollziehbarkeit erzeugen. Methodisch verfährt Benjamin dabei introspektiv und phänomenologisch.

»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.«<sup>53</sup>

Die Erläuterung wirkt wie eine Anleitung zum Auraerleben infolge einer Aufschlüsselung der Wahrnehmungsbedingungen, die eine konkrete Aura spüren lassen sollen, und die in die Konklusion münden, dass solchermaßen eine Aura gespürt werde. Das Setting der natürlichen Gegenstände wie Berge und Baumzweige verweist auf die Kann-Bedingtheit von Aura: Der Berg kann eine Aura verströmen, muss es aber nicht. Dies ist abhängig von der Wahrnehmung, definiert als Erscheinungsform und in den Wahrnehmungsbedingungen klargelegt.

Die Beschreibung der Situation erfolgt unter Auslassung eines erlebenden Ich, eines Ich-Erzählers. Dies unterstreicht grundsätzlich die Allgemeinheit der Situation, die unter Abstrichen von Exklusivität und Einmaligkeit die Schwelle der Einfühlung in eine Auraerscheinung niedrig halten soll. Gleichsam wird aber die Auraerfahrung durch die allgemeine Situation »mehr beschworen und als bekannt suggeriert als in ihrer Einmaligkeit und Besonderheit mitgeteilt.«<sup>54</sup> Von Benjamins Erläuterung enttäuscht wird, wer eine präzise Mitteilung bezüglich des ausschlaggebenden innersubjektiven Vorgangs erwartet. Nur Angaben zu den *Bedingungen* und der *Szenerie* der Auraerfahrung machen zu können und auf deren beschwörende Wirkung zu hoffen, scheint ein notwendiges Übel in Anbetracht der Mitteilbarkeit des Phänomens zu sein, da »die Aura nichts von dinghafter Festigkeit ist, sondern etwas Atmosphärisches in der Art und Weise, wie die Dinge erscheinen, ein Hauch, der von ihnen ausgeht – wohltuend, aber nicht greifbar, flüchtig, zart, vergänglich wie Atemluft oder wie bloßer Schein.«<sup>55</sup>

Ein solches »grammatisches Erlöschen«<sup>56</sup> des Wahrnehmungssubjekts – wie es in der Auraerläuterung vorgenommen ist – deutet deshalb nicht zwangsläufig auf eine durch die Allgemeinheit erzeugte Distanz des Beschriebenen zum Erlebniszusammenhang hin, sondern kann als sprachlich strategischer Vorgang zur Darstellung des Aufgelöstseins des Ichs in der Wahrnehmung fungieren. Das ›ich‹ ist derart in die Wahrnehmungssituation eingegangen, dass

---

**53** | BENJAMIN 1991b, S. 479.

**54** | STOESEL 1983, S. 47.

**55** | RECKI 1988, S. 16. Vgl. auch STOESEL 1983, S. 49.

**56** | EBD., S. 50. Stoessel weist dieses Erlöschen des Ichs auch an zwei Prosastücken Benjamins (»Der Baum und die Sprache« und »In der Sonne«) aus, hierzu EBD., S. 49–57. Das Verschmelzen des Subjektiven und des Objektiven könnte im Rahmen einer direkten Benennung durch den Neologismus ›subjektiv‹ bezeichnet werden.

es durch sein Weglassen oder im allgemeinen ›man‹ mit der Beschreibung verschmilzt. Die Einsichtigkeit in die Wahrnehmungsbedingungen der Aura, die im Nachsatz der Aurabestimmung als Leichtigkeit klassifiziert wird, soll durch sprachliches Herbeizitieren einer Aura gestützt werden.

Wie erfährt man nun eine Aura?

Benjamin berichtet weder direkt über das Wahrnehmungssubjekt oder dessen individuellen Erfahrungen noch wählt er eine kulturell konnotierte Szenerie. Auraerfahrungen kann jeder machen und selbst in banal wirkenden Umgebungen, Aura ist damit kein elitäres sondern ein allgemeines Wahrnehmungsphänomen.

Die *subjektiven Bedingungen* bestehen im Einnehmen einer bestimmten Wahrnehmungshaltung. Die momentanen Tätigkeiten des Subjekts sind ›ruhen‹, ›folgen‹, ›atmen‹.<sup>57</sup> Gleich zweifach wird auf das Ruhende hingewiesen: ›ruhend‹ folgt man dem Zweig, dessen Schatten auf den ›Ruhenden‹ fällt. Der solcherart kontemplativ Eingestellte ›folgt‹ einem Gebirgszug oder einem Zweig. Es wird nicht deutlich gemacht, ob das Ruhen im Sitzen oder Liegen erfolgt. Ebenso könnten für das Folgen bloße Augenbewegungen oder zusätzlich Kopf- und/oder Körperbewegungen erforderlich sein. Im Sinne der Kontemplation sind jedoch auf ein Minimum reduzierte Anstrengungen zu vermuten. Es scheint klar, dass ›folgen‹ für ›betrachten‹ steht, gleichsam spielt das Wort mit Bedeutungen wie ›aktiv einer Linie folgen‹ oder ›passiv etwas oder jemandem nachfolgen‹, ›sich führen lassen‹. Das ›atmen‹ der spezifischen Aura stellt nun die Besonderheit der Auraerfahrung heraus. Es wird durch den Kontext der Wahrnehmungssituation erst als Wahrnehmungsweise herausgestellt: ungewöhnlich bei der Erwartung, die Zugangsweise zur Aura erfolge über einen oder eine Kombination der klassischen fünf Sinne. Die Wortwahl zielt dabei auf zweierlei: Einerseits ist ›atmen‹ eine zumeist unbewusste körperlich-physiologische Aktivität, die im Unterschied zum zentralen Nervensystem vom vegetativen Nervensystem automatisch geregelt wird und sich ohne gesonderte Anstrengung vollzieht. Sauerstoff wird aufgenommen. Wer sich sein Atmen bewusst macht – wer leicht oder schwer atmet, auch wer außer Atem ist –, verdeutlicht sich sein Hier und Jetzt, seine Anwesenheit an einem Ort. Andererseits ist ›atmen‹ metaphorisch eine unmittelbare Inhalation des Wahrnehmbaren. Situationen werden aufgenommen. Im Wortfeld von Aura als ›Hauch‹ wird durch das ›Atmen der Aura‹ der Charakter des Flüchtigen doppelt betont: Als etwas Hauchartiges, Feinstoffliches (wie der Sauerstoff) gelangt die Aura wie bei-

---

**57** | Leider erfährt man nichts über das Wahrnehmungsumfeld dieser Auraerfahrung: Nimmt das ein erschöpfter Wanderer wahr oder ein Autofahrer auf einer alpinen Parkplatzaussichtsplattform? Sitzt oder liegt man? Könnten diese Infos genauso unwichtig sein, wie Spezifika des Subjekts, die zum Zwecke der Nachvollziehbarkeit und Egalität der Auraerfahrung weggelassen wurden?

läufig (durch das körperliche Atmen) ins Innerste (Umgehung und Überwindung einer Subjekt-Objekt-Trennung), ist ungreifbar gegenwärtig, wird nicht festgehalten, sondern entweicht wieder (wie beim Luft anhalten und ausatmen). Solchermaßen wird das Hier und Jetzt auffällig, das Atmen der Aura hebt die Situation aus dem Alltäglichen heraus.<sup>58</sup>

Die genannten Tätigkeiten kennzeichnet grammatikalisch suggerierte Aktivität: »Ruhend, folgen, atmen – wer dies tut, ist tätig nur insofern, als er von allem Tätigsein abläßt, sich öffnet und bereit hält für das, was ihm durch den Anblick der Dinge geschieht.«<sup>59</sup> Zwar ist die Situation der Auraerfahrung abhängig von der Gegenwärtigkeit des atmenden Subjekts, gleichwohl scheint sie aber »übermächtig, das Individuum wie porös und in sie aufgelöst«, was das Subjekt »in seiner rein kontemplativen, passiven Rolle als *Medium* charakterisiert.«<sup>60</sup> Durch das Atmen nimmt das Subjekt das Objekt quasi in sich auf, wird *Medium* des Objekts. Durch das Erscheinen als Aura bietet das Objekt die Möglichkeit, vom Subjekt aufgenommen zu werden, wird *Medium* des Subjekts. Diese auratische Verweisstruktur verbindet Subjekt und Objekt zu einer Einheit in der Wahrnehmung.

Neben den subjektiven Bedingungen verweist nämlich auch die *Szenerie* der Auraerfahrung auf ein bestimmtes Hier und Jetzt. Die Wahrnehmung der Berge- und Zweigaura ist einer bestimmten Jahres- und Tageszeit genau zugeordnet: Es ist Sommernachmittag. Räumlich befindet sich der Ruhende im Umfeld von Gebirge und Zweigen. Der Ruhende scheint unter einem Baum zu liegen oder mit dem Rücken an einen Baum gelehnt zu sitzen, dessen Zweige Schatten auf ihn werfen.<sup>61</sup> Der Blick kann in die Weite schweifen und dem sich am Horizont

---

**58** | Der physiologische Vorgang des Atmens besteht aus dem Einatmen von Sauerstoff, der im Körper modifiziert und umgewandelt wird, und dem Ausatmen von Kohlendioxid. Übertragen auf das Atmen der Aura bieten sich folgende Alternativen an: Aura als Objekteigenschaft wird mit der Wahrnehmungssituation eingeatmet und die Aura als besondere Situation gespürt, nicht lange festgehalten und ausgeatmet, weil die Aura etwas Flüchtliges ist. Oder: Aura wird mit der Wahrnehmungssituation eingeatmet und innerlich modifiziert als Subjekteigenschaft Aura, als Projektion wieder ausgeatmet. Bei der Aura als Erscheinungseigenschaft gehen beide genannten Prozesse ineins: Aura verströmenden Objekten wird durch das Atmen des Subjekts Aura verliehen. Vgl. ferner: »Über die Atmung nehmen wir an der Welt teil, die sich auch als leibliche Partizipation und Korrespondenz mit dem umgebenden Raum äußert.« BISCHOFF 2007, S. 150.

**59** | HAUSKELLER 1999, S. 98.

**60** | STOESEL 1983, S. 48.

**61** | Im Rahmen der Ruhesituation scheint der Aufenthalt unter einem Baum plausibler als der Aufenthalt unter oder neben einem Gebüsch o.ä. Dies wird zusätzlich

erstreckenden Gebirgszug oder einem nahen Zweig folgen. Das Wetter erlaubt den weiten Blick und das Ruhen, Sonne scheint, sonst würde der Zweig keinen Schatten werfen können.

Die Qualifizierung der Wahrnehmungssituation durch die Auraerscheinung zeigt sich im Wechsel vom unbestimmten zum bestimmten Artikel in der Erläuterung: die Besonderung von ›einem Gebirgszug‹ zu ›die Aura dieser Berge‹, ›einem Zweig‹ zu ›Aura dieses Zweiges‹. Diese Konkretion spielt mit der Ferne-Nähe-Bestimmung: ›ein ferner Gebirgszug‹ wird zu ›diesem mir nahen Gebirgszug‹, ›diesem mir in der Aura bedeutsamen Gebirgszug‹.<sup>62</sup> Zwar könnte sich die Konkretion einer subjektiven Priorisierung des Wahrnehmungsgegenstandes verdanken, die Einmaligkeit der Erscheinung den Bergen und dem Zweig verliehen werden, wozu es unnötig wäre, »daß es sich auch tatsächlich um eine singuläre Sache handelt.«<sup>63</sup> Die Banalität des Beispiels der Aura von Bergen oder eines Zweiges würde diese Möglichkeit der subjektiven Erzeugung von Einmaligkeit sogar deutlicher vor Augen führen. Doch die Konkretion muss vielmehr als Hinweis auf die Erscheinungshaftigkeit der Objekte verstanden werden, eine Anwehung durch Gegenstände, die wie ein Lufthauch im Hier und Jetzt geatmet wird: Die Einmaligkeit des Atmens dieser Aura besteht also weniger in der Exklusivität dieser Gegenstände als »in der Auszeichnung durch einen ganz bestimmten unwiederbringlichen Augenblick im Leben des Betrachters.«<sup>64</sup>

Die Augenblicksverhaftung wird deutlich im Motiv des Schattens des Zweiges. Er verweist anschaulich auf die Flüchtigkeit der Auraerfahrung. Fortlaufend ändern sich die Schattenfigurationen des Zweiges, der flirrende Schatten-Licht-Übergang wird durch unregelmäßige Halbschatten zusätzlich verunklart. Die vertiefte Differenzierung von ›einem Zweig‹ zu ›Schatten des Zweiges‹ zur ›Aura dieses Zweiges‹ lässt Assoziationen zum platonischen Höhlengleichnis zu und zeigt verschiedene Präsenz- und Daseinsweisen auf. Metaphorisch ge-

---

gestützt durch vergleichbare Situationen, die Benjamin in anderen Erzählungen beschreibt. Vgl. STOESSEL 1983, S. 49-57.

**62** | Der bei der nahe scheinenden Ferne angeführte Kurzschluss von augenblicklichem Hier und Jetzt und geschichtlichem Hier und Jetzt könnte auf den Zweig übertragen formuliert werden als Nähe der konkreten Wahrnehmung des Zweiges bei gleichzeitiger Ferne des Zweiges, der vom Wahrnehmenden in seinem Wesen unberührt, unberührbar und unnahbar bleibt. Angesichts der genannten natürlichen Gegenstände böte sich hier eine paradoxe Lesart der Ferne-Nähe-Beziehung an: ›ein räumlich ferner Gebirgszug‹ wird durch die Aura zu ›diesem mir räumlich nahen Gebirgszug‹, über den ich in seiner Erscheinung wahrnehmend verfügen kann. Zu differenzieren ist jedoch stets die räumliche Nähe und die Bedeutsamkeit.

**63** | RECKI 1988, S. 19.

**64** | EBD., S. 20.

sprochen kann also auch der Schatten des fernen Gebirgszuges auf den Ruhenden fallen, der quasi als Abbild vom Originalbild dem Ruhenden zufällt.

Mit der Länge des Schattenwurfs fallen Erscheinung und Realität auseinander, wenn die Erkenntnisgewinnung in Analogie mit dem Sonnenlauf gesetzt wird und mittags am größten ist, wenn die Schatten gering und scharf umrissen sind.<sup>65</sup> An einem Sommernachmittag wiegen dann die Erscheinungen besonders schwer.

Die Wahl des nachmittäglichen Zeitpunktes ist eine nachträgliche Änderung der Auraerläuterung. Die ›Kleine Geschichte der Photographie‹ beinhaltet schon Jahre vor dem Kunstwerk-Aufsatz eine in Nuancen divergierende Auradefinition. Aufgrund des implementierten Temporalsatzes bezeichne ich die Auradefinition des Photographie-Aufsatzes – zur Unterscheidung von derjenigen des Kunstwerk-Aufsatzes – als *Langdefinition* von Aura. Sie lautet:

»Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommermittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Betrachter wirft, bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.«<sup>66</sup>

Hier folgt der Ruhende an einem Sommermittag dem Gebirgszug oder Zweig. Im Rahmen der genannten Erkenntnismetapher sind die kürzeren Schatten der Erscheinungshaftigkeit der Aura abträglich. Die direktere Einstrahlung mittäglicher Sonne und die damit zusammenhängenden verminderten Schattenplätze zum Ausruhen könnten zudem dem kontemplativen Verweilen entgegenwirken.

Eine Stütze des Verweilens bildet der temporal verzögernde ›bis...‹-Nebensatz, während durch das Fehlen des *Temporalsatzes* in der Kunstwerk-Fassung eine Identifikation des Gebirge- oder Zweigschattenfolgens mit dem Auraatmen angeboten wird.<sup>67</sup> Die Platzierung des Temporalsatzes zwischen den beiden Elementen verdeutlicht die Zeitlichkeit des Wahrnehmungsgeschehens, die Genese der Auraerfahrung, die im Sinne der Einmaligkeit sowohl den spezifisch erscheinenden Gegenstand qualifiziert, als auch »den Augenblick, der ein zeitlich Fernes zu einem emphatischen *Jetzt* zusammenzieht, Zeit in Er-

---

**65** | BENJAMIN 1991e, S. 373: »Wenn es gegen Mittag geht, sind die Schatten nur noch die schwarzen, scharfen Ränder am Fuß der Dinge und in Bereitschaft, lautlos, unversehens, in ihren Bau, in ihr Geheimnis sich zurückzuziehen. [...] Denn die Erkenntnis umreißt wie die Sonne auf der Höhe ihrer Bahn die Dinge am strengsten.«

**66** | BENJAMIN 1991d, S. 378.

**67** | Vgl. STOESEL 1983, S. 44.

scheinung selbst verwandelt.«<sup>68</sup> Das Possessivpronomen ›ihrer‹ kann in seiner Genitivform sowohl als Singular auf die erscheinende Ferne oder als Plural auf Gebirge und Zweig bezogen werden: Der Augenblick hat somit Anteil formal an der zeitlichen Ferne oder inhaltlich an der Erscheinung von Gebirge und Zweig. Der solcherart betonte Anteil der Zeit an der Auraerscheinung geht jedoch nicht in der Präzisierung von ›Sommermittag‹ zu ›Sommernachmittag‹ auf, um ein Fehlen des Temporalsatzes im Kunstwerk-Aufsatz zu rechtfertigen. Zur Stärkung des gegenständlichen Anteils durch die genannte Identifikationsmöglichkeit, um also zu verhindern, dass das Folgen im Sinne der Auraerfahrung erfolglos bleiben könnte, kürzt Benjamin den Temporalsatz für die Kunstwerk-Fassung heraus, dies jedoch um den Preis einer Unterbestimmung der Wahrnehmungshaltung. Die Zeit wird unangemessen berücksichtigt, die der Erinnerung und Erwartung sowie der Imagination Raum gibt.

Der *Vorsatz* der Langdefinition wartet mit noch einem weiteren Unterschied zur Kunstwerk-Fassung auf. Nicht mehr nur in illustrativer Absicht und am Beispiel der Aura natürlicher Gegenstände beginnt die Langdefinition mit der konkreten Frage, was eine Aura im Grunde sei. Damit wendet sich diese Fassung expliziter dem Wesenhaften der Auraerscheinung zu. Noch bevor dann die gleichlautende Kurzdefinition der einmaligen Erscheinung einer nahe scheinenden Ferne erfolgt, wird eine vorschnelle Antwort gegeben. Aura wird als ein Raum-Zeit-Geflecht verstanden, das durch seine Sonderbarkeit auffällt. Nicht nur die Szenerie und die Wahrnehmungshaltung wirken zusammen, auch der Augenblick nimmt Anteil, muss sich fügen, damit Aura geatmet werden kann.

Nach dieser Auseinandersetzung mit den beiden Definitionen aus dem Kunstwerk- und dem Photographie-Aufsatz lässt sich in rezeptionsästhetischer Hinsicht repetieren: Aura wird in der Definition als besondere Erscheinung des Wahrnehmungsgegenstandes herausgestellt und in der Erläuterung durch die Wahrnehmungshaltung des notwendig anwesenden Wahrnehmungssubjektes in seiner Verhaftung an das Hier und Jetzt gefestigt – Gegenstand und notwendigen Subjektbezug berücksichtigend könnte man von einer exklusiven Inklusivität sprechen. Die Erscheinungseigenschaft ›Aura‹ prägt eine besondere Erfahrung, die Auraerfahrung des Hier und Jetzt von Gegenstand und Subjekt. Mehrfach lässt sich der Hinweis finden, dass Benjamin mit seiner Aurabestimmung »weniger eine *Definition* als eine *Erfahrung* mitteilt.«<sup>69</sup> Aus rezeptionsästhetischer Perspektive ist es jedoch nicht möglich, die Aura auf einen Vorstellungsinhalt zu reduzieren, eignet sich doch der Ausdruck ›Aura‹ insbesondere dazu, »die schwer bestimmbare Intensität der ästhetischen Erfahrung wenn

68 | STOESSEL 1983, S. 47.

69 | EBD., S. 45.

nicht auf den Begriff zu bringen, so doch anschaulich mitzuteilen.«<sup>70</sup> Der sonderbare Wahrnehmungsgegenstand ›Aura‹ weist auf die zuvor unbemerkten Intensitäten der Alltagserfahrungen, aus denen er entspringt.

Die Bestrebungen zur sprachlichen Fassung dieser Intensitäten eines individuellen und innersubjektiven Wahrnehmungsvorganges wogen Benjamin nicht so schwer wie der Wunsch, eine nachvollziehbare allgemeine Erfahrungsmitteilung, eine beschwörende Auradefinition zu geben. Damit weicht er auch Schwierigkeiten aus, die der *Versprachlichung* der ästhetischen Erfahrung der Aura entspringen: der Differenz von Wahrnehmungshaltung und Wahrnehmungsbeschreibung. In Anlehnung an das Sprichwort ›Bellende Hunde beißen nicht‹ kann formuliert werden: ›Atmende Wahrnehmer sprechen nicht‹. Dies scheint kontraindiziert, denn jeder, der atmet, kann auch sprechen – und dies nicht nur im physiologischen Sinne, sondern auch im übertragenen Sinn der Aurawahrnehmung und Aurabeschreibung. Mit der notwendigen Differenzierung von Eigenschaftszuordnung und zeitlicher Verhältnisbestimmung wird wichtig, was schon im Hunde-Sprichwort missverständlich sein kann. Denn keineswegs ist davon auszugehen, dass ein bellender Hund nicht beiße, weil die Eigenschaft, bellen zu können, auf die Eigenschaft, nicht zu beißen, hindeute. Vielmehr ist ein bellender Hund einer, der, solange er bellt, nicht beißen kann. Analog verhält es sich mit dem atmenden Wahrnehmer. Im physiologischen Sinn kann er nicht gleichzeitig Luft einatmen und Luft verbrauchend sprechen. Im übertragenen Sinn kann er nicht die Aura ›atmen‹, sie wahrnehmen und gleichzeitig darüber beschreibend berichten: Zugriff auf Welt erhalten (atmen) ist getrennt von Zugriff auf Welt nehmen (beschreiben). Um neben dem Atmen einen weiteren Bestandteil der Auraerläuterung zu bemühen: Der Atmende, der nicht spricht, schweigt, er ›ruht‹, ›ruhen‹ dabei nicht als ›ausruhen‹, sondern ›still sein‹. Das soll nicht bedeuten, dass er aufgrund der Eigenschaft des Atmens nicht über die Eigenschaft des Sprechens verfügt. Doch die notwendige zeitliche Nachordnung bedingt immer einen indirekten sprachlichen Zugriff auf die Auraerscheinung und ihre ursprüngliche Intensität, die Aura wird in der Reflexion benannt.

Die Intensität der ästhetischen Erfahrung besteht in der Wahrnehmung eines besonderen Augenblicks der Wahrnehmung und kann sich nur schwerlich in der Versprachlichung eines besonderen Augenblicks der Wahrnehmung spiegeln.

---

**70** | RECKI 1988, S. 13. Das Auraverständnis als Vorstellungsinhalt mit lediglich metaphorischem Zugriff auf das äußerlich Erscheinende basiert m.E. vornehmlich auf der methodischen Abwehrhaltung gegen Verobjektivierungstendenzen beispielsweise anthroposophischen Ursprungs. Vgl. STOEßEL 1983, S. 46.

Im sprachlichen Umgang mit dem Auraphänomen scheinen zwei gegenläufige Tendenzen auf, die hier nur holzschnittartig genannt seien, weil sie später noch mehr Aufmerksamkeit erhalten werden.

Zum einen klingt die Malaise des notwendig *abstraktiven Zugriffs der Sprache* auf ein Wahrnehmungsphänomen an. Die Abstraktion betrifft sowohl den Unterschied von sinnlicher Wahrnehmung und ihrer Beschreibung in der zeitlichen Nachordnung und dem damit verbundenen Einfallswinkel für Erinnerung und Imagination, als auch die Struktur der Sprache selbst, deren unsinnliche Grammatikalität nicht deckungsgleich ist mit der sinnlichen Anschauung. Benjamin bezeichnet die Sprache als »das vollkommenste Archiv unsinnlicher Ähnlichkeit«, da sie eine Verkümmernng sinnlicher Erfahrung begünstigt zugunsten »abstraktere[r] Korrespondenzerfahrungen.«<sup>71</sup> Sprache abstrahiert und vermindert die individuelle Erfahrung.

Zum anderen eignet der Sprache eine *Beschwörungsfunktion*, die es erst ermöglicht, sinnliche Anschauung zu kommunizieren. Dazu kann sie auf eine Vielzahl an komplementären<sup>72</sup> Verwendungskontexten zurückgreifen, beispielsweise alltäglich, wissenschaftlich-sachlich, metaphorisch-poetisch. Nicht erst für seine Aurasuggestion in der Definitionserläuterung nutzt Benjamin die Möglichkeiten der Sprache. Neben den Mitteln von Wortwahl und Begriffsexplikation sind es auch zum Beispiel Rhythmus und Onomatopoeie,<sup>73</sup> die Benjamin in seinen Schriften einsetzt, um einen sprachlichen Zugriff auf ein Wahrnehmungsphänomen zu ermöglichen und es sprachlich zu vermitteln beziehungsweise zu erzeugen und damit nachvollziehbar zu machen. Sprache produziert und vermehrt die individuelle Erfahrung.

Im Aurakontext wird die produktive Funktion von Sprache nicht erwähnt. Die Möglichkeit einer Auraerscheinung ist vorsprachlich gegeben, indem sie verliehen wird durch den Blick, der dem Gegenstand folgt.

---

**71** | HILLACH 1991, S. 173, dort findet sich auch das Benjaminzitat.

**72** | GORGÉ 2007, S. 26. »Mit dem Begriff ›komplementär‹ meine ich, dass sie sich gegenseitig zwar ausschließen, aber dennoch [...] einander ergänzen und somit [...] notwendigerweise zu unserem Menschsein gehören.« Mit Beachtung dieser Komplementarität und der verschiedenen Grammatikalitäten lässt sich hier schon auf die Möglichkeiten von Kunst in ihren verschiedenen Formen zur Vermittlung von Auraerfahrungen hindeuten.

**73** | Vgl. STOESEL 1983, S. 49ff.

### 3.4 PRODUKTIONSÄSTHETISCHE AURA: BELEHNENDER UND BELEHNTER BLICK

Benjamins Ausführungen zur *Auraverleihung* an Gegenstände haben nicht so hohe Rezeptionswellen geschlagen wie die zur *Auraverströmung* von Gegenständen. Das mag vielleicht auch an der Brecht'schen Kritik liegen, hier werde der Mystik trotz antimystischer Haltung Vorschub geleistet.<sup>74</sup>

Bereits im Rahmen der Einmaligkeit der Auraerscheinung wurde eine Wahrnehmungshaltung angesprochen, die produktiv, konstruktiv verfährt: Der priorisierende Blick des Wahrnehmungssubjektes kann diejenige Instanz sein, die die Erscheinung eines Gegenstandes durch die Zuschreibung von Einzigartigkeit mit Einzigkeit auszeichnet. Damit ist es nicht zwangsläufig die besondere Einzigkeit der Auraerscheinung, die Einzigartigkeit in der Wahrnehmung nach sich zieht.

Während jedoch diese Art von Blick ein Objekt zu einem herausragenden und singulären Objekt priorisiert, bietet Benjamin für den Aurakontext eine anders geartete Blickweise an. In seiner Schrift ›Über einige Motive bei Baudelaire‹ verfolgt er einen Aspekt der Auraerfahrung, der einer produktiven ästhetischen Haltung das Wort redet. Diese Wahrnehmungsweise versubjektiviert ein Objekt:

»Dem Blick wohnt aber die Erwartung inne, von dem erwidert zu werden, dem er sich schenkt. Wo diese Erwartung erwidert wird [...], da fällt ihm die Erfahrung der Aura in ihrer Fülle zu. [...] Die Erfahrung der Aura beruht also auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.«<sup>75</sup>

Es ist ein besonderer *Blick* verbunden mit einer *Erwartungshaltung*, die zur Bedingung der Möglichkeit von Auraerfahrungen werden. Aus der zwischenmenschlichen Beobachtung abgeleitet, dass Blicke erwidert werden, dass das Anblicken von jemanden kein einseitiges Blicken ist, sondern – selbst im Verdachtsfall – eine Reaktion des Blicks provoziert, erwächst die Erwartung, mit jedem eigenen Anblicken ein Angeblicktwerden zu erzeugen – zwischenmenschliche Kommunikationsformen gründen in hohem Maße im Blickkontakt wie beispielsweise beim Flirt. Die so gewonnene Belehungsweise des Blicks über-

---

**74** | Bertold Brecht, zitiert bei RECKI 1988, S. 23. Zudem gilt die Definition der Auraverleihung als umstritten, vgl. BARCK ET AL. 2000, S. 408.

**75** | BENJAMIN 1991c, S. 646f.

trägt Benjamin von dem Blickverhältnis zwischen Menschen auf das Verhältnis des Menschen zu den ihn umgebenden Dingen. Die Belehnung mit dem *Vermögen des Blicks* verdeutlicht die »Erscheinung von Subjektivität«,<sup>76</sup> die die Aura dieser Dinge erhält. Solchermaßen kann auch ein Gebirgszug oder ein Zweig zurückblicken, wenn sie angeblickt werden. Die Aura kann dann erfahren werden, »wenn zwischen dem Menschen und dem, was ihn umgibt, eine bestimmte Form von Beziehung besteht, wenn die Dinge ihn anblicken.«<sup>77</sup> Auch wenn sie nicht so blicken können wie Menschen: Das Gefühl, sie blickten zurück, die Erfüllung der Erwartung aus der Blickbelehnung, erzeugt eine Auraerfahrung in ganzer Fülle.

Besonders anschaulich wird dies am Beispiel der ›Mona Lisa‹: Das Phänomen des umgekehrten Blicks scheint geradezu eines der markantesten Merkmale dieses Gemäldes zu sein,<sup>78</sup> wobei dies Beispiel daran schwächelt, dass die Empfindung, angeblickt zu werden, bei Portraitbildern besonders groß ist, bei Bildern also, aus denen die abgebildeten Personen auch ohne gesonderte Blickbelehnung zu blicken scheinen.

Aus der produktionsästhetischen Sicht des Baudelaire-Aufsatzes ist also der Ursprung der Aura eine anthropomorphisierende Subjektleistung, das Blickangebot, den Blick zu erwidern, eine »Extrapolation von der Selbsterfahrung auf die Fremderfahrung«.<sup>79</sup>

Die Merkmale der Unnahbarkeit und Unverfügbarkeit, die den auratischen Gegenstand aus rezeptionsästhetischer Sicht gekennzeichnet haben, entsprechen der Unverfügbarkeit als phänomenales Merkmal von Subjektivität, der Unverfügbarkeit einer gegenüberstehenden Person, die einem in ihrem erwiderten Blick begegnet. Analog sollen natürliche und gesellschaftliche Gegenstände begegnen. Durch ihre Blickreaktion stiften sie eine (kommunikative) Beziehung zum Betrachter und werden dadurch bereichert, dass sie Wertschätzung von einem und wie ein Subjekt erfahren: Der »Widerschein der Betrachtersubjektivität« konstituiert die Aura als »humane Verlebendigung des Objekts«.<sup>80</sup> Dabei gerät die Bestimmung von Subjektivität und Objektivität in die Schwebel, verfranst gleich einem Nebelhauch, geht in der Aura ineinander.

---

**76** | RECKI 1988, S. 24.

**77** | HOCQUENGHEM, SCHÉREUR 1984, S. 77.

**78** | Vgl. BÖHME 1999a, S. 38. Das Spüren der Präsenz eines Bildes durch dessen Blick beschreibt auch: GAHLINGS 2002, S. 86.

**79** | RECKI 1988, S. 24-25. Die hiermit formulierbare Projektionsthese wird im atmosphärentheoretischen Kontext mit der Diskrepanzerfahrung konfligieren.

**80** | EBD., S. 25.

Der Baudelaire-Aufsatz ist keine direkte Fortführung der konzeptionellen Arbeit an der Aura des Kunstwerk- oder Photographie-Aufsatzes. Insofern verwundert es nicht, wenn mit *Blickbelehrung* und *Auraatmen* zwei verschiedene Wahrnehmungsweisen im Hinblick auf die Auraerscheinung vorgestellt werden. Die Rolle des Betrachters ist nicht mehr bloß eine kontemplative. In der Auraerscheinung als Dreh- und Angelpunkt werden das aktive und passive Wahrnehmungssubjekt zusammengebracht und in einen Gesamtentwurf gestellt.

Beim *Auraatmen* wird die Aura selbstreferentiell als Eigenschaft einer Erscheinung eines Gegenstandes, nicht als quasi-materielle Eigenschaft des Gegenstandes wahrgenommen. Die hierbei vorherrschende kontemplative Wahrnehmungshaltung ist das Gegenteil einer dezidierten Erwartungshaltung: Die Auraerfahrung wird begünstigt durch einen »möglichst neutralen, durch keinerlei Voraussetzungen getrübbten Zustand.«<sup>81</sup> *Beim Atmen wird die Aura aufgenommen.*

Bei der *Blickbelehrung* – genau genommen die Belehrung mit dem Vermögen der Blickerwiderung – kommt der Erscheinung eines Gegenstandes fremdreferentiell Aura zu. Die Wahrnehmungshaltung besteht hier im Einnehmen einer Erwartungshaltung, der Blick möge erwidert werden. *Beim Belehren wird die Aura aufgefordert.*

Es ist plausibel und fällt leichter, das Phänomen des Verfalls der Aura eher in dieser als in jener Art der Wahrnehmung zu verorten. Der Auraverfall besteht damit im Verlust der Blickbelehrung, im Verlust einer Betrachtungsfähigkeit, die eingeübt werden könnte. Aus dieser Perspektive begünstigen Reproduktionen den Verfall durch das von ihnen gestützte Bewusstsein der Verfügbarkeit von Dingen. Wenn potentiell »Immer und Überall« einem reproduzierten Ding Aura verliehen, eine auratische Beziehung aufgebaut werden kann, schwindet die (Selbst-)Verpflichtung, das Original zurückblicken zu lassen, ein Ding in seinem »Hier und Jetzt« anzublicken. Zum einen besteht so die Gefahr, dass die Blickbelehrung nurmehr sporadisch und fakultativ erfolgt, zum anderen ist der Genuss der Reproduktion um zusätzlich mögliche Wahrnehmungen im Umfeld des geschichtlichen Hier und Jetzt beschnitten.

Begreift man die Auraerfahrung mittels Blickbelehrung als reine Projektion, die Erscheinung an Dingen, die Aura zu verströmen scheinen, bloß als »Metapher für dieses innere Bild, mit dem die äußere Erscheinung »besetzt« wird«,<sup>82</sup> dann könnten die letztgenannten Bedenken inhaltslos sein und Auraerfahrungen problemlos an Reproduktionen gemacht werden. Dies macht zur Voraussetzung, dass die Auraerscheinung dem belehnenden Blick entspricht, quasi als Abguss der Vorstellungen des Subjekts. Durch die Formulierung, die Er-

---

**81** | HAUSKELLER 1999, S. 102.

**82** | STOESEL 1983, S. 46.

scheinung werde belehnt mit dem Vermögen des Blickaufschlagens, bleibt jedoch offen, ob es die Entsprechung gibt oder ob der Blick nicht in veränderter Weise erwidert werden kann, quasi in Überformung der Subjektvorstellungen den Dingcharakter beinhaltet. Die Erscheinung wird nur mit dem Vermögen des Blicks belehnt, woraus sich noch nicht ergeben muss, dass auch gleichermaßen zurückgeblickt wird. Der belehnende Blick trifft auf etwas, das mehr ist als nur ein »*lebendige[s]* Gegenüber«, sondern vielmehr ein »dem *Betrachter* Ebenbürtiges«, <sup>83</sup> dessen belehnter Blick eigenartig, von eigener Art sein kann.

Anhand des Beispiels des Echolotes der Fledermaus ließe sich diese Divergenz von belehnender und belehnter Blick veranschaulichen: Die von der Fledermaus ausgesandten subjektiv erzeugten Schallwellen werden von einem Objekt erwidert. Die an das Fledermausohr zurückkehrenden Schallwellen sind genau genommen subjektive Fledermaus-Schallwellen, die allerdings objektcharakteristisch verformt sind. Die Fledermaus erwartet nach dem Aussenden der Schallwellen, dass die Schallwellen erwidert werden. Was wahrgenommen wird, ist ein subjektiver Anschein, vom Objekt ausgelöst. Mit dem Echolot lauscht die Fledermaus in die Welt nach Schallwellen von Dingen – eine aktive, gleichsam schöpferische Wahrnehmung. <sup>84</sup>

Die Ebenbürtigkeit des Objekts resultiert aus dem Vermögen der Blickerwidern und versieht die Auraerscheinung mit einem ontologischen Doppelstatus. »Statt vom Subjekt zum Objekt wird [...] das Angeschaute vom Objekt zum Subjekt gemacht.« <sup>85</sup> Ein identischer Gegenstand verfügt als Auraerscheinung über zwei unterschiedliche ontologische Dimensionen. In diesem Sinne stellt sich der Auraverfall als Beschneidung des Subjektstatus auratischer Gegenstände dar. Sie erscheinen in Reproduktionen nur noch als Objekte.

Hinsichtlich der Aufwertung des angeblickten Dinges zur Ebenbürtigkeit mit dem Betrachter ließe sich weiterführend vermuten, dass sich das Wertigkeitsverhältnis auch durch den erwiderten Blick umkehren könnte. Die Aufnahme des Blickkontaktes stellt das Angeblickte auf Augenhöhe. Es ist jedoch vorstellbar, dass gerade der erwiderte Blick eines so berühmten Gemäldes wie beispielsweise die »Mona Lisa« seine Unnahbarkeit steigert. Das Unnahbare ist nicht mehr nur subjektiv Ebenbürtiges, sondern wird zum Höhergestellten: Das Wertigkeitsverhältnis kippt und der Betrachter verspürt eine Minderwertigkeit angesichts seiner Replazierbarkeit vor dem Gemälde. Der Betrachter ist austauschbar, wird zu einem Betrachter im Zeitalter seiner blickbelehrenden Reproduzierbarkeit.

---

**83** | RECKI 1988, S. 24.

**84** | Vgl. hierzu auch BAST 2003, S. 31-32.

**85** | RECKI 1988, S. 26.

Mit den Äußerungen aus dem Baudelaire-Aufsatz sollte auch eine produktions-ästhetische Facette im Aurakonzept Benjamins ausgemacht und festgehalten werden.

Als Kurzfazit lässt sich festhalten:

Aura erfahren heißt, etwas auf sich wirken zu lassen, beeindruckt sein, dabei eine ästhetische Distanz in der Nähe zu spüren. Aura erfahren heißt auch, sich von etwas ansprechen zu lassen, einer Sache oder Person auf ästhetische Weise zu begegnen. Auraerfahrungen richten sich dabei nicht nach der methodischen Einhaltung einer bestimmten Wahrnehmungshaltung, sondern sind auch in Mischformen von Auraatmen und Blickbelehrung möglich.

Die Aura der ›Mona Lisa‹, der Berge spricht mich an, wenn ich es zulasse oder veranlasse, wenn ich die Zeit Anteil haben lasse, einen Teil meiner Wahrnehmungshistorie einer Sache widme – im retrospektiven oder antizipierenden Sinn. Das Objekt der Auraerscheinung ist dabei Grund der Aura im Sinne eines Auslösers und als Echowand.

### **3.5 MONA LISA, DIE ZWEIFACHE HÜLLE UND DER AURAVERFALL**

Das ist es nun, das von der Aura der ›Mona Lisa‹ sprechen lassen könnte. Die Aura der ›Mona Lisa‹ ist die Erscheinungseigenschaft eines bestimmten Gemäldes in seinem geschichtlichen Hier und Jetzt, die in einem augenblicklichen Hier und Jetzt numerische und prioritäre Einmaligkeit feststellt. Im Wahrnehmungsprozess evoziert die Erscheinung ästhetische Distanz an einem nahen aber unverfügbaren Gegenstand, wodurch diesem neben seinem Objektstatus ein Subjektstatus zugeordnet werden kann; der Kunstgegenstand ›Mona Lisa‹ kann wie eine Person Mona Lisa den Betrachter anblicken. Doppelt sind auch die Wahrnehmungshaltungen eines kontemplativen oder eines provozierenden Zugangs zur Auraerscheinung. So andeutungshaft und suggestiv diese Wahrnehmungshaltungen theoretisch eingeführt sind, so diffizil können sich Wahrnehmungsbeschreibungen gestalten, wenn sie der auratischen Erfahrung einer Intensität nachgeordnet sind. Von der Aura der ›Mona Lisa‹ lässt sich also nur reflexiv sprechen.

Damit ist mit Fokus auf ein individuelles Kunstwerk beschrieben, was allgemein im Aurabegriff kulminiert, nämlich »ein ästhetisches Verständnis der Faszination durch Gegenstände.«<sup>86</sup> Die Wahl natürlicher Gegenstände für die Auradefinition war dabei behilflich, eine Beschränkung des Auraphänomens auf Kunstwerke – entgegen etwaiger Vorannahmen aufgrund Benjamins Auf-

satztitel – zu vermeiden. Das ästhetische Verständnis verdankt sich bestimmten Wahrnehmungshaltungen und einer bestimmten Erscheinungsform und weniger dem wie auch immer verbrieften Kunstcharakter von Gegenständen: »Aura ist überall dort, wo der Körper aus seinen Grenzen entweicht und sich dagegen wehrt, Hülle für den Organismus zu sein«, jenseits bloß metaphorischer Wertigkeit ist sie – insbesondere die Aura von Kunstgegenständen – »Ausdruck eines Effekts, der ebenso sinnlich wie spirituell ist.«<sup>87</sup>

Als dieser Effekt umgibt die Aura hauchartig wie ein Nebel, wie eine Nebelhülle ihren Gegenstand, der an einem Sommertag scharfe Schatten werfen würde, die Grenze zwischen Objekt und Subjekt verschwimmt, ein eindeutiger Status wird preisgegeben.<sup>88</sup>

Auch Benjamin nutzt den Begriff der *Hülle*, wenn er davon spricht, der »Zertrümmerung der Aura« entspräche die »Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle«.<sup>89</sup> Ist die Gegenstandshülle gleichgesetzt mit der Erscheinungseigenschaft ›Aura‹, so ist die Entschälung ein Absehen von den konkreten Wahrnehmungseigenschaften eines Gegenstandes, damit das Feld bereitet für eine eher statistische und vergleichende (verobjektivierende) Wahrnehmungsart. Die Aura eines Kunstwerkes bildet also sowohl die Hülle als sein wahrnehmbares Äußeres, als auch zugleich seinen *Kern*, »weil sie ein ganz und gar wesentliches Moment des autonomen Kunstwerks ausmacht.«<sup>90</sup> Durch die Reproduktionstechnik, die neue Wahrnehmungsweisen und -haltungen Kunstwerken gegenüber generiert, wird ein »empfindlichster Kern berührt«.<sup>91</sup> Was zugleich Hülle und Kern ist, kennzeichnet etwas Selbständiges. Die Aura der ›Mona Lisa‹ ist Kennzeichen einer weitestgehenden Loslösung des Portraits sowohl von seinem Erschaffer als auch von seiner Referentin, ist Kennzeichen einer Verabschiedung eines Zeichenverständnisses hinsichtlich des Bildes. Das Bild steht für sich und ist durch seine Aura personalisiert. So wird es zum Anlass künstlerischer Verarbeitung. Die populären Verballhornungen der ›Mona Lisa‹ zielen genau auf ihre Aura als Hülle, um ihre Aura als und im Kern zu treffen. Wenn Marcel Duchamp die ›Mona Lisa‹ auf einer Postkarte mit Schnurrbart und Ziegenbärtchen versieht und in Ausnutzung französischer Aussprech-

**87** | HOCQUENGHEM, SCHÉREER 1984, S. 76.

**88** | Stoessel macht diesen Punkt zu einem Leitgedanken ihrer Arbeit. Eine entsprechende Anmerkung findet sich in einer Fußnote: »Ent-Grenzung« ist von mir als eine Art Schlüsselbegriff für die Aura eingebracht und kehrt im Laufe dieser Untersuchung auf den verschiedensten Ebenen und in den verschiedensten Umschreibungen wieder.« STOESSEL 1983, S. 197.

**89** | BENJAMIN 1991b, S. 479.

**90** | FÜRNKÄS 2000, S. 121.

**91** | BENJAMIN 1991b, S. 477.

möglichkeiten ›L.H.O.O.Q.‹ (1919) tituliert, bezieht er sich auf das auratisch und phänomenal betrachtete Bild und nicht semiotisch auf die abgebildete Person.<sup>92</sup> So ist auch jede Reproduktion der ›Mona Lisa‹ eine Reproduktion des Bildes im Louvre und nicht ein erneutes Porträt der Dame, die auf dem Bild im Louvre zu sehen ist. Von einer Aura umgeben ist in diesem Fall also tatsächlich das Bild und nicht die abgebildete Person als Verweispunkt des Bildes.

Wenn nun der Verfall der Aura des Bildes diagnostiziert wird, das Wegfallen sowohl der Hülle als auch des Kerns eines Kunstwerkes, dann ist es im Gefolge Benjamins hauptsächlich die Reproduktionstechnik, die Feldfrevle begeht am geschichtlichen Hier und Jetzt des Originals und an einer ihm gegenüber nicht-privativen Wahrnehmungsart. Überprüft man diese These am Beispiel der ›Mona Lisa‹, zeigen sich zwei verschiedene Wahrnehmungsformen, die zwei Arten von Aura unterscheidbar machen.

Zum einen die *Aura als Aura*. Sie ist die Aura, die Benjamin konzipiert hat und die unter dem genannten Feldfrevle leidet. Auraatmen und Blickbelehnung beziehen sich auf die Anwesenheit des Betrachters und zugleich des Originalgemäldes ›Mona Lisa‹ im Louvre. Im »›Atemkreis‹ eines bestimmten Gegenstandes« wie der ›Mona Lisa‹ ist es, als seien »menschliche Fäden durch die Jahrhunderte [...] geknüpft« zum Maler des Bildes.<sup>93</sup> Die Zeit liegt patinagleich auf Bildobjekt und Bildträger, wird am Craquelée sichtbar, nimmt Anteil an der Erscheinung der ›Mona Lisa‹ und ermöglicht so das Verströmen und Verleihen von Aura. Die Erscheinung einer Ferne erzeugt Ergriffenheit und das Bedürfnis nach leiblicher Nähe: Die nahe scheinende Ferne weckt Sehnsucht.<sup>94</sup> Diese Art von Aura ist die »Kult-Aura«, die »originale Aura [...], die ihren Ursprung in Kult und Ritual hat und ihren Träger – Ding, Mensch oder Kunstwerk – mit der Autorität ihrer Einmaligkeit und unnahbaren Ferne umgibt.«<sup>95</sup> Reproduktionen

---

**92** | BÖHME 1999a, S. 36, auch S. 39. Als Signifikant fungiert die ›Mona Lisa‹ in dem Sinne, dass sie auf andere Bilder verweist und nicht mehr auf eine bestimmte Person. Vgl. dazu EBD., S. 45. Der spezifische Bezug auf die ›Mona Lisa‹ als Personifikation des Gemäldes wird auch in Andy Warhols Vielfachdruck ›Thirty Are Better Than One‹ (1963) deutlich, der »bis in die 1980er hinein seine einzige mehrfache Verwendung eines Gemäldes blieb.« SASSOON, PANZACCHI 2006, S. 269.

**93** | KNODT 1994, S. 64.

**94** | Vgl. BÖHME 1999a, S. 83.

**95** | FÜRNKÄS 2000, S. 141. Fürnkäs nimmt eine typologische Einordnung dreier möglicher Begriffsverwendungen von Aura vor und markiert hierzu drei Begriffsoppositionen. Unter Absehung von der dritten metatheoretischen Verwendungsweise berücksichtige ich hier die beiden Verwendungen der »verschwindenden, originalen Kult-Aura« und der »Pseudo-Aura«. EBD., S. 141-142. Diese Differenz erkennt auch Lüthy im Hinblick auf die ›Mona Lisa‹: Er stellt die »alte Aura‹ der ›Tradition‹ und der ›Geschichte‹« ne-

trennen nun das augenblickliche Hier und Jetzt vom geschichtlichen und zeitigen andere Wahrnehmungshaltungen, beispielsweise gegenüber einer ›Mona Lisa‹-Abbildung in einer Tageszeitung, in der von ihrem Diebstahl berichtet wird. Dementsprechend kommt es durch Reproduktionen zu einem Verfall der Kult-Aura. Zumindest wird diese Art von Aura durch ihr Verfallsgeschehen als unwiederholbare Erscheinungseigenschaft ersichtlich, die Kult-Aura *ex negativo* bewusst und thematisierbar: Von ›Aura‹ zu reden ist ein Produkt technischer Reproduzierbarkeit.

Was Aura war, ist verfallen. Was ihre Stelle eingenommen hat, ist eine auf ihr fußende Wahrnehmungsform. Neben die Aura als Aura tritt nämlich zum anderen die *Aura als Ruhm*. Diese Auraart ersetzt die Kult-Aura, indem sie die Einmaligkeit des auratischen Gegenstandes einer Auratisierung des Materiel- len, nicht der Erscheinung abgewinnt. Der auratische Gegenstand ist von einer »Atmosphäre unechter Religiosität«<sup>96</sup> umschlossen, er wird bewundert aufgrund des Wissens um seine Berühmtheit. Die Provenienz des Kunstwerks, kunsthistorisches Wissen und darauf aufbauende Fetischisierungen erzeugen Ergriffenheit. Diese Art von Aura ist die »Pseudo-Aura«, die als »entstellende Reaktionsbildung« auf den Verfall der Kult-Aura sowohl eine »fetischistische Verklärung [...] als auch die Hypostasierung der reinen Kunst« begünstigt.<sup>97</sup> Am Beispiel der ›Mona Lisa‹ zeigt sich bei der Aura als Ruhm ein von den Annahmen Benjamins divergierendes Verhältnis zu dem durch Reproduktionen prognostizierten Auraverfall. Denn paradoxerweise gehen Einzigartigkeit und Vervielfältigung derart ineins, dass die ›Mona Lisa‹ nicht trotz, sondern vielmehr wegen der Reproduktionen auratisch gesehen wird. Zwischen 1851 und 1880 trugen 71 Reproduktionen in Form von Ölgemälden zu einer Vergrößerung des Bekanntheitsgrades der ›Mona Lisa‹ in der kulturellen Elite bei.<sup>98</sup> Das änderte sich durch technisch neue Reproduktionsmöglichkeiten, vor allem der fotografischen, und der zunehmenden Verbreitung von Massenkommunikationsmitteln wie etwa Tageszeitungen. Im Fall der ›Mona Lisa‹ führten die massenmedial einsetzbaren Reproduktionstechniken in Verbindung mit dem Anlass des Diebstahls des Gemäldes im Jahr 1911 dazu, dass eine massenhafte Verbreitung von Abbildern möglich war, der ›Mona Lisa‹ ein hoher Wiedererkennungswert zufiel und sich eine Wandlung vollzog von »einem passiven Objekt [in] ein reales Lebewesen mit eigenen Gefühlen. Aus dem ›es‹ war eine ›sie‹

---

ben die »neue Aura« der ›Einzigkeit‹ und ›Autorität‹ absoluten Ruhms«. LÜTHY, WARHOL 1995, S. 64.

96 | John Berger, zitiert bei HAUSKELLER 1999, S. 106.

97 | FÜRNKÄS 2000, S. 141-142.

98 | SASSOON, PANZACCHI 2006, S. 163.

geworden.«<sup>99</sup> Ein reziprokes Aufsuchungsverhältnis wird möglich: je mehr die ›Mona Lisa‹ durch ihre Reproduktionen den Massen entgegenkommt, umso mehr Massen kommen der ›Mona Lisa‹ als Besucher des Louvre entgegen. Die Reproduktionen werden zu »bloßen Vorboten des Originals«. <sup>100</sup> Die durch erschwingliche Fotoapparate und Digitalkameras hinzugewonnene Möglichkeit eigenhändiger Reproduktionen lässt die durch Reproduktionen gestiftete Begegnung mit dem Original in ein paradoxes Verhalten münden: die Anfertigung einer weiteren, im Vergleich zu den käuflichen Kunstdrucken bedeutend schlechteren Reproduktion zur Dokumentation des augenblicklichen Hier und Jetzt als der persönlichen Anwesenheit vor dem Original.

Im kult-auratischen Kontext kann die auratische Hülle des Kunstwerkes aufgrund von Reproduktionen verfallen. Im pseudo-auratischen Kontext wandelt sich die auratische Hülle und besteht trotz und wegen der Reproduktionen fort als Ruhm, Bekanntheitsgrad und Ansehen. Zahlreiche Vervielfältigung wird »die stärkste überhaupt denkbare Bestätigung des Wertes, der den Originalen beigemessen wird, ihre spektakuläre Apotheose.«<sup>101</sup> Dieser *Hüllenwandel* hält jedoch ein Enttäuschungspotential bereit, das in der Differenz besteht zwischen den fremdreferentiell Pseudo-Aura bekundenden Reproduktionen und der selbstreferentiell Kult-Aura ermöglichenden Begegnung mit dem Original. Gelingt der Umgang mit der Fremdreferentialität und der Selbstreferentialität nicht, führen durch das eigene Vorwissen gestiftete Erwartungen einerseits »als inneres Bild der Mona Lisa« zur Ernüchterung vor dem Original, weil man es »sich bedeutender vorgestellt« hat, und andererseits zwar zu einem »augenblickliche[n] Wiedererkennen« aber zugleich zur Verunmöglichung von (vorurteilsfreier) Betrachtung.<sup>102</sup>

Der Hüllenwandel macht aber noch auf etwas anderes aufmerksam: Das Fortbestehen der Kunstwerkeinzigartigkeit bei gleichzeitiger Reproduktionenvielheit demonstriert eine *Verknüpfung von Aura und Spur* (bei der Reproduktion).

**99** | SASSOON, PANZACCHI 2006, S. 217. Die Faktoren zugunsten des Bekanntheitsgrades und Ruhmes der ›Mona Lisa‹ sind natürlich vielfältiger. Sassoon nennt neben der Fotografie, den Tageszeitungen und dem Diebstahl als weitere die Verbilligung von Büchern, eine zunehmende Alphabetisierung und Veränderungen der sozialen Bedingungen; des Weiteren auch die Faktoren: da Vincis Ruhm als ausführender Künstler, der Auftraggeber, der Louvre als meistbesuchtes Museum der Welt, romantische Autoren, die die ›Mona Lisa‹ verklärten, die Künstler und Werbedesigner, die sie immer wieder gestalterisch aufgreifen. EBD., S. 214, 271.

**100** | LÜTHY, WARHOL 1995, S. 61.

**101** | RECKI 1988, S. 22.

**102** | Vgl. LÜTHY, WARHOL 1995, S. 65.

Nahe vorliegende Reproduktionen legen eine Spur aus zum fernen Original, in dessen Nähe eine unnahbare Ferne wahrgenommen wird, die aber durch die spurenhafte Reproduktionen nahe gebracht sind. Zu einer paradoxalen Einheit von (phänomenaler) Aura und (semiotischer) Spur vermischen sich deren Ferne- und Nähe-Dimensionen mit den Raum- und Zeit-Dimensionen der Wahrnehmung. Mittels der Reproduktion kann man das ergreifen, was einen ergreifen kann oder ergriffen hat, und sich die Aura als Ruhm vergegenwärtigen und an ihr Anteil haben. Dadurch erhält die Spur (kult-)auratischen Charakter.<sup>103</sup> Zwar schlägt sich – formal gesehen – der Atemkreis der originalen ›Mona Lisa‹ durch die Jahrhunderte bis zum Künstler und von einer Reproduktion immer zu einem Reproduzierenden und Reproduzierten. Durch die Aura-Spur-Verknüpfung knüpfen sich aber die Reproduktionen an die Fäden der ›Mona Lisa‹, so dass Duchamps ›Mona Lisa‹ genauso wie Warhols dreißigfache ›Mona Lisa‹ an den Faden gehört, der die (Ruhm-)Aura des Originals ausmacht.

Die Reproduktion leidet nicht unter einem Auraverlust, von dem zu sprechen durch die Überbrückung der Kluft von Nähe und Distanz obsolet zu werden scheint. Die *Fotografie* gibt hierfür ein gutes Beispiel ab.

Durch den Kult der Erinnerung an ferne und lieb gewonnene Personen attestiert Benjamin den frühen Portraitfotografien einen höheren Kultwert als Ausstellungswert: »Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal.«<sup>104</sup> Spätestens aber bei Benjamins Vergleich von Theater und Film fällt auf, dass er in seinen Kontrastierungen die jeweiligen Rezeptionsbedingungen ungenügend berücksichtigt, wenn er »eine Aufführungssituation einem Medienprodukt gegenüberstellt und sich zudem hauptsächlich auf die Analyse und Wirkung des Produktionsapparates dieses Medienproduktes konzentriert.«<sup>105</sup> Reproduktion und Auraverlust stehen also in einem keineswegs klaren Kausalzusammenhang, wenn man die Rezeptionsbedingungen gerade der fotografischen Reproduktionstechnik beachtet.

Denn zum einen ist die sinnliche Differenz zwischen dem Original und seiner fotografischen Reproduktion derart deutlich, dass zugleich ein »Erkennen des Originals (z.B. der Mona Lisa) wie auch das Erkennen der Differenz zum Original«<sup>106</sup> stattfindet. Dieses Differenzbewusstsein mag zwar dem Laien aufgrund der Prävalenz des Bildsujets und bei (gleichzeitiger) Unkenntnis des Originals zunächst gleichgültig sein, es besteht jedoch fort trotz der Kodierung des Wissens über Kunst in ein »an Lichtbildern ausgebildete[s] Wissen« und

**103** | Vgl. auch STOESEL 1983, S. 198.

**104** | BENJAMIN 1991b, S. 485.

**105** | BARCK ET AL. 2000, S. 411.

**106** | LÜTHY, WARHOL 1995, S. 63.

der damit verbundenen Gefahr einer Einebnung der Wahrnehmungsdifferenzen.<sup>107</sup> Vergrößert sich auch diese Gefahr durch die Möglichkeit, der jeweiligen technischen Entwicklung entsprechend immer bessere weil detailgetreuere Reproduktionen anfertigen zu können, so steht jegliche Reproduktion immer in einem einseitigen Verweisungszusammenhang auf das Original: Geht eine Reproduktion verloren, kann man eine neue Reproduktion vom Original herstellen. Geht das Original verloren, kann man keine neue Reproduktion herstellen, und kaum einer würde bei technologischem Qualitätsgefälle Reproduktionen reproduzieren. Eine Wiederherstellung eines neuen Originals anhand von Reproduktionen würde (andere) neue Reproduktionen hervorbringen. Das Zeitalter schnell gemachter Digitalfotografien unterstreicht das Differenzbewusstsein durch eine Reproduktionspraxis, die statt der Anwesenheit des Originals bewusst die eigene Anwesenheit bezeugt.

Zum anderen besteht eine künstlerische Differenz zwischen den »Reproduktionen eines Kunstwerks, z.B. der Mona Lisa« und den »Kunstwerke[n], die bereits in reproduktiver Technik gefertigt sind, nämlich Photographie und Film.«<sup>108</sup> Benjamin verhandelt diese beiden grundverschiedenen Bildtypen auf gleicher Argumentationsebene. Wird ein Foto als Repräsentation verstanden, kann es Einmaligkeit und Kult-Aura boykottieren und ins postauratische Zeitalter führen.<sup>109</sup> Wird ein Foto aber als ein Bild *sui generis* verstanden, kann jede Reproduktion als Replikat und als Technik zugleich Aura haben und Spur sein. Das wird bei der Ausstattung des eigenen ästhetischen Rückzugsortes – der eigenen Wohnung – bedeutsam, wenn man Kontakt zu Dingen sucht, »denen die Spur des *Gebrauchs*, der *Pflege* und der *Nähe* sichtbar, ahnbar, spürbar oder wenigstens als interpretative *Aura* zugeschrieben werden kann.«<sup>110</sup>

---

**107** | RIEDEL 2002, S. 30. Riedel macht hier auch darauf aufmerksam, dass das Studium der Kunstgeschichte zum Großteil aus der Rezeption von Reproduktionen besteht. Wichtig ist deshalb das Augenmerk auf die Beschränkung der Kunstkenntnis auf die fotografisch erfassbaren Aspekte der Kunst. Er nennt acht (an Savedoff angelehnte) Wahrnehmungsdifferenzen des Originals zur fotografischen Reproduktion: 1. die durch Farbproduktion veränderte Originalfarben, 2. die Oberflächendifferenz, 3. die »Größendifferenz«, 4. das »Fehlen der schlichten physischen Präsenz des Kunstwerkes«, sein geschichtliches Hier und Jetzt, 5. den »Verlust der spezifischen Funktionen des Rahmens«, 6. den Verlust der »Funktion der umgebenden Wand«, 7. die Andersartigkeit der »Position des Betrachters« sowie 8. der »Bewegung des Betrachters in Relation zum Bild«. Vgl. EBD., S. 29-30.

**108** | LÜTHY, WARHOL 1995, S. 62.

**109** | Vgl. auch HOCQUENGHEM, SCHÉRER 1984, S. 84: Auraverlust wird hier im Kontext repräsentativer Werke gesehen. Die Fotografie erzeugt eine »neue Aura [...], die jedes Bild umgibt.«

**110** | KNODT 1994, S. 62.

Die Aura-Spur-Verknüpfung findet sich auch beim originalen Kunstwerk, bei dem die Spur ihrer eigenen Geschichte die Aura unterstützt und mitverantwortet. Besonders deutlich ist eine derartige Erfahrung in der Orangerie der Museumsinsel Hombroich zu machen, in der Khmer-Köpfe ausgestellt sind. Die Präsentationsform bringt den Betrachter mit den Steinköpfen in einen besonderen Kontakt: Die Stelen heben die Skulpturen auf Augenhöhe des Betrachters und die Enge des Raumes, der sich dem Blick einiger Khmer-Köpfe folgend durch eine Fensterfront dem angrenzenden Park öffnet, bewirkt einen – nur durch Verlassen des Raumes verhinderbaren – direkten Blickkontakt. Der Charakter dieser Begegnung ist geprägt von einem exotischen, abenteuerlichen Hauch, der die Skulpturen umgibt. Nicht nur werden die gegenständlichen Eigenschaften wie Volumen, Materialität und Farbigkeit wahrnehmbar und hinterlassen in dem niedrigen weißgestrichenen Raum einen Eindruck der Massivität. Darüber hinaus verweisen die Köpfe auf die Ferne ihrer Herkunft, sowohl der räumlichen Ferne durch ihre fremdartigen Formen, als auch der zeitlichen Ferne durch die nicht reproduktiv verhinderten Verwitterungsspuren. Bei der ›Mona Lisa‹ sind es vor allem die Oberflächenbeschaffenheiten der Leinwand, die Spuren ihrer Zeit (wie auch eines vandalistischen Steinwurfanschlages auf das Gemälde im Jahre 1956), die zu auratischen Faktoren werden.

Der Eiffelturm in Paris verhüllt derartige Spuren unter immer wieder erneuerten Lackschichten. Der Eiffelturm in Las Vegas kann als Reproduktion semiotisch auf sein Original verweisen, muss es aber nicht. An ihm entstehen eigene Spuren, er kann jenseits eines Repräsentationsdiskurses auch eine Aura haben, die von ihm selbst ausgeht.

### **3.6 DIE WIEDERHOLBARKEIT DER AURA**

Wurden durch ein wandelbares Auraverständnis auch Reproduktionen potentielle Auraerfahrungen zugesprochen, so bleibt mit Fokus auf die Kult-Aura ein Fragepunkt offen, der ›Reproduktion‹ nicht als Produkt oder Technik versteht, sondern als Prozess: Ist Aura wiederholbar? Sind erneute Erfahrungen mit Auraerscheinungen möglich?

Die passiven Wahrnehmungsbedingungen beim Auraatmen sprechen für Einmaligkeit und Seltenheit und die aktiven beim Blickbelehnen für Dauer und nahezu beliebige Wiederholbarkeit. In der Diskussion der Einmaligkeit als Bestandteil der Auradefinition von Benjamin wurden quantitativ-numerische Einzigkeit und qualitativ-prioritäre Einzigartigkeit differenziert, die am Begriff der Einmaligkeit die beiden Facetten der Unwiederholbarkeit und der Unverwechselbarkeit verdeutlichten. Da beides in Abhängigkeit zu einem nahen aber

unverfügbaren Gegenstand steht, haben Künstler mit der Wiederholbarkeit von Aura zu ringen gehabt. Wollte sich die Avantgarde etwa durch Readymades bewusst von der Kult-Aura und dem Kunstwerk als auratischem Gegenstand distanzieren, so scheiterte die Entauratisierungsbestrebungen am musealen Umfeld: Es verdeutlicht einerseits, dass Aura keine Objekteigenschaft ist und damit das, »was ein Werk zum Kunstwerk macht, nicht durch seine gegenständlichen Eigenschaften allein erfaßt werden kann«. <sup>111</sup> Andererseits garantiert das Museum die Kontinuität einer bestimmten Wahrnehmungsform – die Auratisierung durch Aura als Wahrnehmungseigenschaft – und beeinträchtigt damit anti-auratische Künstlerpositionen. <sup>112</sup>

Zur Wiederholbarkeit von Aura (im oben genannten Sinne) scheinen zwei gegenläufige Auffassungen zu existieren:

Gernot Böhme konstatiert, die Aura sei »nicht einmalig, sondern wiederholbar.« <sup>113</sup> Der Aurabegriff fungiert hier als Beitrag zur Bestimmung der distanzierenden und achtungsgebietenden Atmosphäre originaler Kunstwerke. Sie wird gespürt, in das leibliche Befinden aufgenommen und ›geatmet‹ als »Atmosphäre überhaupt, das, was auch der sonst nicht an Kunsterfahrung, sondern am Urteil über Kunst orientierten Kunsttheorie nicht entgehen konnte.« <sup>114</sup> In der Distanz der Ferne-Erscheinung bezeichnet Aura für Böhme »die leere charakterlose Hülle seiner [i.e. des Kunstwerkes – A.R.] Anwesenheit«. <sup>115</sup> Diese objektivische Anwesenheitsform ist es, die einem Auraverfall durch technische Reproduktion trotzt. Kunstwerke verlieren ihre Aura nicht, was beispielsweise »die Reproduktion von Werken [veranschaulicht], die zu ihrem Schutz selbst nicht mehr gezeigt werden, wie die Höhlenmalereien von Lascaux: An ihnen

---

**111** | BÖHME 1995a, S. 26.

**112** | Böhme führt die Auratisierung der Kunstwerke auf die Erklärung zum Kunstwerk durch den Künstler zurück. Vgl. EBD. Diese Auslegung von Auratisierung greift sicherlich zu kurz. Mit Betonung des (kunst)geschichtlichen Kontextes verweist Hauskeller auf das sich zeitlich ändernde Wahrnehmungsverhalten: HAUSKELLER 1999, S. 106. Duchamps Urinal mag heute eine Aura wie eine Eigenschaft anhaften, die auch die ›Mona Lisa‹ umgibt. Davon unbenommen ist eine Auraerfahrung an diesem Objekt, die anders ausgefallen sein mag kurz nach seiner Aufstellung, als der Eingang in die Kunstgeschichte noch nicht gegeben war. Die Auratisierung wird institutionell ergänzt durch das Museum als Konservatorium bestimmter Wahrnehmungsformen.

**113** | BÖHME 1995a, S. 27.

**114** | BÖHME 1989, S. 149.

**115** | BÖHME 1995a, S. 26. Härtere Töne schlägt Böhme an, wenn er die Aura von Bildern als deren Atmosphärendurchschnitt und als »das nichtssagende museale Potpourri, das alle [Bilder] zusammen ausmachen«, bezeichnet. BÖHME 1989, S. 149.

können dieselben Erfahrungen gemacht werden wie an den Originalen.«<sup>116</sup> Die auratischen Erfahrungen werden dabei weniger von technologischer als von bildpragmatischer Seite bedroht: Durch die Einschränkung des Ästhetischen auf die Theorie der Kunst oder des Kunstwerkes, durch einen Umgang mit Bildern, der deren Autonomisierung und Musealisierung Vorschub leistet, wird die ästhetische Wahrnehmung auf »handlungsentlastete und interesselose Rezeption« kapriziert, was »zu kaum mehr als zum ästhetischen Urteil, d.h. zur Kunstkritik« und generell zum Absehen von der jeweiligen Besonderheit von Ort und Zeit führen kann.<sup>117</sup>

Mit der Betonung der Wiederholbarkeit scheint die Aussage von Böhme im Widerspruch zu stehen zu Michael Hauskellers Feststellung, »auratische Erfahrungen [seien] offenbar selten.«<sup>118</sup> Im Spüren der Aura wird reine weil nicht intentionale Präsenz erfahren und dabei gleichsam die Nähe von Welt als Verfügbarkeitsillusion.<sup>119</sup> Gegenständen werden in ihrer Erscheinung und nicht in ihrer Materialität wahrgenommen durch ein (passives) Subjekt, das sich in einen denkbar neutralen, voraussetzungslosen Zustand versetzt. Mit einer solcherart subjektivistischen Begründung von Aura hebt Hauskeller auf den spezifischen ästhetischen Charakter der Auraerfahrung ab. Aura ist damit nicht charakterlos, sondern als Ästhetikum charakterhaft: Da in der Nähe Ferne erscheint, ist es dieses Distanzgebietende, das Aura nicht als »Atmosphäre überhaupt« sondern als »eine bestimmte Art von Atmosphäre« kennzeichnet.<sup>120</sup>

Diese scheinbare Divergenz beider Autoren lässt sich zurückführen auf die Unterscheidung von Aura zum einen bei Böhme als tendenziell eher an der Gegenstandsseite untersuchten objektkohärenten Eigenschaft oder Eigenschaftskonfiguration, die eine wiederholte Auraerfahrung an den gleichen Objekten ermöglichen, und die auch andere Objekte haben können – Aura ist in diesem

**116** | BÖHME 1999a, S. 39. Für den Bereich der Musik und ihrer Reproduktion macht Böhme aufgrund der Errungenschaften moderner Wiedergabetechniken sogar eine gegenläufige Erfahrung: Es bestand die Befürchtung »der individuelle Charakter der Instrumente, das Seelische einer Stimme und das Atmosphärische eines Konzerts, gingen bei der technischen Reproduktion verloren. Inzwischen sehen wir, daß das Gegenteil der Fall ist.« BÖHME 1995a, S. 86.

**117** | BÖHME 1999a, S. 86. Fürnkäs würde sich dieser Einschätzung anschließen, untersucht jedoch eher die Wahrnehmung im Allgemeinen. Dabei taucht bei ihm »Wiederholbarkeit« mit anderer Konnotation auf, nicht als potentielle Neuerfahrung von Aura, sondern deren Duplizierbarkeit: vgl. FÜRNKÄS 2000, S. 115.

**118** | HAUSKELLER 1999, S. 101.

**119** | EBD., S. 104.

**120** | EBD., S. 105, zur Charakterhaftigkeit vgl. auch RECKI 1988, S. 9.

Sinne als Erfahrungsweise wiederholbar –, und zum anderen bei Hauskeller als tendenziell eher an der Wahrnehmungsseite untersuchter kontingenter Erfahrungsmodus eines Subjektes, der aufgrund der Erscheinungshaftigkeit einmalig und damit unwiederholbar ist.

Die unterschiedliche Konnotation des Aurabegriffs erzeugt die Scheinbarkeit der Divergenz, die die Möglichkeit der Auraerscheinung mit der Verfügbarkeit der Auraerfahrung durch das Wahrnehmungssubjekt konfrontiert. Eine konkrete Auraerfahrung ist nicht wiederholbar, das »Erscheinende kann wohl ein andermal wiedererscheinen, doch lässt es sich nicht vom Subjekt, dem es erscheint, festhalten oder bewußt wiederherstellen. Die Situation der auratischen Erscheinung ist darum eine besondere, ausgezeichnete im Kontinuum der Zeit«. <sup>121</sup> Trotz Unwiederholbarkeit und Unverwechselbarkeit als Konstituenten der Erscheinungseigenschaft ›Aura‹ ist das Phänomen ›Aura‹, eine Auraerscheinung allgemein wiederholbar. Denn für eine Wahrnehmungssituation und damit günstigenfalls für ein auratisches Hier und Jetzt müssen seitens des Wahrnehmungsobjekts ein geschichtliches und seitens des Wahrnehmungssubjekts ein augenblickliches Hier und Jetzt zusammenkommen. Diese Bedingungen ermöglichen die Wiederholbarkeit von *Auraerscheinungen* und damit wiederholt unwiederholbare, einmalige *Auraerfahrungen*. Bei demselben Objekt kann die gleiche, aber nicht dieselbe Aura gespürt werden.

Mit Hinzunahme der anderen Dimensionen des Begriffes ›Reproduktion‹ sei die Wiederholbarkeit von Aura am Beispiel einer *Musik-CD* nochmals veranschaulicht.

Noch vor Aufkommen erschwinglicher CD-Brenner war die technische Reproduzierbarkeit Sache der Plattenfirma. Wenn auch genau genommen die CD aus dem Musikgeschäft eine Reproduktion ist, so gilt im Beispiel die gekaufte CD als das Original. Im Zuge der technischen Entwicklung ist es nun vergleichsweise einfach, eine Musik-CD zu reproduzieren. <sup>122</sup> Das Produkt dieser Reproduktion, die gebrannte CD, unterscheidet sich nicht vom Original, wenn man die Musik-CD auf die auf ihr gespeicherten Musikdaten reduziert.

**121** | STOESEL 1983, S. 47.

**122** | Im Rahmen der Kopierbarkeit (und damit in der Diskussion um Original und Fälschung) hat Goodman in besonderem Maße auf die Besonderheit von Werken der Musik im Sinne der Notationstheorie hingewiesen und Unterschiede der Kunstgattungen durch eine Unterteilung in allographische und autographische, singuläre oder multiple Künste markiert. (Vgl. GOODMAN 1997, S. 113) Dieser Diskurs soll für das Musik-CD-Beispiel im Rahmen der Aura keine Rolle spielen, ebenso wie spezifische moralische Fragen, in welchem urheberrechtlichen Rahmen eine Kopie erlaubt ist, und auch Überlegungen, inwieweit ein Wissen um die Illegalität einer Kopie den Musikgenuss einschränken könnte.

Sie unterscheidet sich sehr vom Original, nimmt man die CD in ihrer vollen Erscheinungsform, also alle Facetten des Gegenstandes ›Musik-CD‹. Der technische und zeitlich hohe Aufwand für eine umfassende Reproduktion wird nicht betrieben. So ist es also die ›Verpackung‹ der bloßen Musikdaten – die Bedruckung des Silberlings, die Gestaltung der CD-Hülle und des Booklets, das Abdrucken der Liedtexte, die Wahl anderer Verpackungsformen –, die das Gefühl einer Differenz von originaler und gebrannter CD speist.

Der Umgang mit beiden kennzeichnet diese Differenz zunächst als eine der *Wertschätzung*: Das Original darf nicht verkratzen oder anderen Schaden nehmen, denn die Unbrauchbarkeit der CD müsste zum Neukauf führen, anderer Schaden würde die Unversehrtheit des Originals verletzen. Die gebrannte CD darf verkratzen, da die Unbrauchbarkeit zu einer erneuten Reproduktion führen würde, die sich äußerlich kaum von der vorhergehenden unterscheiden würde – wie im Übrigen auch von Reproduktionen anderer Musik- oder Daten-CDs.

Beim Hörgenuss kann sich die Differenz von originaler und gebrannter CD auch als eine *ästhetische Differenz* bemerkbar machen, wenn man beispielsweise beim Hören des Originals gemütlich im Sessel vor der Musikanlage sitzt, im Booklet blättert, Liedtexte mitliest und ggf. mitsingt. Zu den auditiven, haptischen und visuellen Dimensionen des Wahrnehmungserlebnisses können mitunter auch kognitive und ideelle hinzukommen, wie etwa der Gedanke, mit Kauf einer originalen Musik-CD den jeweiligen Künstler zu unterstützen. Die solchermaßen an das Original geknüpfte Aurabedingungen gelten für die speziellen objektiven und subjektiven Voraussetzungen einer gelungenen Auraerfahrung, für das Auraatmen bzw. -lauschen sowie die Blick- bzw. Ohrbelehnung, die ein augenblickliches Hier und Jetzt in ein auratisches Hier und Jetzt überführen. Wiederholtes Hören kann die Aura reproduzieren, nämlich immer wieder andersartige Auraerscheinungen und damit neue unwiederholbare Auraerfahrungen evozieren: sowohl durch das zunehmende Wiedererkennen der Lieder und der CD-flankierenden Gestaltungen als auch durch andere Umgebungen und Hörzusammenhängen.

Es bedarf keines sinnlichen Rauhbeins, um eine Einschränkung im Hinblick dieser ästhetischen Differenz aufzuzeigen. Durchaus könnte gegen das an das Original geknüpfte auratische Hier und Jetzt in Anschlag gebracht werden, dass der spezifische Inhalt des Wahrnehmungsereignisses ›Musikgenuss‹ die vom Lautsprecher wiedergegebenen Musikdaten seien. Alle Gestaltung, die über die musikalische hinausgeht, könne als überflüssiges Beiwerk unbeachtet bleiben, da sich – moderne Aufnahme- und Wiedergabetechnik vorausgesetzt – die Erfahrungen von Originalen und von Reproduktionen entsprechen. Erfährt man also Aura im augenblicklichen Hier und Jetzt bloß durch Musikhören, so ist sie trägerunabhängig, ohne Berücksichtigung des geschichtlichen Hier und Jetzt und eben verlustfrei auch anhand von Reproduktionen zu machen.

Es scheint offenkundig so zu sein, dass eine Aura ebenso im geschichtlichen Hier und Jetzt an einem Original mit einer deutlichen Unterscheidung von Original und Reproduktion wie im augenblicklichen Hier und Jetzt an einer Reproduktion ohne die Unterscheidung erfahren werden kann. In diesem Sinne hat das geschichtliche Hier und Jetzt keinen quantitativen Einfluss auf die Aura, ggf. aber einen qualitativen, indem bei der Musik-CD nicht nur eine sinnliche Komponente geschätzt wird wie in der Beschränkung auf das Hören, sondern der Musikgenuss alle sinnlichen Komponenten einbezieht und mit kognitiven Komponenten versetzt ist.<sup>123</sup>

### 3.7 FAZIT

Die Beschäftigung mit Benjamins Aurabegriff hat einen Begriff vorgeführt, der sich unabgedichtet gegen Polyvalenzen und Bedeutungsschwankungen zeigt. Dies mag an einer Verweigerung einer abgegrenzten Terminologie in dem Maße liegen, als er im Kontext eines unzulänglich objektivierbaren Wahrnehmungsphänomens steht und eher die Anweisung enthält, »daß man sich auf die *Eigenart* der Kunst ohne jede Präokkupation einstellt und auch die Erfahrung, die sie auslöst, in ihrer Eigenart anerkennt – sie unter Umständen in der Schwebelässt.«<sup>124</sup> Scheint diese Anweisung selbst im theoretischen Umfeld des Aurabegriffs bei Benjamin nicht einlösbar,<sup>125</sup> so hat dies methodisch geholfen, die Benjamin'schen Theoriegebäude nicht in Gänze rezipieren zu müssen, sondern anhand der gegebenen Definitionen auf das Phänomen abzielen zu können, von der Aura zu reden und nicht bloß von ihrem Begriff.

Dabei kann man von Benjamin im Rahmen seiner »Überzeugung von der Notwendigkeit der essayistischen Methode«<sup>126</sup> lernen, wie die Bestimmung eines vagen Phänomens methodisch gelingen kann durch die Kopplung einer formalen Definition mit einer metaphorisch angehauchten Erläuterung. Weder begreift er Aura nur mit kategorisch-allgemeinen noch mit kontingenten-besonderen Mitteln, sondern verwendet beides.<sup>127</sup>

---

**123** | Bzgl. der kognitiven Komponente ließe sich grob auf Danto verweisen, wie ihn Wagner zitiert: »Etwas überhaupt als Kunst zu sehen verlangt nichts weniger als das: eine Atmosphäre der Kunsttheorie, eine Kenntnis der Kunstgeschichte.« WAGNER 2007, S. 146.

**124** | RECKI 1988, S. 11.

**125** | Vgl. EBD.

**126** | EBD., S. 143.

**127** | Vgl. dazu STOESEL 1983, S. 48: »Die vormalig kategorischen Bestimmungen sind metaphorischen gewichen.«

Der Aurabegriff macht dabei auf einige Momente der Wahrnehmung aufmerksam.

Das Auraatmen und die Blickbelehrung können als fremd- und selbstreferentielle Konstituenten einer unwiederholbaren Auraerfahrung ausgewiesen werden, als passive und aktive Wahrnehmungsbedingungen der Erscheinungseigenschaft ›Aura‹.

Das Hier und Jetzt einer Wahrnehmungssituation wird dreifach differenzierbar: in das geschichtliche Hier und Jetzt der nichtreproduzierbaren Bedingungen des Originals, in das augenblickliche Hier und Jetzt subjektiver Wahrnehmung und – weil das augenblickliche nicht das besondere sein muss – in das auratische Hier und Jetzt gelungener Auraatmung beziehungsweise Blickbelehrung. In seiner Erläuterung der Auradefinition schildert Benjamin das augenblickliche Hier und Jetzt. Von dem aus kann das geschichtliche nur erschlossen und das auratische erahnt werden, was den weißen Fleck auf Benjamins Beschreibungslandschaft darstellt, der durch die Feststellung des Fehlens von Auskünften »über den entscheidenden innersubjektiven Vorgang«<sup>128</sup> bemängelt wird.

Die Zeit – deutlich durch einen Nebensatz betont in der Langdefinition von Aura – wird als der Faktor der Wahrnehmung erfasst, der im augenblicklichen Hier und Jetzt die je eigenen Erinnerungen, Erfahrungen und daraus erwachsenden Erwartungen berücksichtigt und Raum für Imagination gibt. Infolgedessen kann ein Augenblick zu einem besonderen Augenblick im auratischen Hier und Jetzt werden.

Vor allem bei dem auf diesem Boden gedeihenden ästhetischen Verständnis für Kunstwerke können sich die Dimensionen von Ferne und Nähe vermischen, Kult- und Pseudo-Aura abwechseln und Aura wie Spur am selben Objekt wahrnehmbar werden. In jedem Fall verbürgt die Zeitdimension, dass man Aura nicht so einfach und beiläufig erfahren und feststellen kann, wie man dies etwa bei der Farbe eines Objektes erledigt.

Die spezifische Wahrnehmungsaktivität, die Erwartungshaltung im Blick und damit die durch das Aurakonzept dem Objekt eingeschriebene Subjektivität stellt »sowohl Erfahrungsinhalt der Aura als auch Auslöser einer produktiven ästhetischen Haltung« dar.<sup>129</sup> Für den Literaten Benjamin war sie ein Quellpunkt für Poesie, denn obgleich Sprache Abstraktion bedingt, ist sie gerade in einer poetischen Verwendungsweise ein wichtiges Kommunikationsmittel von Aura, das annäherungsweise versucht, Wahrnehmungssituation und Wahrnehmungsbeschreibung in Deckung zu bringen. Die hierbei fortbestehen-

**128** | Vgl. STOESSEL 1983, S. 48-49.

**129** | BARCK ET AL. 2000, S. 408.

de Bruchlinie wird zur Schwellenlinie, die Unbewusstes und Traumartiges in die Auraerfahrung einbringt und zugänglich macht.<sup>130</sup>

Eine in diesem Sinne poetische Auradefinition formuliert die Frage nach der Aura wie folgt um: »Das, was man staunend anfängt zu vermissen, das, von dem man mit plötzlicher Entschließung glaubt, es bald nicht mehr vor sich zu haben, dem wird nachgefragt wie einem Traum im Moment des Erwachens.«<sup>131</sup>

Trotz oder gerade wegen seiner Polyvalenzen und seiner Differenzierung wichtiger Wahrnehmungskomponenten qualifiziert sich der Aurabegriff in der ästhetischen Theorie als *begrifflicher Platzhalter* für den Atmosphärebegriff.<sup>132</sup> Verwunderlich ist hierbei, wie unterrepräsentiert der Aurabegriff in der Forschung zu Atmosphären ist.

---

**130** | Vgl. HILLACH 1991, S. 175.

**131** | FÜRNKÄS 2000, S. 114.

**132** | Dies stellt v.a. Böhme heraus: »Aura bezeichnet gewissermaßen Atmosphäre überhaupt«, BÖHME 1995a, S. 26. Bis auf eine Passage in einem kurzen Aufsatz von Hauskeller (HAUSKELLER 2005, S. 65-68) waren Auseinandersetzungen mit dem Aurabegriff in sämtlichen Publikationen zur Atmosphäre kaum auffindbar. Aktuellere Publikationen scheinen dies ändern zu wollen – wenn auch nur grob referierend: Vgl. RODATZ 2010, S. 64, auch BECKER 2010, S. 34.

## 4. Atmosphäre(n)

### Ein Konzept ästhetischer Wirklichkeit

---

Im vorangegangenen Kapitel wurden die subjektiven und objektiven Bedingungen der Auraerscheinung und -erfahrung diskutiert. Es lag nahe, das Aurakonzept u.a. anhand der ›Mona Lisa‹ als dem meistreproduzierten Gemälde der Welt zu überprüfen.<sup>1</sup>

Wer, um ihrer Aura nachzuspüren, sich schon einmal auf die Spuren der Mona Lisa gemacht und sich deshalb in den Louvre begeben hat, wird sich mit aller Wahrscheinlichkeit in einer Menschenmenge befunden haben, in der zum Auraatmen die Luft und zur Blickbelehrung der freie Blick fehlt: Die ehrfurchtsvolle Aura der ›Mona Lisa‹ ist nicht in einer ehrfurchtsvollen, andächtigen Atmosphäre situiert, sondern wird oftmals eher überdeckt von der im Saal herrschenden touristisch-hektischen Atmosphäre eines protokollarischen Schauens und trophäenhaschenden Fotografierens.

Diese Verwendung der beiden Begriffe ›Aura‹ und ›Atmosphäre‹ deutet bereits auf einen konzeptionellen Unterschied hin, der sich anhand eines Vergleiches der jeweiligen Wortübersetzung holzschnittartig veranschaulichen lässt:

Die ›Aura‹ als ›(Luft-)Hauch‹ und ›Atem‹ umhüllt einen Gegenstand und wird dem Wahrnehmenden zu einer Eigenschaft der Erscheinung. Im Atmen dieses Lufthauches verbindet die Aura Gegenstand und Wahrnehmenden im einmaligen Wahrnehmungsmoment und erzeugt solchermaßen eine Werthaftigkeit des Gegenstandes und der Wahrnehmung.

Die ›Atmosphäre‹ als physikalisch-meteorologischer Begriff – gebildet aus ›atmos‹, ›Dunst‹ und ›sphaira‹, ›Kugel‹ – bezeichnet die Luft- oder Gashülle, die einen Stern oder Planeten umhüllt. Sie ist damit zwar ebenso fragil und nicht sichtbar wie die Aura, kann allerdings als Lufthauch des ganzen Planeten umfangreicher gedacht werden. Objekt und Subjekt der Wahrnehmung werden kaum mehr unterscheidbar, sondern sind zusammen mit allen anderen Anteilen der Wahrnehmungssituation umhüllt von der Atmosphäre. Während

---

1 | Vgl. LÜTHY, WARHOL 1995, S. 61.

die Aura nur eine bestimmte Weise der Wahrnehmung reserviert, findet Wahrnehmung nur und überhaupt erst in einer Atmosphäre statt.<sup>2</sup> Dies erhellt der zugespitzte Vergleich, denn die geologische Atmosphäre ist Gewährsmann für das Leben auf der Erde. Sie hält Sauerstoff bereit und verhindert das Eindringen von Fremdkörpern wie beispielsweise Meteoriten. Zudem reguliert sie durch die Sonneneinstrahlung die Aggregatzustände des Wassers, verhindert dessen Verdampfen oder Gefrieren und damit eine Unterbrechung des Wasserkreislaufs. Auf die Atmosphäre als Wahrnehmungsphänomen übertragen heißt das: Die Wahrnehmung wird von der Atmosphäre konstituiert, konserviert und kontrolliert. Wie die schützende Lufthülle der Erde Voraussetzung für Leben ist, grundiert die Hülle der ästhetischen Atmosphäre die Wahrnehmung insofern, als nicht nur einzelne Gegenstände oder Sachverhalte, einzelne Kunstwerke oder Personen in den Blick genommen werden, sondern die Qualitäten ganzer Umgebungen. In der Atmosphäre wird nicht nur die Aura geatmet, sondern auch die verschiedenen Gerüche des räumlichen Umfeldes, in dem man sich befindet. Ein sich solchermaßen ergebende spezifisch emotionale Umgebungsqualität wirkt in die Erscheinung eines Kunstwerkes wie der ›Mona Lisa‹ ein. So erklärt sich die Differenz zwischen ihrer potentiell ehrfurchtsvollen Aura und der nicht-ehrfurchtsvollen Atmosphäre, die in ihrer Gegenwart wahrgenommen wird.

Gerade in Museen, die in besonderem Maße Dienstleister der Wahrnehmung sind, muss jedoch neben das auratische Einlassen auf die Eigenarten der Kunst auch ein atmosphärisches Einlassen auf die Eigenarten der Umgebung treten können. Mitverantwortlich für die »Kultivierung günstiger Wahrnehmungsbedingungen«<sup>3</sup> und damit für die Räume als objektive Rahmen der Aura sind die Atmosphären, die darin herrschen. Zwar stellt die moderne Ästhetik »das Feld zur Entfaltung der Aura« und den mit ihr verbundenen sinnlichen und mythischen Effekten dar, jedoch in einem eingeschränkten und exklusiv auf den Kunstbereich konzentrierten Verständnis von Ästhetik.<sup>4</sup> Es ist kein solitäres Desiderat, einen anderen Umgang mit der Kunst zu pflegen: »Gefordert ist damit eine Theorie der ästhetischen Erfahrung, die sich nicht von vornherein exklusiv auf den Bereich der Kunst [...] konzentriert und gerade dadurch dem ästhetischen Eigensinn auch der Kunst besser gerecht zu werden verspricht.«<sup>5</sup> Diese neue Theorie ist diejenige der Atmosphäre.

Damit wird der Gegenstandsbereich möglicher Untersuchungen, das Feld begrifflicher Ästhetischer Feldforschungen noch mehr ausgeweitet, als es die

---

2 | Vgl. hierzu SPEER 2007, S. 85.

3 | RECKI 1988, S. 39.

4 | HOCQUENGHEM, SCHÉREUR 1984, S. 76.

5 | RECKI 1988, S. 11.

Auradefinition entgegen einer Kunstfixierung schon erprobte. Im Streben nach allgemeinem Nachvollzug und Objektivität hat sich Benjamins Auradefinition gescheut, derart subjektiv zu werden, dass das Verhältnis zwischen innersubjektivem Vorgang und Umgebungsbedingungen explizit wurde. Die Atmosphärentheorie widmet sich genau diesem Verhältnis.

In der Weite der atmosphärischen Lufthülle besteht allerdings die Gefahr, dass die Konturen des Atmosphärebegriffs verwehen und sich verlieren. So sehr sich auch ›Aura‹ und ›Atmosphäre‹ nach einem vorschnellen Blick auf die Metaphorik des Begriffes unterscheiden mögen: Die hinsichtlich des Aurakonzeptes getroffenen Differenzierungen nehmen Momente des Atmosphärenkonzeptes vorweg, so dass die atmosphärentheoretischen Erweiterungen das Potential des Aurabegriffes ausschöpfen können. Sie gemeinsam zu erörtern und in einem Diskurs zusammen zu spannen folgt der Zweckmäßigkeit, die Atmosphäre zu konturieren und die Aura zu weiten. Somit ist der Aurabegriff nicht nur *Platzhalter* sondern gleichsam *Nachbar* des Atmosphärebegriffs.

## 4.1 BLICK IN FELDFORSCHUNGEN MIT ATMOSPHEREFOKUS

Das schriftliche Aufnotieren von Wahrnehmungen (in) einer spezifischen Atmosphäre wird von einer Beschreibung des Weges zu dieser Atmosphäre eröffnet:

»Die Zugfahrt beginnt im Dunkeln, in der Frühe. Aus dem Zugfenster sieht man nur Straßenlaternen, ansonsten wenig, da sich das Zugabteil in der Scheibe spiegelt und man mehr nach drinnen schaut, wenn man nach draußen schaut.

Kurze Wartezeit am Frankfurter Fernbahnhof (Flughafen): Ich befinde mich in dem ›Ufo‹, das man immer an der Autobahn auf der den Flughafenbauten, der Flughafenstadt gegenüberliegenden Seite auf der Erde aufdocken sieht. Von Innen kommen die mächtigen V-förmigen Doppelpfeiler zur Entfaltung. Wenn man sich an das vereinzelte Reden von wartenden Personen gewöhnt hat, bemerkt man die verhältnismäßige Stille: die vorbeirasenden LKW auf der Autobahn scheinen an der Außenhaut vorbeizugleiten. Das Schallschutzglas schluckt jedes Motorengeräusch. Jetzt kommt der ICE eingeschwebt, fährt leicht in die Ufo-Blase ein. Das Bremsgeräusch entrückt die Szene allerdings, denn das Quietschen am Gleis gleicht dem Geschrei der Ringgeister aus ›Herr der Ringe‹. (Die Sitze im ICE sind merklich ungemütlicher als diejenigen im IC). [Wahrnehmungsgefühl wird ausgebremst durch Wahrnehmungskontrast: schneller Zug: alles rast vorbei, Bahnhof: Orientierungswahrnehmung, Dom: alles ist ruhig, beständig, strömt auf den Wahrnehmenden ein].«<sup>6</sup>

**6** | Eigene Feldforschungsaufzeichnungen am 31.1.2009 (Kölner Dom, Museum Ludwig), S. 1. Anmerkungen in eckigen Klammern markieren Seitenumbrüche oder

Die Anreise mit dem Zug bietet den Komfort der Wahrnehmungsentlastung von Fokussierleistungen, wie sie etwa beim Autofahren nötig sind. Gleichwohl wirkt der Wahrnehmungskontext auf die Weise der Wahrnehmung. Kontraste werden auffällig zwischen hell und dunkel, innen und außen, laut und leise, eindrucksvoll und gewöhnlich, schnell und gemächlich, die durch Kontraste in späteren Raumwahrnehmungen ergänzt werden.

Die Reise gilt der Ausstellung ›Gerhard Richter: Abstrakte Bilder‹, die im Kölner Museum Ludwig vom 18.10.2008 bis 1.2.2009 gastierte, um danach im Münchner Haus der Kunst vom 27.2.2009 bis zum 17.5.2009 gezeigt zu werden. Die Zeit zwischen der Ankunft in Köln und der Öffnung des Museums wird für einen Besuch des Doms genutzt – nicht nur, weil er auf halbem Weg vom Bahnhof zum Museum liegt, sondern weil seit dem 25.8.2007 im Südquerhaus ein von Gerhard Richter gestaltetes Glasfenster eingesetzt ist.

»Bei Betreten des Domes, 9.10 Uhr, wird das Empfinden gedämpft & angeregt. Gedämpft wird das Ausstrebende, es gibt wenige Geräusche, diejenigen, die es gibt, werden per Hall verstärkt, aber sinken durch die Hallverlängerung wieder in eine Ruhe ein. Gedämpft ist das Sehfeld im Eingangsbereich, wo es dunkel ist, ocker-braunwärmlich dunkel ist es in den Seitengängen. Ein nüchterner, fast morgendlicher Duft zirkuliert. Die Dämpfung besteht Arm in Arm mit [der Anregung durch die] den filigranen Säulen, die Staffelung der Säulen erzeugt Raumrhythmisierung. Der erdige Farbton in der unteren Domhälfte wird beim Blick in den Hauptgang durch die vielen & filigranen Farbbereiche der Kirchenfenster angewühlt. Bunte Heiligendarstellungen, ornamentale Einfarbigkeit. Farbverteilung & -vertonung in der unteren Domhälfte in den Seitengängen ist gleichmäßiger verteilt. Um die Ecke ins südliche Seitenschiff blickend wirkt das Richterfenster wie ein Pixelrauschen, ein Farbtestbild... etwas plump im feinen Kontext. Doch für ein Testbild tauchen zu wenige schwarze & weiße Flecken auf. Die Farbanordnung scheint über die Fensterinnenstruktur gebügelt zu sein. Mit blauen Adern durchweht tönen v.a. Rottöne und dezente aber bestimmte Gelbwirkungen das direkte Wandumfeld. Das Fensterlicht greift durch steinerne Blumenformen und zwischen Stützsäulen hindurch und legt sich auf den Stein. Man fühlt sich zu diesem Fenster näher hingezogen als zu anderen Fenstern; nicht nur der Blick, sondern man selbst als Schauender. [S. 1|2]

Das Fenster ist schwer zu fotografieren. Das Licht wärmt in den Domraum, wobei es temperaturmäßig hauchwolkenkalt ist. Die Besucher nehmen vom Richterfenster nicht viel Notiz. Das spürbare Herangezogenensein könnte mit den visuellen Erfahrungen mit vergrößerten Digitalbildern am Computer zusammenhängen. Jedoch ergibt ein vorgestelltes Herauszoomen aus dem Bild keinen erkennbaren Gegenstand. Vielmehr eine Ahnung von einem relativ homogenen, hochaufgelösten Farbfleck... irgendwie batzig.

---

Präzisierungen des Notierten. Zum methodischen Hintergrund der Aufzeichnungen siehe das Kapitel ›Die Asthetische Feldforschung‹.



So sehr das Fenster als einzelnes und farblich im Gesamt der Domfenster untergehen kann, so bestimmt es aber den Blick ins & im Seitenschiff. Es veranlasst kein Sehen von besonderen Figuren (zu abstrakt) aber auch nicht von besonderer Ornamentik (zu schlicht, konzeptionell). Es zeigt ›Farbfenster‹. Eine besondere Möglichkeit von Farbfenster. Man stellt sich vor, wie es aussähe, wäre der ganze Dom mit verschiedenen Farbfeldanordnungen versehen. Die einzelnen Feldpartien scheinen das Außenlicht in unterschiedlicher Intensität aufzunehmen. Links unten ist für ›Gelb‹ gemacht. Dafür komplett quer rüber die Oberkante des unteren Drittels der großen Fenster für ›Blau‹.«<sup>7</sup>

Betritt man vom geschäftigen Kölner Hauptbahnhof kommend den nebenan liegenden Dom, so wird man von einer Atmosphäre der erhabenen Stille umfassen, die nicht durch Lautlosigkeit geprägt, aber in der dumpfen Geräuschkulisse spürbar anwesend ist.<sup>8</sup> Diese Charakterisierung wird durch eigene Befindlichkeiten belegt und weiter differenziert. Man spürt eine Raumqualität, die auf die Sinne in scheinbar ambivalenter Weise wirkt: einerseits das ›*Ausstrebende*‹ wie Schallwellen dämpfend, im Hören weniger und durch langen Hall verstärkter Geräusche, die aber ›*durch die Hallverlängerung wieder in eine Ruhe*‹ einsinken, auch das ›*Ausstrebende*‹ wie ausschweifende Blicke dämpfend, im Eingetauchtsein in ein ›*ocker-braun-wärmlich dunkel*‹, so dass das Licht nicht ›im Sinne von Helle [verstanden wird], sondern vielmehr Licht im Sinne von Schein oder sichtbarem Strahl. Das heißt, es handelt sich um Licht, das auf der Basis von Dunkelheit erfahren wird‹.<sup>9</sup> Andererseits wirkt der Raum anregend und ›*anwühlend*‹ durch einen an freie Natur erinnernden, ›*fast morgendliche[n] Duft*‹ und durch die raumrhythmisierende Staffelung der Raumelemente wie der filigran wirkenden Säulen, die weitergeführt wird in den Raum- und Farbspannungen des gesetzten Unten (der ›*erdige Farbton in der unteren Domhälfte*‹) mit dem bunten Oben (die ›*vielen & filigranen Farbbereiche der Kirchenfenster*‹).

Die Charakterisierung der Atmosphäre scheint sich nicht auf bloß einen Begriff bringen zu lassen und erfolgt deshalb durch die Benennung der Verschränkungen und Überschneidungen mehrerer Sinnesmodalitäten im Spüren der Wahrnehmungssituation. Fundierungsfragen scheinen obsolet, ob nun die Farbwahrnehmung zum Registrieren des Duftes überleitet, oder ob nicht der Duft die Farbwahrnehmung beeinflusst. Gleiches gilt für die Ambivalenz von Dämpfung und Anregung der Sinne: Man spürt, dass sie ineinander und durch einander wirken (›*Arm in Arm*‹), und gerade dieses Ineinander den Raum prägt.

7 | Eigene Feldforschungsaufzeichnungen am 31.1.2009 (Kölner Dom, Museum Ludwig), S. 1-2.

8 | Vgl. hierzu auch BÖHME 1998c, S. 96.

9 | EBD., S. 92.

Bei Erreichen des Südquerhauses des Doms deutet sich ein Stimmungsschwenk an. Das neu gestaltete und kontrovers diskutierte Südfenster von Gerhard Richter aus 11 263 zufällig angeordneten, jeweils 9,6 x 9,6 cm großen Buntglasscheiben wirkt *›wie ein Pixelrauschen, ein Farbttestbild... etwas plump im feinen Kontext‹*. Das Fehlen typischer schwarzer und weißer Flecken relativiert die Testbildassoziation. Vielmehr rückt die Farbanordnung in den Wahrnehmungsfokus, zumal sie auf die architektonische Binnenstruktur des Fensters keine Rücksicht nimmt. Die sich durch die Zufallsanordnung der Farbquadrate ergebenden Farbfelder und -zusammenschlüsse weisen eine verschieden starke Opazität auf und scheinen insgesamt von Rottönen dominiert zu werden, durchzogen von blauen Strängen (v.a. im unteren Drittel des Fensters) und ergänzt durch *›dezenzte aber bestimmte Gelbwirkungen‹* (v.a. im linken unteren Fensterbereich).

Allmählich wird deutlich, dass sich die Faszination an diesem Fenster nicht aus der Anordnung oder den Glaselementen per se speist, sondern aus der Wirkung, die das Fenster in den Kirchenraum entfaltet: *›Das Fensterlicht greift durch steinerne Blumenformen und zwischen Stützsäulen hindurch und legt sich auf den Stein.‹* Aufgrund der Exponiertheit gen Süden ist zu erwarten, dass das Fenster mit wechselnder Tages- und Jahreszeit das Licht immer anders in den Raum mischt. Die Farbkontraste und -kombinationen der einzelnen Quadrate werden zu einem Ganzen gefügt, das einen eigenen Raum erzeugt, indem es die vorher auffälligen Kontraste versöhnt. Mit diesem besonderen, einen Licht verbindet sich ein Wärmeempfinden, das der messbaren Temperatur im Dom entgegensteht, die bei Konzentration auf die sichtbaren Atemwolken oder das klamme Gefühl in den notierenden Fingern erahnbar wird: *›Das Licht wärmt in den Domraum, wobei es temperaturmäßig hauchwolkenkalt ist.‹*

Erscheint der Richterfensterbereich im Vergleich zum Restraum des Doms zunächst als ausgefallen, so stiftet er rückwirkend eine Einheit der Fenster, die als verschiedene Möglichkeiten von Farbfenstern – figural, abstrakt, ornamental – thematisch werden. Der geometrische Ortsraum wird vom phänomenalen Wahrnehmungsraum überlagert. Der Schauende selbst – nicht nur sein Blick – wird angezogen.

Beim Versuch des fotografischen Festhaltens der Wahrnehmung wird deutlich, wie wenig auf ein Foto abtrennbar diese Wahrnehmung ist. Das Verständnis von Wahrnehmung als ein auch apparativ mögliches Aufzeichnen von Sinnesdaten muss durch ein anderes ergänzt werden, zumal die Wahrnehmung deutlich von vorher gemachten Erfahrungen geprägt ist und die Imagination anregt: *›Das spürbare Herangezogensein könnte mit den visuellen Erfahrungen mit vergrößerten Digitalbildern am Computer zusammenhängen.‹* Die Erfahrung im Umgang mit digitalisierten Bildern – also solchen, denen das Fenster bildsprachlich am nächsten kommt – verleiten zur imaginativen Behandlung von und Arbeit mit der Struktur und den Bildelementen des Richterfensters. Im Rahmen einer Sinnbelegung wird die Abstraktheit der Farbquadrate zur Vor-

stellung ›von einem relativ homogenen, hochaufgelösten Farbfleck‹ verdichtet, der ›irgendwie batzig‹ erscheint und damit Wahrnehmungen in der Richterausstellung im Museum Ludwig vorwegnimmt.

Das Zusammenspiel von Zufall und Kalkül bei der Gestaltung des Fensters entfaltet in seinem Wahrnehmungsumfeld eine Mannigfaltigkeit, die in Spannung mit der Wahrnehmungserfahrung und -erwartung gerät. Durch andersartige Blickchoreographien in einer sonst ähnlichen und abgestimmten architektonischen Dramaturgie des Ortes wird die Besonderheit atmosphärischer Qualitäten bewusst, wird die Aufmerksamkeit für Raumqualitäten und -spannungen, synästhetische Wechselspiele und Zusammenklänge geweckt.

Was im Kölner Dom im Allgemeinen und im Südquerhaus im Besonderen wahrgenommen wird, kann ein Stück weit als Wahrnehmung einer Aura beschrieben werden. Die erarbeiteten Begriffe nutzend ließe sich sagen, dass ein qualitativ-prioritär einmaliges, augenblickliches Hier und Jetzt durch die Erscheinungseigenschaften des Settings verdichtet werden zu einem kult-auratischen Hier und Jetzt. Allerdings fehlt in diesem Wahrnehmungszusammenhang der deutlich auszumachende Gegenstand einer potentiellen doppelten Blickbelehnung. Was strahlt selbst- oder fremdreferentiell die Aura aus? Das Richterfenster oder der Dominnenraum? Vielmehr scheinen es die besonderen Wahrnehmungsmomente zu sein, die zum Wahrnehmungsobjekt, zur Atmosphäre werden, in die alles Umgebende – das Wahrnehmungssubjekt inbegriffen – einwirkt. Dass sich diese Atmosphäre schon auf der Anreise anbahnt bzw. die Atmosphäre durch Kontrasterfahrungen bei der Anreise klarer zum Vorschein kommen kann, dient der Verdeutlichung der bereits aufgeworfenen Unterscheidung von Aura- und Atmosphärenkonzept und der Befund, letzteres räumlich und auch zeitlich umfassender denken zu müssen.

Kunstwerke können sich auf die Atmosphäre des kirchlichen Raumes durch »Kontrast, Verstärkung oder Modifikation« beziehen und von dieser auch profitieren, indem ihnen Aura zukommt, »ein Hauch von Kultwert zuteil [wird], indem sie an der Atmosphäre kirchlicher Räume partizipierten.«<sup>10</sup>

Atmosphären decken ein reichhaltiges Spektrum von Wahrnehmungskonstellationen ab, denn sie sind geknüpft an Räume, in denen man sich aufhält, an das eigene Erleben als einzelnes Subjekt sowie in Zusammenhang mit anderen Subjekten und an Gegenstände, deren wahrnehmbaren Eigenschaften und Zusammenstellung.

Vor allem mittels dieses Vorverständnisses, aber auch nach ersten Vergleichen der Konzepte von Aura und Atmosphäre nebst einem Blick in Feldforschung mit Atmosphärefokus ist der stark geweitete Bezugsbereich der At-

<sup>10</sup> | BÖHME 1998c, S. 104.

osphäretheorie offenkundig. Dies zeigte sich in der Verwendungsweise des Atmosphärebegriffs, der Beschaffenheit des Atmosphärenphänomens und damit auch als Symptom für die Vagheit von ›Atmosphäre‹ im alltagssprachlichen Kontext. Einem breiten Reservoir an alltäglichen wie spezifischen Erfahrungen steht damit die Verlegenheit gegenüber, sprachlich mit einem Begriff zu operieren, der etwas scheinbar Unbestimmtes, schwer Sagbares umreißt, weshalb von »sinnlich-unsinnlichen, situationsbedingten, verstehenslabilen und komplexen Erfahrungen«<sup>11</sup> gesprochen werden kann, die dem Sprechen von Atmosphären zugrunde liegen. Die argumentativen Schwierigkeiten bei der Stützung des Befundes, dass es Atmosphären gibt, werden ergänzt durch die deskriptiven Schwierigkeiten bei der Explikation dessen, was sie sind und wie sie wirken, wahrgenommen oder hergestellt werden können.

Freilich gibt es brachiale Atmosphären, die sich einem aufdrängen wollen – wie etwa die Atmosphäre eines Weihnachtsmarktes – oder markante Atmosphären, die Orten zugehören, die auch jenseits des Atmosphärediskurses als besondere Orte gelten – wie die Atmosphäre eines Doms. Sie bilden die Gruppe von aussagekräftigen Beispielen, die einige oder viele Fragen an den Atmosphärediskurs aufzuwerfen helfen. Häufiger sind es jedoch subtilere Wahrnehmungskonstellationen, die Atmosphären als besondere spürbar werden lassen – wie etwa die Atmosphäre eines Arbeitstages oder einer Wohnung. Die Subtilitäten heben hervor, was sich im Wahrnehmungsprozess zwischen Subjekt und Objekt ereignet. Damit braucht es keinen großen Aufwand, keinen Eiffelturm und auch keine Nachbildung berühmter Objekte, um Atmosphären zu erleben oder zu erzeugen. Sie begegnen im Alltag – auch im Kleinen und Unscheinbaren.

In diesem Zusammenhang stellt die Bandbreite der Veröffentlichungen zum Atmosphärenthema und damit die Vielfalt der Zugangsweisen zum Atmosphärenphänomen zugleich Grenze und Chance der Debatte dar. Die *Grenze* besteht in der potentiellen semantischen Kakophonie als Ergebnis eines alltags- wie fachsprachlich vielfachen Gebrauchs des Atmosphärebegriffs, einer über die verschiedenen Disziplinen uneinheitlichen Begriffsapplikation auf Fußballstadien, Wohnblöcke, Warenhäuser, Unternehmen, Schulen, Kirchen, Museen et al., also in der persistenten Unbestimmtheit des Atmosphärebegriffs. Denn als Lehnbegriff wird ›Atmosphäre‹ in vielen und nicht nur wissenschaftlichen Gebieten verwendet. Eine Internetrecherche ergäbe neben Links zu physikalischen Betrachtungen des Erdphänomens vorwiegend Adressen von Wellnessstempeln, Urlaubszielen, Filmbeschreibungen und ähnlichem.

Die *Chance* dagegen besteht in der aus dieser Bandbreite und Vielfalt ablesbaren grundlegenden, transpersonalen Anschlussfähigkeit an das Atmosphä-

rephänomen im Sinne eines einheitlichen Verständigungshorizontes. Auch wenn man sich selber noch nicht eingehender mit Atmosphären auseinandergesetzt hat, so kann man doch rasch mit- und nachvollziehen, was mit ihnen bezeichnet werden soll. Methodische Folge dieser Lage, kaum verpflichtende theoretische Vorgaben zu haben, ist das Öffnen oder Offenhalten der Problematik und das Verlangsamten einer voreiligen Theoriebildung.<sup>12</sup>

Die folgenden begrifflichen Untersuchungen strukturieren sich nach *semiotischem Vorbild*, um diesem Offenhalten nachzukommen. Zwar wird in den Kunst- und v.a. Bildwissenschaften von einer eigenen Logik der Bilder ausgegangen, weshalb man sich scheuen mag, auf semiotische Modelle der Analyse zurückzugreifen.<sup>13</sup> Dessen ungeachtet fungiert Sprache jedoch als genuiner Auffindungszusammenhang des Atmosphärenphänomens – man denke an die vielerorts betonte Verankerung und häufige Nutzung des Atmosphärenbegriffs in der Alltagssprache –, ist selbst ein stetiger Bestandteil der umgebenden Umwelt, somit auch eine Umgebungsqualität, die Atmosphären prägen kann und dient zudem als Benennungs- und Beschreibungsgrundlage für das Wahrgenommene. Sprache spannt einen Verständigungsraum auf, in dem sich Erlebnisse mal schlecht, mal recht konservieren. Dieser Verständigungsraum dient als Grundlage, um das Atmosphärenphänomen wie seinem Begriff sprachlich begegnen zu können, gleichsam wie eine Landkarte, die sich auf (unterschiedlich empfindbare) Landschaften bezieht und diese zusammenordnet, auch wenn die Landschaft damit dem Wahrnehmungszusammenhang entrissen und in einen Diskurszusammenhang gestellt wird. Die Orientierung an der Sprache mag es also sinnvoll erscheinen lassen, die Abschnitte versuchsweise nach semiotischem Beispiel in die drei Dimensionen Semantik, Syntax und Pragmatik zu gliedern – als Struktur der Landkarte, auf der verschiedene Facetten des Atmosphärenverständnisses kartiert werden können; dieses, auch wenn gerade der Atmosphärenbegriff einer semiotischen (Kunst-) Betrachtung entgegenwirken will. Dementsprechend folgt daraus ein Verständnis von Semiotik, das im

**12** | Vgl. HENCKMANN 2007, S. 71.

**13** | Hasse stellt in Anlehnung an Welsch fest: »Ästhetischer Wahrnehmung kommt dabei der Status einer Rationalität zu, weil sie ihrer eigenen Sprache folgt und eigene Regeln und Geltungsansprüche kennt.« HASSE 2003, S. 183. Eine »Scheidung von Sprache und Bild, von Lesbarem und Spürbarem« referiert auch MÜHLEIS 2007, S. 133. In diesem Kontext gilt Sprachdominanz als die Gefahr, zu übersehen, dass »ein Kunstwerk zuallererst selbst etwas ist, eine eigene Wirklichkeit besitzt« BÖHME 1995a, S. 23. Noch recht nahe am Sprachmodell ist die Definition von Bildern »als ›wahrnehmungsnahen Zeichen‹ [...], und das Kriterium ihrer Wahrnehmbarkeit, für welche keine eigens zu erlernende Kompetenz benötigt wird, ist das wesentliche zur Unterscheidung gegenüber dem Zeichensystem der Sprache.« SCHULZ 2005, S. 82.

Atmosphärenkontext nicht schematisch und formal an der Konstruktion theoretischer Bedeutungszuordnungen oder Wahrheitsbedingungen arbeitet, sondern die Ausrichtung und Anschaulichkeit der drei semiotischen Dimensionen für einen Gliederungsvorschlag nutzt,<sup>14</sup> um ostensiv Facetten des Atmosphärenphänomens und seines Begriffes verdeutlichen zu helfen. Somit soll einem über das Referieren bekannter Positionen hinausgehenden Interesse an unbekanntem und unausgearbeiteten Möglichkeiten im Begriffsfeld der ›Atmosphäre‹ entsprochen und der chronischen begrifflichen Inadäquatheit im Wahrnehmungsfeld der Atmosphäre begegnet werden.<sup>15</sup>

Im Abschnitt *Semantik* wird nach den Grundlagen des Atmosphärenbegriffs gefragt. So weit das Breitenspektrum des Atmosphärenbegriffs auch gestreut scheint, geht es jedoch zumeist aus zwei Quellen hervor: Die beiden bekanntesten Ansätze einer konsistenten Theorie der Atmosphäre stammen von Hermann Schmitz und von Gernot Böhme.<sup>16</sup> In der Sache verwandt und in der Ausführung verschieden geben beide Autoren eine Bestimmung dessen, was Atmosphären sind, wie sie wahrgenommen werden, wie verfügbar sie sind. Meine Untersuchungen folgen der Linie von Böhme.

Im Abschnitt *Syntax* wird der Stellung des Atmosphärenbegriffes im Satz nachgegangen, wie er sich zu anderen Wörtern in Sätzen verhält – insbesondere zum unter Synonymitätsverdacht stehenden Stimmungsbegriff. Damit erfährt der Atmosphärenbegriff einige Bedeutungsergänzungen durch die Aufmerksamkeit auf seine begrifflich-horizontale Verschränkung und sprachlichen Anhängsel.

Im Abschnitt *Pragmatik* wird der Gebrauch des Atmosphärenbegriffs in kommunikativen Zusammenhängen das Tor öffnen für eine andersartige Sichtwei-

---

**14** | Vgl. ANZENBACHER 1999, S. 166. Dazu auch die zeichentheoretische Gliederung durch Morris, der die Semiotik gar als ›instrument of all sciences‹ charakterisiert: RITTER ET AL. 1995, Sp. 600, sowie S. 605. Diese Gliederungsweise habe ich bereits in Vorarbeiten zum Thema zugrunde gelegt. Vgl. RAUH 2007, S. 123-141. Zu verschiedenen Ausrichtungen der Semiotik vgl. v.a. RITTER ET AL. 1995, Sp. 583 und CRYSTAL ET AL. 2004, S. 94, S. 100 und S. 120.

**15** | Nach Knodt macht sich die Ästhetik auf die Spurensuche nach den Phänomenen, »deren Ausdruck seit jeher von semantischer Inadäquatheit geprägt ist. Die Atmosphäre bestimmter Naturszenarien, die Aura der Intimität, des Verlangens oder des Schmerzes widersteht ›kommunikativer‹ oder informationeller Umsetzung in Sprache.« KNOTT 1994, S. 34. In seinen Reflexionen zur Wahrnehmung verweist von Foerster auf eine zweifache Weise, Sprache nicht verstehen zu können: VON FOERSTER 2002, S. 442.

**16** | Viele Beschäftigungen mit dem Atmosphärenthema heben mit einem Referat und/oder einer Gegenüberstellung dieser beiden Autoren an. Vgl. etwa HAUSKELLER 1995, S. 21-35 (neben Ausführungen zu Tellenbach), DÜTTMANN 2000, S. 102-117 (neben Ausführungen zu Hauskeller), SCHOUTEN 2007, S. 22-30 (neben Ausführungen zu Geiger).

se auf den Atmosphärebegriff, für eine Erweiterung der im Semantik-Abschnitt angeführten Atmosphärekonzeption nach Böhme. Fragen nach der Zitierfähigkeit, den Dimensionen und der Anzahl von Atmosphären führen zum Terminus der ›besonderen Atmosphäre‹. Gerade im Hinblick atmosphärischer Feldforschungen wird mit der ›besonderen Atmosphäre‹ der Auffindungszusammenhang des Atmosphärephänomens grundgelegt und eigens benannt.

Durch diese Abschnitte vorbereitet, widmet sich der sich anschließende Teil einem erweiterten Verständnis des gegenwartsverhafteten Wahrnehmungskonzeptes nach Böhme. Durch die ›besondere Atmosphäre‹ wird deutlich, wie wichtig Faktoren wie Erinnerung, Erwartung und Imagination für Wahrnehmungs- wie Gestaltungsprozesse sind.

Der Atmosphärebegriff soll weder einfach hergeleitet und präskriptiv verwandt noch quantitativ empirisch erfasst und bestimmt, sondern in einer Kombination aufgesucht und -gefunden werden aus einerseits semiotisch strukturierten Begriffsuntersuchungen und -filiationen und andererseits Erläuterungen anhand einer qualitativ empirischen Aisthetischen Feldforschungsstudie - das macht die untertitelgebende zweifache Dimensionierung der Aisthetischen Feldforschungen aus. Dazu werden die Begriffsuntersuchungen in einem eigenen Kapitel durch eine Diskussion der Vagheit der Atmosphäre, die im darauf Folgenden anklingende Feldforschung durch Methodenerläuterung und -diskussion sowie weitere Studien unterfüttert. Das im Verbund mit dem Aurakonzept entwickelte Vokabular des Atmosphärekonzeptes bildet die Grundlage für entwickelte und noch zu entwickelnde Ansätze zur phänomengerechten Erforschung und Erfassung von Atmosphären – ganz im Sinne des Verständnisses dieser Arbeit als theoretische Grundlagenarbeit für die Kunstpädagogik.

Dem Desiderat der Klarheit des Atmosphärebegriffes kann dabei nur mit Einschränkungen entsprochen werden. Es sind Gründe der Vagheit, aufgrund derer ein Rest an Nicht-Festlegbarem verbleibt. Strukturparallel zum Aurabegriff ist »der Begriff der [Atmosphäre] nicht zu finden. Nachweisbar sind nur mehrere, mitunter schwer vereinbare Hinsichten auf ein kaum objektivierbares Wahrnehmungsphänomen.«<sup>17</sup> Statt Klarheit kann Klärung angeboten werden – eine Erklärung im konzeptionellen Fokus des Atmosphärebegriffs auf die Klärungsbedürfnisse im ästhetischen Kontext, eine Erklärung, die zum Nachvollzug dessen führen soll, was die Wahrnehmung im Kölner Dom prägt, was mit dem Begriff ›Atmosphäre‹ bezeichnet wird.

---

**17** | FÜRNKÄS 2000, S. 103. Im Originalzitat befindet sich an der Stelle des Atmosphärebegriffs in eckigen Klammern der Aurabegriff. Der Worttausch kann jedoch aufgrund der konzeptionellen Nähe von beiden problemlos erfolgen.

## 4.2 SEMANTIK: WIE IST ›ATMOSPHERE‹ ZU VERSTEHEN? ATMOSPHERE BEI BÖHME

In Verwandtschaft zur Vorgehensweise beim Aurabegriff besteht die semantische Explikation des Atmosphärebegriffs aus einer dezidiert begrifflichen Betrachtung der Atmosphärekonzeption Böhmes, bei der zentrale theoretische Elemente der Atmosphärentheorie erörtert werden, getragen von der Hoffnung, dass entgegen der Annahme der undefinierbarkeit und der eingeschränkten Diskursfähigkeit von Atmosphären<sup>18</sup> – also einer gewissen Puddingartigkeit des Phänomens – eine intensiviertere Begriffsarbeit zur Verständigung auf ein spezifisches Vokabular und damit zur Konzentration der Konsistenz des Puddings führt, um ihn durch die gewonnene Dickflüssigkeit leichter zu fassen zu bekommen.<sup>19</sup> Nicht im Breitenspektrum des Atmosphärebegriffs verloren zu gehen, wird durch Fokus auf einen ›ästhetischen‹ als ›aisthetischen‹ Atmosphärebegriff verhindert, der es anregt, Atmosphäre im Bereich der Kunst – als einem besonderen Wahrnehmungsfeld – aufzusuchen.

Der Fokus auf Böhme erfolgt zum einen in Anbetracht der Auffassung, wonach »die Bedeutung von Worten aus ihrem Gebrauch zu entnehmen ist«<sup>20</sup> – schon das Vorverständnis des Atmosphärenphänomens nahm sich die Alltagssprache zum Ausgangspunkt –, zum anderen im Hinblick eines kunstpädagogischen Produktionskontextes – Atmosphären können gestaltet werden, sind damit beeinflussbare Mittel des Zugangs und der Vermittlung von Wahrnehmbarem, von Kunst –, zusammengenommen also aufgrund der Ambition einer phänomengerechten Beschreibung und einer Nachvollziehbarkeit des Brückenschlags von Wahrnehmung und Wahrnehmungstheorie. Die dazu herangezogenen *drei Atmosphärendefinitionen* werden zwar von Böhme nicht gesondert hervorgehoben, sondern reihen sich in die essayistischen Bemühungen auch anderer und ergänzender Begriffsbestimmungen ein. Gleichwohl sind die drei ausgewählten Definitionen nicht nur die am häufigsten zitierten, sondern zeigen auch wesentliche theoretische Elemente der Atmosphärentheorie auf und verzahnen sie.

Die *erste*, wohl aus phänomenaler Sicht treffendste Definition verortet Atmosphären in der »Beziehung von Umgebungsqualitäten und menschlichem Befinden [...]. Dieses *Und*, dieses zwischen beidem, dasjenige, wodurch

**18** | »Die Atmosphäre entzieht sich dem Diskurs über sie. Per definitionem entbehrt sie der Definition.« WIGLEY 1998, S. 27.

**19** | Die begriffliche Vernetzung des Atmosphärebegriffs in die Ästhetik spricht Böhme direkt an: »Als Begriff der Ästhetik erhält Atmosphäre [als Begriff – A.R.] seine Konturen durch die Beziehung zu anderen Begriffen und durch die Konstellationen, die er in der Ästhetik schafft.« BÖHME 1998a, S. 112.

**20** | BÖHME 2001a, S. 49.

Umgebungsqualitäten und Befinden aufeinander bezogen sind, das sind die Atmosphären.«<sup>21</sup> In Anlehnung an das meteorologische Vorverständnis werden somit die erkenntnistheoretischen Weichen gestellt für eine Seinsauffassung von Atmosphären, die sich weder am Subjektiven noch am Objektiven allein ausmachen lässt, sondern ein ›Und‹, ein ›Zwischen‹, ein ›Wodurch‹ ins Zentrum der Wahrnehmung rückt.

Die *zweite* Definition, die berühmteste, hebt auf die besondere Wahrnehmbarkeit und Wahrnehmungsform von Atmosphären ab: »Der erste Gegenstand der Wahrnehmung ist Atmosphäre oder das Atmosphärische.«<sup>22</sup> Um dies richtig zu interpretieren werden Fragen nach der spezifischen Gegenständlichkeit der Atmosphäre gestellt und damit verbunden verschiedene Wahrnehmungsweisen verglichen werden müssen, die das Spüren von Anwesenheit als für die Atmosphärenwahrnehmung stimmige Weise herauskristallisiert. In diesem Zusammenhang wird auch die Unterscheidung von Atmosphäre und Atmosphärischem deutlich, ebenso wie die von ›Atmosphärisches wahrnehmen‹ und ›atmosphärisches Wahrnehmen‹.

Die *dritte* Definition schließt eng und erläuternd an die zweite an. Besonders Fragen der Wahrnehmungswirklichkeit wie auch der leiblichen Verankerung der Wahrnehmung stehen im Fokus, wenn Atmosphäre verstanden wird als »die gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen. Sie ist die Wirklichkeit des Wahrgenommenen als Sphäre seiner Anwesenheit und die Wirklichkeit des Wahrnehmenden, insofern er, die Atmosphäre spürend, in bestimmter Weise leiblich anwesend ist.«<sup>23</sup>

#### **4.2.1 Erstens: Das ›Und‹, das ›Zwischen‹, das ›Wodurch‹**

Als Dunstkugel umgibt die Atmosphäre den gesamten Planeten. So fragil und nicht sichtbar sie auch ist, umfasst sie alles in ihr Befindliches gleichermaßen: Subjekte und Objekte der Wahrnehmung werden zusammen mit allen anderen Anteilen der Wahrnehmungssituation umhüllt von der Atmosphäre, so dass dem Wahrnehmenden nicht nur Einzelheiten, sondern umfassende Qualitäten seiner Umgebung gewahr werden können.

Der Entlehnungszusammenhang aus der meteorologischen in die ästhetische Sphäre bleibt erkennbar in der Definition von Atmosphären als spürbare

---

**21** | BÖHME 1995a, S. 22f.

**22** | U.a. BÖHME 2001a, S. 45.

**23** | BÖHME 1995a, S. 34.

»Beziehung von Umgebungsqualitäten und menschlichem Befinden [...]. Dieses *Und*, dieses zwischen beidem, dasjenige, wodurch Umgebungsqualitäten und Befinden aufeinander bezogen sind, das sind die Atmosphären.«<sup>24</sup>

Als erstes Bestimmungsstück von Atmosphäre wird ›*Beziehung*‹ genannt. Damit wird ausgeschlossen, Atmosphären als in der Welt begegnende Dinge oder bloß deren Eigenschaften zu verstehen oder als Zustände oder Projektionen des Subjekts. Sie sind also weder objektiv im Sinne einer Loslösung vom Wahrnehmenden noch subjektiv im Sinne einer Loslösung von gegenständlichen Substraten, »sondern Relationen: gleichsam der Kitt, der Ich und Welt aneinander bindet, und zwar so, daß die Verbindung als *Verbindlichkeit* [...] zutage tritt.«<sup>25</sup> Der Bezug von Objekt zu Subjekt ist zu einer Bedeutsamkeit gesteigert, die Atmosphären »sind nicht etwas Relationales, sondern die Relation selbst.«<sup>26</sup>

In diesem qualitativ erweiterten Sinne wird auf den Einsatz der Begriffe ›*Objekt*‹ und ›*Subjekt*‹ der Wahrnehmung verzichtet, sondern vielmehr von ›*Umgebungsqualitäten*‹ und ›*menschlichem Befinden*‹ gesprochen, die die Relation bilden. Ein an der meteorologischen Atmosphäre angelehntes Beispiel für diese Art der Beziehung ist das Sehen eines Regenbogens. Hierbei ist die Beschreibung unzulänglich, es handele sich um ein Objekt, das durch die Sinnesorgane eines Subjektes erfasst würde. Denn schon im Sinne optisch-physikalischer Korrektheit muss für das Phänomen Regenbogen neben den lichtbrechenden Eigenschaften des Wassers die spezifische Relation zum Betrachter hervorgehoben werden. Denn der Regenbogen existiert in einer betrachterstandortrelativen Richtung und nicht an einem bestimmten Ort. Im physikalischen Sinne sehen deshalb zwei nebeneinander stehende Betrachter zwar das gleiche (einen Regenbogen), aber nicht dasselbe (den einen Regenbogen als festes Objekt).

Sicherlich sind ›*Umgebungsqualitäten*‹ stark von Objekten der Wahrnehmung – Gegenständen, Menschen, Ereignissen – geprägt, bezeichnen diese jedoch in der Perspektive eines *nicht-neutralen Ortes*. Solchermaßen wird eine trenn-

**24** | BÖHME 1995a, S. 22f. Vgl. auch: »Atmospheres became the primary focus of this Aesthetics because atmospheres constitute the ›In-between‹ between environmental qualities and human sensibilities.« BÖHME 2000, S. 14.

**25** | HAUSKELLER 1995, S. 196.

**26** | BÖHME 2002a, S. 33, auch BÖHME 2001a, S. 54. Atmosphäre als spezifisches Beziehungsgeschehen, das gefühlsmäßige Bedingungen und zwischenmenschliche Haltungen beeinflusst, spielt für Bollnow und v.a. für Friebel eine Rolle bei der Bestimmung des pädagogischen Verhältnisses zwischen Erzieher und Kind: Vgl. BOLLNOW, FLITNER 2001, S. 11, FRIEBEL 1980, S. 119-120. Die pädagogische Atmosphäre wird gar als »Prinzip der Erziehung« bezeichnet (SCHALLER 1985, S. 79), oder soll die Geltung des gesellschaftlichen Ideenzusammenhangs verbürgen (Vgl. LUTTRINGER 1985, S. 66).

scharfe Subjekt-Objekt-Dichotomie aufgelöst und im Rahmen der relational-ontologischen Auffassung von Atmosphären eine andersartige Auffassung von ›Objekt‹ installiert: Böhme versteht unter ›Ding‹ »ein körperliches, sinnlich gegebenes Seiendes«, das alltagssprachlich auch »indexikal ein Etwas, das man gerade nicht beim Namen nennen kann oder möchte, oder überhaupt den Gegenstand der Rede oder Betrachtung«<sup>27</sup> bezeichnet. Der Dingbegriff ist somit von einer engen Verwendungsweise von ›Objekt‹ als ›Gegenstand‹ in eine weitere Verwendungsweise von ›Objekt‹ ausgedehnt, die neben Gegenständen auch andere Subjekte, Situationen und Ereignisse umfasst, die dem wahrnehmenden Subjekt als Nicht-Eigenes, in das es gleichwohl verflochten sein kann, begegnen – was die Synonymverwendung von ›Ding‹ und ›Objekt‹ bei Böhme verständlich macht. Nicht nur Seiendes wie Gegenstände der Natur oder Kunst, sondern auch Seiendes wie Wind, Nacht oder eben Atmosphären sollen ins Blickfeld geraten. Ein Ding ist demnach nicht bloß von Handhabbarkeit und Sich-vom-Leibe-Halten in Praxiszusammenhängen geprägt, wozu es ja möglich und nötig ist, Dingeigenschaften funktional in ihrer Individuation als Umgrenzung eines Innen und Abgrenzung eines Außen zu denken. Das Ding ist auch geprägt vom Hervortreten und Sich-Zeigen der Dingeigenschaften. Die Gegenstände »strahlen gewissermaßen aus, projizieren ihre Qualitäten in den Raum hinein und färben das gesamte Umgebungsfeld.«<sup>28</sup>

Zur Benennung der Weisen eines solchermaßen Aus-sich-Heraustretens führt Böhme den Begriff der »Ekstasen des Dings«<sup>29</sup> ein, und »als Ekstasen sollen diejenigen Eigenschaften bezeichnet werden, die und insofern sie die Anwesenheit des Dinges artikulieren.«<sup>30</sup> Damit sind nicht nur die traditionellen sekundären, auf ein erkennendes Subjekt bezogenen Qualitäten wie Geruch oder Farbe gemeint, sondern gleichfalls auch die traditionellen primären, im Zeichen mathematischer Objektivitätsmöglichkeiten stehenden Qualitäten wie Form und Volumen, die (wahrnehmungs)räumlich aufgefasst, damit im Raum

**27** | BÖHME 1995a, S. 157.

**28** | THIBAUD 2003, S. 293. Thibaud merkt an, dass in dieser Hinsicht schon Merleau-Ponty von der ›atmosphärischen Existenz‹ von Farben gesprochen hat.

**29** | BÖHME 1995a, S. 33.

**30** | BÖHME 2001a, S. 134, auch S. 131. Der Ekstasenbegriff wird etymologisch eingeführt zur Beschreibung des ›Aus-sich-Heraustretens‹ eines Dinges. Vgl. dazu auch DIACONU 2005, S. 47. Die Ekstasen als Artikulationen von Formen und Eigenschaften eines Dinges, das Ausstrahlen in den Raum mit Organisierungs- und Orientierungspotenz ist z.B. aus der Malerei bekannt: Das Bild als Gegenstand, dessen Farben den Raum tingieren: Vgl. BÖHME 1989, S. 91, 52. Bilder werden gar von dem Wie ihres Erscheinens her verstanden, von dem her, was sie – nicht als Zeichen, sondern an Ekstasen – zeigen. Vgl. BÖHME 2006b, S. 12.

anwesend gespürt werden können. Dem Wahrnehmungssubjekt bieten sich die Formen als Beitrag zur Ausfüllung des Raumes mit Spannungen und Bewegungssuggestionen dar, die Volumina als Spender von Gewicht und Orientierung. Während einem Ding Eigenschaften zukommen können, die man nicht wahrnehmen kann – die Tischplatte eines Tisches aus Eichenholz könnte die Eigenschaft besitzen, zum Großteil aus Pressspan und einer nur millimeterdünnen Holzschicht aus Eicheimitat zu bestehen –, ist für die Ekstasen dieses Dinges ihre Wirkung auf die Wahrnehmung und damit die sinnliche Präsenz des Wahrnehmungsobjektes maßgeblich – der Tisch ist durch eine Form- und Farbwirkung der Massivität im Raum anwesend. Der Ekstasenbegriff verlagert den Fokus vom *Prädikat* auf die Form der *Präsenz*.<sup>31</sup>

Im Kölner Dom sind es Duft und Farben im Eingangsbereich, die zu einer Wahrnehmungsdämpfung beitragen. Gleichsam wird durch Anzahl und Reihung der Säulen zum einen der Blick angeregt, der vertikalen Bewegungssuggestion in Richtung der Kirchenfenster nach oben zu folgen, und zum anderen eine Gliederung und Rhythmisierung der Raumwahrnehmung gestiftet. Die Umgebung wird in ihrer Qualität thematisch, in der sie in der Wahrnehmung gegeben ist. Die Objekte hängen darin zusammen und gelten als ekstatische Erzeugende, und damit als eine Ursache für Atmosphären.

Die andere Ursache tritt als ein weiteres wichtiges Element der Atmosphäre hinzu: Verweisen die Umgebungsqualitäten auf einen nicht-neutralen Ort, so das ›*menschliche Befinden*‹ auf eine *nicht-neutrale Wahrnehmung*. Dabei scheinen zwei Faktoren auf, die das Befinden als ein doppeltes ausweisen: Zum einen die (leibliche) Anwesenheit des Sich-Befindens an einem Ort, zum anderen das

---

**31** | Zur Verdeutlichung der ekstatischen Präsenzform wählt Böhme das Beispiel einer blauen Tasse, deren Existenz (als eine Eigenschaft) in ihrem Blausein (als ihre Artikulation im Raum) mitenthalten ist: Vgl. BÖHME 1995a, S. 32, sowie BÖHME 2001a, S. 132. Das Blau versteht sich also nicht als Eigenschaft zur Differenzierung von anderen Tassen, sondern als Anwesenheitsform und Raumprägung. Im Rahmen der Ablehnung der Auffassung, Atmosphären könnten von Subjekten geschaffen werden, hält Schmitz Böhmes Ekstasentheorie für eine Übertragung dieser Produktionstheorie von Atmosphären in die Natur, demgemäß das Blaue-Tasse-Beispiel für wenig plausibel und für eine Überschätzung der phänomenologischen Feststellbarkeit der Dynamiken von Dingen: Vgl. SCHMITZ 1998, S. 186ff. Wenn Schouten Eigenschaften und Ekstasen differenziert anhand des Kriteriums der Imaginierbarkeit und mentalen Repräsentierbarkeit der Eigenschaften im Unterschied zur sinnlichen Präsenz der Ekstasen, stellt sich die Frage, ob nicht auch Ekstasen imaginiert und mental rekonstruiert werden können. Denn wie verfahren etwa Theaterregisseure, wenn sie Atmosphären gestalten wollen? Wie korrespondieren Ekstasen und Eigenschaften? Vgl. SCHOUTEN 2007, S. 28.

Sich-Befinden in bestimmter Weise, also etwa bedrängt oder zufrieden, eine Betroffenheit.<sup>32</sup>

Ohne die *Anwesenheit* eines wahrnehmenden Subjektes ist Wahrnehmung einer Atmosphäre nicht möglich. Im Sinne der bekannten Frage, ob ein umfallender Baum ein Geräusch mache, wenn es keiner höre, wäre zu antworten: Er macht kein Geräusch. Denn die Frage nach dem sinnlichen Eindruck des Hörens in Abwesenheit eines Hörenden ist nicht sinnvoll zu stellen, will man nicht auf subjektunabhängig, apparativ messbare Schallwellen zur positiven Beantwortung der Frage abheben – wobei auch hierbei wieder ein Hörender in Gestalt eines Apparates anwesend ist. Damit erhalten Atmosphären den Status, quasi-objektiv zu sein, »das heißt, sie sind in ihrem Was-Sein gar nicht vollständig bestimmt ohne denjenigen, der von ihr betroffen ist. In dem, was Atmosphären sind, ist immer ein subjektiver Anteil und sie *sind* überhaupt nur in aktueller Erfahrung.«<sup>33</sup> Im Vergleich zum vermiedenen Subjektbegriff in der Definition impliziert der Befindensbegriff die Anwesenheit eines Wahrnehmungssubjektes, wodurch der Hinweis auf die Notwendigkeit der Anwesenheit trivial erscheint. Der Hinweis ist jedoch nötig, um sich der Gefahr zu entziehen, das Befinden nur als spezifischen Zustand des Wahrnehmungssubjektes zu verstehen.

Das Sich-Befinden als *Betroffensein*, als die je spezifische Weise, wie jemanden zumute ist, deutet bereits ein Wahrnehmungsverständnis an, das der Wahrnehmung keinen neutralen Beobachterstandpunkt zugrunde legt, sondern das Wahrnehmungssubjekt und sein Befinden in die ekstatische Umgebung involviert, wovon es betroffen wird.<sup>34</sup> Mit dieser Betonung des Pathischen ist zum einen erneut die notwendige Anwesenheit des Wahrnehmungssubjektes in seiner Unersetzbarkeit angesprochen, zum anderen ein transsubjektives Moment der Atmosphäre genannt, die im Zusammenspiel von Ekstasen und Befinden

---

**32** | Vgl. BÖHME 1999b, S. 6, auch BÖHME 2001a, S. 78.

**33** | BÖHME 2002a, S. 31-32. Die Notwendigkeit der aktuellen Erfahrung erschwert eine (mediale) Konservierung der Atmosphäre, denn man muss, »um die Atmosphäre eines Raumes spüren zu können, leiblich anwesend sein. Man kann über eine Fotografie z.B. eines Stuhls oder Platzes die Ästhetik der visuellen Erscheinung beurteilen. Doch die Atmosphäre wird auf einer Fotografie nicht abgebildet. Sie ist nicht konservierbar und sie ändert sich mit der Veränderung der sie umgebenden Konstellationen.« REICHARDT 2009, S. 75-76.

**34** | Vgl. BÖHME 1989, S. 10, auch AUGOYARD 2007-2008, S. 60: »De sujet à objet, de sujet à sujet, de corps à corps, l'empathie est notre façon première, naïve, irréfléchie d'être au monde.« Diese emotionale Bezogenheit auf die physische Umgebung macht die Popularität des Atmosphärebegriffs in der Stadt- und Architekturforschung aus. Vgl. KAZIG 2008, S. 148, ebenso GRAF 2006, S. 2.

auch von anderen Wahrnehmenden gespürt werden kann.<sup>35</sup> Dies vor allem dann, wenn man das Sich-Befinden nicht als seelischen, sondern als leiblichen Zustand versteht, in dem der Wahrnehmende – strukturell ähnlich wie bei den Ekstasen auf der Wahrnehmungsobjektseite – nicht auf ein Innen orientiert gedacht wird, sondern auf das Außen gerichtet, Befindlichkeit also als die »charakteristische Weise [...], das eigene Dasein zu spüren«<sup>36</sup>. Das so geartete Sich-Befinden ist der Schlüssel zur subjektiven wie transsubjektiven Erfassung der spezifischen räumlichen Tönung einer Atmosphäre im »Hier und Jetzt« der Wahrnehmung, der umgebende Raum wird im Befinden spürbar. Ein Raum wird also dann als Zumutung erfahren, wenn das räumliche Sich-Befinden darin eine bedrängende Wirkung auf das gespürte Sich-Befinden hat.

Durch die Betroffenheit im Sich-Befinden in Umgebungsqualitäten, durch die Verstrickungen von Wahrnehmungssubjekt und Wahrnehmungsobjekt wird die Thematisierung der wahrgenommenen Atmosphäre mühsam. Denn das Sich-Befinden unterscheidet sich vom Reden über Atmosphären durch einen anderen Ich-Standpunkt. Das betroffene Ich des Sich-Befindens nimmt die Atmosphäre in der ersten Person wahr: Das Ich ist »entweder selbst in die Atmosphäre stimmungsmäßig aufgelöst oder aber [...] selbst noch in der Distanzierung von ihr affektiv betroffen.«<sup>37</sup> Das distanzierte Ich des Redens nimmt die Atmosphäre in der dritten Person wahr, bildet sich einen Begriff von ihr: Das Ich erhebt sich in die Dimension der Unbetroffenheit und kommt nunmehr »in der Form »ein Ich« vor.«<sup>38</sup>

Die Atmosphären sind so wenig bloß Eigenschaften der Wahrnehmungsobjekte wie sie bloß Zustände der Wahrnehmungssubjekte sind. Sie sind weder objekt- noch subjektinhärent. Die Formulierung einer Relation von Umgebungsqua-

**35** | BÖHME 1998c, S. 86, DIACONU 2005, S. 46. Dabei bezieht sich Diaconu auf BÖHME 2001a, S. 78. Kamleithner möchte das Pathische um eine Handlungsdimension erweitert wissen, denn »auch die Tätigkeit des Subjekts, scheinbar das Gegenteil des Empfindens, Erfahrens, Empfangens, hat ein pathisches Element: Wie ich etwas machen kann und wie ich mich dabei fühle, hat Einfluss darauf, wie mir eine Situation erscheint und ist damit eine ästhetische Frage.« KAMLEITHNER 2009, S. 3. Böhme würde erwidern, dass das aktive Wahrnehmungssubjekt seine Subjektivität gerade nicht in die Wahrnehmung einbringt, sondern Wahrnehmung durch das Pathische erst zur subjektiven wird, denn »in der Betroffenheit und nur in dieser bin ich unvertretbar. In meinen Handlungen bin ich durch andere vertretbar, nicht aber in meinen Widerfahrnissen und meinem Leiden.« BÖHME 1999b, S. 6.

**36** | EBD., S. 8.

**37** | BÖHME 2001a, S. 50. Diese Verstrickung führt gar zur »Unmöglichkeit, die Wahrnehmungen zu reflektieren« SCHOUTEN 2006, S. 53.

**38** | BÖHME 2002a, S. 30, auch BÖHME 2001a, S. 51.

litäten und Befinden macht eher die objekt- und subjektkohärente Facette der Atmosphären deutlich. Diese Kohärenz wird durch die Betonung des doppelten Befindens zu einer *Kopräsenz*. Atmosphären sind demnach »charakteristische Weisen der Kopräsenz von Subjekt und Objekt«<sup>39</sup> in der Wahrnehmung, und ihr quasi-objektiver Status ist von dieser Kopräsenz fundiert, die Begegnungscharakter<sup>40</sup> hat.

In dieser Begegnung tauchen Atmosphären als ›Und‹ auf. Noch bevor das ›Und‹ in der Definition durch Kursivierung und Großschreibung explizit gekennzeichnet wird, erscheint es als übersehbarer, kleingeschriebener Junktor zwischen den ›Umgebungsqualitäten‹ und dem ›menschlichen Befinden‹. Das kleingeschriebene ›Und‹ entspricht dem phänomenalen Befund, dass Atmosphären zwar allgegenwärtig sind, jedoch selten in den Fokus der Aufmerksamkeit rücken. Dies schon allein deshalb, weil Wahrnehmung im Alltag aus pragmatischen Gründen entweder auf die Umgebung, die geometrische Anordnung von Objekten und deren messbare Eigenschaften oder auf das eigene Befinden, auf Gefühlsmanagement fokussiert werden muss. Das ›Und‹ weist jedoch darauf hin, dass es da etwas Drittes gibt, das nicht nur Subjekt oder nur Objekt ist. Diese Stellung der potenziellen Übersehbarkeit bei gleichzeitiger Bedeutsamkeit der Atmosphären lässt sich mit den Pausen in einem Musikstück vergleichen: Die Pausen verweisen auf den Rahmen, lassen dem Vorhergehenden Raum und schaffen dem Nachfolgenden Raum. Sie sind damit nicht notationsbedingte Freistellen im leeren Raum, sondern Verweisungsräume auf die Rahmung,<sup>41</sup> stiften durch die Bezugsetzung des Vorherigen und Nachfolgenden das Musikstück erst. Das ›Und‹ stiftet eine Atmosphäre, ist deren Entstehungsbedingung, indem es auf das ›Hier und Jetzt‹ einer nicht-neutralen Wahrnehmung an einem nicht-neutralen Ort aufmerksam macht. Die Behauptung, alles habe Atmosphäre, auch das atmosphärefrei Geplante<sup>42</sup>,

**39** | BÖHME 1998a, S. 114, vgl. auch die Charakterisierung dieser Kopräsenz im Sinne einer »affektiven Qualia« bei DIACONU 2005, S. 46.

**40** | Vgl. HAUSKELLER 1995, S. 32, sowie DÜTTMANN 2000, S. 113. Die Begegnung von Subjekt und Objekt ist eine Wahrnehmungsfrage: »En fait, il est toujours question de perception, c'est-à-dire d'une rencontre entre sujet et objet.« AUGOYARD 2007-2008, S. 58. Um dieses Zusammengehen von Subjekt und Objekt begrifflich gesondert markieren zu können, bietet sich die Wortneuschöpfung ›Sobjekt‹ / ›sobjektiv‹ an.

**41** | Vgl. HOFFMANN 2005, S. 259. Zwar geht es bei einer Pause im Musikstück um den Zwischenraum zwischen Gleichem (nämlich Tönen) und nicht zwischen Verschiedenem (wie den Subjekten und Objekten der Wahrnehmung). Wenn allerdings in der Atmosphäre Subjekte und Objekte nicht mehr getrennt erscheinen, dann ist das Zwischen ein Akzentraum zwischen beidem.

**42** | »Gerade die Ablehnung jeglicher Atmosphäre erzeugt eine eigentümliche Atmosphäre.« WIGLEY 1998, S. 27.

fußt in dieser Definitionsfacette von Atmosphäre und bedingt das weite Feld der Begriffsanwendung. Denn diese Kopräsenz im ›Hier und Jetzt‹ ist strukturell ›Immer und Überall‹ dort vorhanden, wo wahrgenommen wird: Wenn in die Befangenheit von einer Atmosphäre die räumliche Umgebung und die private Stimmungslage auf bestimmte Weisen mit eingehen, sind Atmosphären immer und überall. Denn jeder Mensch ist immer von Umgebung umgeben und durch seine Stimmungslage gestimmt. Gleichsam wirkt die Umgebung in der Wahrnehmung von der eigenen Stimmung getönt, und die eigene Stimmung wird von der Umgebung getönt: ein reziproker Vorgang, dessen *tertium comparationis* die Atmosphäre ist und sich im ›Und‹ begrifflich sowohl als abstraktes Strukturprinzip, als auch als konkrete Wahrnehmbarkeit niederschlägt.

Das ›Und‹ liegt unscheinbar zwischen Umgebungsqualitäten und Befinden. Dieser Zwischenbereich markiert den genuinen Quellpunkt einer Atmosphäre. Nur in Anwesenheit eines Wahrnehmungssubjektes im kohärenten Raum der Wahrnehmungsobjekte, nur in dieser qualitativ spezifisch geprägten Kopräsenz, nur im ›Immer und Überall‹ vorhandenen ›Hier und Jetzt‹ eröffnet sich der atmosphärische Raum des ›Zwischen‹. Mit dieser Atmosphärendefinitionsfacette ist der Ort angegeben, auf den hin in atmosphärischen Kontexten formuliert wird: Objekte haben Ekstasen, strahlen aus, präsentieren sich in der Atmosphäre (statt: haben Eigenschaften, die vom Subjekt wahrgenommen werden können) und das Subjekt befindet sich, wird betroffen, spürt in der Atmosphäre (statt: orientiert sich an den Eigenschaften des Objektes). In Anschluss an das altgermanische Verständnis der Atmosphäre als Backofen ließe sich dieses Zusammenwirken von Subjekt und Objekt auf die und in der Atmosphäre so umschreiben: Subjekt und Objekt geben Wahrnehmungszutaten in eine Backform, in einen Ofen. Aus dem Ofen (dem Zwischen, der Atmosphäre) nimmt dann das Subjekt (als Wahrnehmungsinstanz) das gebackene Brot entgegen (als Ergebnis von subjektiven und objektiven Zutaten, als die wahrgenommene Atmosphäre). Das Brot kann nur entstehen, wenn sowohl Objektives wie Mehl und Wasser aufgewendet wird, als auch Subjektives wie das Abmessen und Verkneten, das dann kopräsent im Backofen zusammen kommt. Schon bei der Untersuchung zur Wahrnehmung von Aura konnte anhand des Beispiels des Fledermausecholotes die ontologische Besonderheit und Beziehung von Blick und Blickerwiderung – die Divergenz von belehnender und belehnter Blick – illustriert werden. Während das Aurakonzept den ontologischen Doppelstatus von Subjekt und Objekt in den Fokus rückt, versucht das Atmosphärenkonzept das ontologische Verhältnis von Subjekt und Objekt mittels des ›Zwischen‹ um eine »unverfügbare, eigenständige Vice-Versa-Relation«<sup>43</sup> zu erweitern – den Ofen. Dies hat zur Konsequenz, dass man bei der Atmosphäre nicht so sinnvoll

wie bei der Aura vom Verfall sprechen kann. Denn während beim Auraverfall als Beschneidung des Subjektstatus auratischer Gegenstände diese nur noch als reproduzierte Objekte verstanden werden können, eröffnet das ›Und‹ der Atmosphärebedingungen auch beim vermeintlichen Ausfall einer dieser Bedingungen immer und überall ein ›Zwischen‹, eine Atmosphäre – es sei denn, man verlegte sich auf Gedankenexperimente mit einer Welt ohne Subjekte, ohne Objekte, ohne Wahrnehmung.

Im Kölner Dom ist es vor allem das Richterfenster, das ein spezifisches ›Zwischen‹ erzeugt: Zwischen den ekstatisch in den Raum wirkenden klaren Formen und Farben der bunten Glasscheiben und dem nach oben blickenden Betrachter entsteht ein eigener, gestimmter Wahrnehmungsraum. Der Betrachter spürt, dass und wie er sich in einem spezifischen Innenraum befindet, weshalb das Richterfenster in einem weiteren Sinne als ›Zwischen‹ zwischen Außen und Innen, zwischen Sonnenlicht und Dunkel gesehen werden kann.

Das ›Zwischen‹ als Ort der Atmosphäre könnte in schematischer Weise falsch verstanden werden als lediglich der gestimmte Raum zwischen einem Subjekt und seinen Objekten der Wahrnehmung. Dies würde die Atmosphäre zu einer privaten Angelegenheit machen, und die Frage evozieren, unter welchen Bedingungen auch andere Personen an einer Atmosphäre teilhaben können. Die Atmosphäre beschränkt sich jedoch freilich nicht auf einen privaten Zwischenraum, sondern wirkt über einen solchen hinaus, sie befindet sich im sonstigen Umfeld auch, also im ›Umsonst‹ des Menschen als dasjenige Sonstige, das den Menschen umgibt, ohne dass er es wahrnehmungsmäßig fixiert hat oder fixieren will, das aber dennoch und ansonsten um ihn da ist.<sup>44</sup> Weniger neologistisch spricht Monet dieses Umsonst als »alles umhüllenden Umschlag«<sup>45</sup> an und umschreibt damit die beiden bereits genannten, aus dem meteorologischen Atmosphärekontext konservierten Momente des allseitig Umfangenden und der Einwirkung von etwas. In Briefen an Freunde schreibt er, was ihn umtreibt: Das Motiv sei ihm unbedeutend. Wichtiger sei ihm, dasjenige zu reproduzieren, was zwischen dem Motiv und ihm selbst ist, dasjenige, was er als umhüllenden Umschlag erfährt und erfühlt. Besonders mit seiner Kathedralen-Serie rückt Monet demgemäß vom Sehen ab und wendet sich dem Spüren

**44** | Das ›Umsonst‹ lehnt sich grob an einen Gedankengang bei Roland Barthes an. Vgl. BARTHES 1983, S. 12. In Verbindung mit der angedeuteten Wortneuschöpfung ›subjektiv‹ ließe sich Atmosphäre knapp definieren: Eine Atmosphäre ist subjektives Umsonst.

**45** | Auch für das Folgende: MAHAYNI 2002, S. 62f. Bezüglich des ›Umschlags‹ bezieht sich Mahayni hier auf einen Brief Monets an Gustave Geffroy, worin es heißt: »instantaneity, the ›envelope‹ above all, the same light spread over everything« (Claude Monet, Monet by himself, S. 172; Literaturangabe nach Mahayni).

zu. Die Serie versucht, mehr zu zeigen, als es ein einzelnes Bild oder eine Architekturzeichnung der Kathedrale vermögen. Im Sinne des Umschlags ist der Gegenstand seiner Gemälde-Serie nicht 20-mal dieselbe Kathedrale, sondern es sind 20 verschiedene Atmosphären, in denen die Kathedrale auf 20 Weisen erscheint: z.B. verheißungsvoll, zurückweisend, ungewiss, geborgen. Die Perspektive der Ergriffenheit von diesen Atmosphären auf die Bilder zu bannen, bereitet Monet Schwierigkeiten. Er hat das Gefühl, seine Bilder nicht abschließen zu können, da diese ja aus dem spürbaren Umschlag – der Motiv und Maler umhüllt – losgelöst sind.

Diese Schwierigkeiten bestehen, weil das Zwischen kein statisches Phänomen im Umsonst darstellt, von dem man – einmal erzeugt – Abstand nehmen und es aus der Distanz betrachten kann. Das Zwischen ist immer auch ein ›Zugleich‹. Denn das ›Und‹ der Atmosphärebedingungen gilt nicht nur für einen Wahrnehmungszeitpunkt sondern für die Wahrnehmung als Prozess und Verlauf: Die Atmosphäre ist zwischen Subjekt und Objekt zu finden und wird zugleich von beiden produziert.<sup>46</sup> Damit stiftet sie eine Verbindung der traditionell getrennten Produktions- und Rezeptionsästhetik. Objektivierungen oder Beschreibungen (in Monets Fall: das bildliche Fixieren) sind erschwert einerseits durch die fehlenden zeitlichen Abbruchbedingungen aufgrund des ›Zugleich‹ und andererseits durch die fehlenden räumlichen Abbruchbedingungen aufgrund des ›Umsonst‹. Die Atmosphäre ›ist weder etwas Objektives noch etwas Subjektives und sie ist doch quasi objektiv und quasi subjektiv.«<sup>47</sup>

Betont das ›Und‹ noch stark das Zusammenkommen von Subjekt und Objekt in der Wahrnehmung, so das ›Zwischen‹ das Zusammensein, das ein Herauspräparieren einzelner Atmosphärebestandteile hemmt – dies auch im Sinne des Befindens, weil für das partizipierende Subjekt »durch seine Eingelassenheit in die Atmosphäre die Situation überkomplex zu sein scheint.«<sup>48</sup> Weil die Atmosphäre im Sinne dieses Status als Zwischenphänomen Subjekt und Objekt der Wahrnehmung als etwas Drittes verbindet, wird es verständlich, dass sich begriffliche Probleme mit der Atmosphäre ergeben können. Denn dieses Dritte

**46** | Vgl. SCHOUTEN 2006, S. 55, vgl. auch FISCHER-LICHTE 2004, S. 202. Für das Zugleich bei zwischenmenschlichen Atmosphären vgl. BASFELD ET AL. 2002, S. 15. Lorenz konstatiert, dass die Atmosphären »etwas zu den Objekten Gehöriges [sein], das aber erst durch den subjektiven Wahrnehmungsvorgang spürend realisiert wird.« LORENZ 1999, S. 19. Mersch misst den Subjekten einen geringeren Anteil an der Entstehung einer Atmosphäre bei, wenn er davon spricht, Atmosphären geschehen, entspringen dem Ekstatischen. Vgl. MERSCH o.J.b, S. 6f.

**47** | BÖHME 1998b, S. 235.

**48** | BÖHME 2002b, S. 103. Als »eigentümliche Komplexqualität« beschreibt Hasse im Kontext des Erlebens von Städten dieses Zugleich sich überlagernder räumlicher Qualitäten und subjektiver Erlebniswirklichkeit. Vgl. HASSE 2002a, S. 7.

ist nicht leicht zu fassen zu bekommen. Wenn man das ›Zwischen‹ ontologisch ernst nimmt, schließt das Atmosphärenphänomen Erfahrungsebenen ein, die das wahrnehmende Subjekt nicht durchschauen kann, was eben zur partiellen Unmöglichkeit der Beschreibung von Atmosphären beiträgt: Das ›Zwischen‹ zwischen Subjekt und Objekt wird zu einem ›Zwischen‹ »›zwischen‹ Sinn (Bedeutung) und Sinnlichkeit (leiblichem Empfinden)«.<sup>49</sup>

Im Gegensatz zum Deutschen verfügt das *Japanische* über das Konzept und Wort ›ki‹ zur Benennung des ›Zwischen‹.<sup>50</sup> Wie auch bei der Atmosphäre gibt es beim ›ki‹ einen meteorologischen Wortursprung: »Ki bedeutete also ursprünglich Luft, und zwar auch Luft im Sinne des Ursprungs des Universums. Durch Einatmen gelangt ki in den menschlichen Körper und wird zum Ursprung auch der Lebenskraft des Menschen.«<sup>51</sup> Schon im Kontext des Atrahmens wurde das Atmen in naher Begriffsverwandtschaft zum Wahrnehmen gebracht. Das ›ki‹ ist damit einerseits als Luft dasjenige, was alles umhüllt, Umschlag und ›Umsonst‹ ist, und wird andererseits als dasjenige, was in der Luft liegt, als »Intensität des Zwischen«<sup>52</sup> verstanden: »Das ki [...] ist in Wirklichkeit etwas Atmosphärisches zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Bewußtsein und Gegenstand, das sich ganz unabhängig von den Absichten des Subjekts an die jeweiligen Gegenstände heftet, an ihnen Anteil nimmt, sich auf sie hin ausrichtet und verteilt.«<sup>53</sup> Obwohl dieses ›Zwischen‹ außerhalb des Selbst verortet wird, gilt es als eigentlicher aber gleichsam unverfügbarer, weil sich je nach Situation und Umgebung veränderlicher Seinsort des Selbst.<sup>54</sup> So kann etwa in Gesprächssituationen die Beziehung der Gesprächsteilnehmer nicht als eine zwischen selbständigen Personen betrachtet werden, sondern das eigene Ich und das gegenüberstehende Du bilden sich erst – quasi »als sekundäres

**49** | HASSE 2007, S. 542. Für Welsch gelten die Verknüpfung und der Übergang von Sinneswahrnehmung und Sinnwahrnehmung als Fundament des ästhetischen Denkens. Vgl. WELSCH 2003, S. 48f.

**50** | In einem ›Brief an einen japanischen Freund über das Zwischen‹ konfrontiert Böhme die Aristotelische Ontologie mit japanischer und parallelisiert u.a. ›ki‹ und ›Zwischen‹: Vgl. BÖHME 1998b, S. 233-238. Böhmes Referenz dabei ist KIMURA 1995, S. 119-131. Aber auch Huppertz macht auf die Benennungschancen des ›ki‹ aufmerksam, ebenfalls auf Kimura Bezug nehmend: Vgl. HUPPERTZ 2007, S. 159.

**51** | KIMURA 1995, S. 124.

**52** | BÖHME 2002b, S. 108.

**53** | KIMURA 1995, S. 127.

**54** | Vgl. EBD., S. 58 und S. 123.

Produkt aus dem ursprünglichen, nur situationsmäßigen, atmosphärisch erfahrbaren Zwischen«.55

In der anschließenden Definitionsfacette von Atmosphäre, im ›Wodurch‹ wird deutlich, dass die Begegnung von Subjekt und Objekt in der Wahrnehmung nicht nur auf die *Entstehungsbedingung (Und)* oder nur auf den *Ort (Zwischen)* von Atmosphären verweist, sondern gleichsam auf ihr *Produkt*:56 Sie werden nicht nur in einem Zusammenspiel in der Wahrnehmung festgestellt, haben nicht nur einen Zwischenstatus zwischen Subjekt und Objekt, sondern sind zudem auch das Medium, durch das eine Beziehung von Subjekt zu Objekt erst vollzogen werden kann, der Backofen, der Subjektives und Objektives zu einer spezifischen Einheit zusammenbackt.

Noch stärker als das ›Und‹ betont das ›Wodurch‹ das Zusammenkommen aller Wahrnehmungskomponenten. Atmosphären sind nicht etwas, auf das man sich bezieht, sondern sie sind die Beziehung selber im Fluchtpunkt »eines *gemeinsamen* Zustandes von Subjekt und Objekt«57 und somit eher ein ›sowohl – als auch‹ als ein ›weder – noch‹: *Atmosphäre ist ein sonderbares Gespinst aus Umgebungsqualitäten und Befinden*. Das ›Wodurch‹ kennzeichnet den Kurzschluss zwischen der psychischen und der materiellen Wirklichkeit, der eine eigene Wirklichkeitssphäre erzeugt. Die (auch inhaltliche) Differenz zwischen Bedeutung als etwas, das dem Objekt kognitiv zugeordnet wird, und leiblichem

---

**55** | KIMURA 1982, S. 37, auch KIMURA 1995, S. 51. Dies hat zur Folge, dass es im Japanischen eine offene Anzahl an Personalpronomen der ersten und zweiten Person gibt, weil zu Beginn einer Beziehung zwischen Menschen das eigene und das gegenüberstehende Selbst noch unbestimmt sind: »Aber welches Personalpronomen der ersten Person man für sich selber verwendet, welches Personalpronomen der zweiten Person man für sein Gegenüber verwendet, entscheidet sich hierbei aus den jeweils ganz konkreten Umständen der zwischenmenschlichen Beziehung selbst und ist niemals dieser Beziehung vorausgehend entschieden.« Ebd., S. 102. Als Arzt verdeutlicht Kimura diese Unbestimmtheit im ›Zwischen‹ u.a. *ex pathologiam* an Schizophreniepatienten, bei denen das Phänomen der Ichkonstitution im ›Zwischen‹ zum Problemfall geworden ist. Vgl. dazu auch KIMURA 1982, S. 42.

**56** | Vgl. hierzu HAUSKELLER 1995, S. 32. Dass Subjekt und Objekt als die beiden Seiten eines integralen Bedingungsgefüges erscheinen, zeichnet eine Parallele des Ansatzes von Böhme und Merleau-Ponty: »Die Pointe des Merleau-Ponty'schen Ansatzes besteht nun darin, dass die beiden Seiten der Begegnung, das wahrnehmende Ich und die erscheinende Welt, als Bewegungen verstanden werden, die einander wechselseitig bedingen und veranlassen. [...] Vielmehr findet das, was uns als Welt begegnet, im Zwischenraum zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenen, zwischen Subjekt und Objekt statt.« SCHÜRSMANN 2003, S. 352.

**57** | BÖHME 2001a, S. 56. Atmosphäre als Relation selbst: S. 54.

Empfinden als etwas, das quasi in physiologischer Sicht dem Subjekt zukommt, wird überbrückt. Die Objekte haben also nicht Bedeutung, sie werden zur Bedeutung, die Verbindung in der Wahrnehmung wird zur Verbindlichkeit.<sup>58</sup> Zwei Facetten des ›Wodurch‹ der Atmosphäre werden dabei unterscheidbar: Zum einen das ›Wodurch‹ der *Einwirkung* auf das Subjekt, das Wahrnehmung erst durch die Beziehung von Umgebungsqualitäten und Befinden stiftet und zum anderen das ›Wodurch‹ der *Auswirkung* auf das Subjekt, das mittels der Atmosphäre Wahrnehmung und Verhalten beeinflusst, das selbst auf den Bewegungsstil wirkt.<sup>59</sup> Wie man sich an einem Ort und durch den Raum bewegt, knüpft sich damit an die Wahrnehmung, das Befinden vor Ort. So sehr man auch vom Kölner Hauptbahnhof zum Dom hetzen würde, so würden sich doch im Dom aufgrund der Wahrnehmung die Schritte zu bedächtigen wandeln – unabhängig von Hinweisen auf Schilder, sich in Gotteshäusern angemessen zu verhalten. Eine Atmosphäre der Dämpfung und Anregung verantwortet sich verschränkende Wahrnehmungen von Dumpfem und Filigranen, erdige Farbtöne, die durch den Blick in den Kirchenraum ›angewühlt‹ werden. Einzelnen Bereichen kommt durch die atmosphärische Gestimmtheit besondere Attraktivität zu, so das ›spürbare Herangezogensein‹ beim Richterfenster, zu dem nicht nur der Blick gezogen wird, sondern ›man selbst als Schauender‹. Andersartige Wahrnehmungen werden möglich. So werden bei der Wahrnehmung des Fensters Wärmequalitäten gespürt, die physikalisch nicht vorhanden sind (*Das Licht wärmt in den Domraum, wobei es temperaturmäßig hauchwolkenkalt ist*). Das Richterfenster bestimmt durch seine Präsenz eine eigene Bedeutungssphäre: Es zeigt nicht eine bestimmte Art oder Ausführung von Farbfenster mit einem Verweis auf bestimmte Inhalte: *Es zeigt ›Farbfenster‹* – das Phänomen als etwas Eigenständiges für die Betrachter.

Auf diese Ausführlichkeit der Darstellung der Definitionsfacetten von Atmosphäre ist die Definition bei Böhme nicht angelegt. Vielmehr verleitet sie zu einer falschen Verknappung, die das ›Und‹, das ›Zwischen‹ und das ›Wodurch‹ zusammenliest. Denn unter Auslassung des Nebensatzes läse sich die Definition so: ›Dieses *Und*, das sind die Atmosphären.‹ Das ›sind‹ der Definition weist jedoch auf einen Plural hin. Demnach ist es das Zusammenspiel aus den Definitionsfacetten ›Und‹, ›Zwischen‹ und ›Wodurch‹, das Atmosphären ausmacht: Die Definition gibt Entstehungsbedingung, Ort und Produkt von Atmosphären an.

**58** | Vgl. HAUSKELLER 1995, S. 196.

**59** | Im Bewegungsstil kommen damit das Verhältnis zur Umgebung sowie die Art des Zusammenseins zum Ausdruck. THIBAUD 2003, S. 291, ebenso THIBAUD 2004, S. 157-158.

## EXKURS: AISTHETIK

Als Lehnbegriff wird ›Atmosphäre‹ auch in vielen anderen und nicht nur wissenschaftlichen Gebieten verwendet. Was schon bei den Beispielen aus der Werbung im Rahmen des Atmosphärevorverständnisses anklang, ließe sich durch eine Internetrecherche problemlos auf andere Gebiete erweitern. Auf theoretischer Ebene verdeutlichte die Definitionsfacette des ›Und‹ der Atmosphärebedingungen durch sein ›Immer und Überall‹ das mögliche Breitenspektrum des Atmosphärebegriffs. Notwendig nach dem Vorherigen und für das Nachfolgende wird damit ein Blick auf den ›ästhetischen‹ Fokus dieser Atmosphäreuntersuchung als Prophylaxe gegen Orientierungslosigkeit aufgrund des Breitenspektrums.

Ein ›ästhetischer‹ Atmosphärebegriff regt an, Atmosphäre im Bereich der Kunst aufzusuchen – ob nun im musealen Kontext oder im amusealen wie im Kölner Dom als architektonischem Kunstwerk mit dem neuen Kirchenfenster als herausgehobenes Werk eines aktuellen Künstlers. Eine wissenschaftlich-disziplinäre Verengung, die häufige Verwendung und die damit einhergehende Verschleifung in der Alltagssprache machen jedoch aus dem Adjektiv ›ästhetisch‹ einen Begriff, der etwas auf irgendeine Weise als ›schön‹ klassifiziert. Damit wird man ihm aber keinesfalls gerecht. Eine Rückbesinnung auf seine griechischen Wurzeln zeigt es auf: Mit ›*aisthesis*‹ wird die sinnliche Wahrnehmung im Ganzen bezeichnet, ein »Erfassen irreduzibler Erstverhalte«. <sup>60</sup> Solcherart umfasst die Wahrnehmung mehr als eine Ausrichtung auf Schönheit oder auf Vergegenständlichung jedweder Couleur.

In dieser Perspektive sieht Welsch einen Nachholbedarf für die klassische Ästhetik, die ihm als »Artistik, als Explikation des Begriffs der Kunst unter besonderer Berücksichtigung der Schönheit« gilt. <sup>61</sup> Mit der *aisthesis* werden hingegen Wahrnehmungen und Empfindungen erschlossen, die vor jedem artistischem Belang ansetzen und somit helfen, die innere Pluralisierung der traditionellen Ästhetik um eine äußere Pluralisierung – also der Öffnung des Disziplinfeldes auf transartistische Themen und Probleme – zu ergänzen. <sup>62</sup>

---

**60** | WELSCH 2003, S. 54. Welsch verweist damit auf die Verwendung des *aisthesis*-Begriffes bei Aristoteles, eine ›*aisthesis*‹, die auf die Entwicklung durch den ›*logos*‹ angewiesen ist.

**61** | WELSCH 1996, S. 135.

**62** | EBD., S. 136, 141. Welsch wünscht sich eine dreifache Kritik der traditionellen Ästhetik, die erstens Einspruch gegen das pauschale Lob der Schönheit erhebt, sich zweitens gegen die fälschliche Singularisierung der Schönheit (entgegen eines *varia-tio delectat*) wendet und die drittens in selbstkritischer Manier die Wirksamkeit alter ästhetischer Dogmen überdenkt. Vgl. EBD., S. 147-148.

Eine Ästhetik als wissenschaftliche Disziplin der Kunst sollte deshalb auf »den doppelten Charakter einer Artistik einerseits und einer Ästhetik außerhalb der Ästhetik andererseits« gerichtet sein.<sup>63</sup>

Auch für Böhme geht es darum, die Ästhetik unter Berufung auf den *aisthesis*-Begriff auf neue alte Füße zu stellen. Sie soll weniger eine Theorie der Kunst und des (Kunst)Schönen sein, als vielmehr als Aisthetik eine »Theorie der Wahrnehmung im unverkürzten Sinne« auf Seiten des Rezipienten aufstellen und zudem als »allgemeine Theorie ästhetischer Arbeit«<sup>64</sup> auch für die Seite des Produzenten eine Entgrenzung der Kunstfixiertheit bewirken. In der Aisthetik erstreckt sich die Ästhetik auf die ganze Breite sinnlicher Wahrnehmung und schließt auch affektive und imaginative Momente ein: Die *aisthesis* bildet damit den disziplinären Rahmen für Themen der Wahrnehmung, von denen die Kunst nur eines, wenn auch ein wichtiges ist.<sup>65</sup> Auf der Suche nach einer ästhetischen – oder besser: aisthetischen – Atmosphäre für den Rezipienten könnten somit alle Situationen und Arten von Wahrnehmung ihren Platz darin finden. Die Werbung für das Feld der Ästhetik zu reklamieren und dort zu untersuchen, war schon eine Andeutung der Erweiterung dieses Feldes aus seinem klassischen Verständnis heraus auf ein gleichsam breiter und grundlegender angelegtes Feld. Schon allein aufgrund des ihr entgegengebrachten Rezeptionsverhalten will Werbung ja selten ein hohes ästhetisches Bedürfnis ansprechen, als vielmehr die basale atmosphärische Empfindungsfähigkeit, die Gefühle und Begehren von Konsumenten.

Ist damit die eingeführte Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes dieser Arbeit auf Ästhetik im Allgemeinen und auf Kunst im Besonderen durch das weitere Verständnis als Aisthetik wieder in Beliebigkeit entgrenzt oder gar aufgehoben, da sich ja im Sinne der Aisthetik die Kunst in alles Wahrnehmbare einreihet? Auf diese Idee käme nur, wer traditionelle disziplinäre Hoheitsgebiete aufrechterhalten wollte, und im Sinne eines ästhetiktheoretischen Provinzialismus darauf bestünde, Kunst mit einer einengenden Ästhetik als Theorie des Kunstschönen zu identifizieren anstatt ihr einen prominenten Bereich in einer Aisthetik als allgemeiner Wahrnehmungstheorie zuzubilligen.

Diese Prominenz kommt der Kunst aufgrund ihres wesentlichen Bezugs zur Wahrnehmung zu. Kunst wird als besonderes Wahrnehmungsfeld verstanden, als Phänomen, im Rahmen dessen implizit und explizit auf Wahrnehmung und Wahrnehmungsweisen reflektiert wird, das auf sinnliche Wahrnehmung angewiesen ist und zurückgreift. Die Kunst bietet sich somit als besonderer

**63** | WELSCH 1996, S. 163.

**64** | BÖHME 1995a, S. 25. Zur Rückführung der Ästhetik auf Aisthetik vgl. auch BÖHME 2001a, S. 7. Den Begriffen ›Artistik‹ und ›Ästhetik außerhalb der Ästhetik‹ bei Welsch entsprechen bei Böhme die Begriffe ›Ästhetik‹ und ›Aisthetik‹.

**65** | Vgl. hierzu EBD., S. 177 und WELSCH 1996, S. 176.

Prüfstein der Wahrnehmung an, als Abgrenzungsphänomen oder als paradigmatisches Beispiel und Lehrstück im Zusammenspiel von Wahrnehmung und Erkenntnis. Denn unbestreitbar vollziehen sich in der Kunst besondere Wahrnehmungsformen – von ganz banalen und alltäglichen zu ekstatischen und ergreifenden.<sup>66</sup> Von einer ästhetischen Prävalenz der Kunst im ästhetischen Rahmen lässt sich sprechen, weil Kunstwerke Gelegenheit bieten, »die sinnliche Aufmerksamkeit in einer Ausschließlichkeit und Intensität [zu] fesseln [...], die außerhalb der Kunst selten beabsichtigt ist.«<sup>67</sup> Viele Künstler nehmen es sich zur Aufgabe, Wahrnehmung durch Bestätigung, Irritation oder Ablehnung zu thematisieren, und arbeiten sich deshalb an verschiedenen Atmosphären ab – wie es Monet mit seiner Kathedralen-Reihe und in seinen Briefen dokumentiert. So kann die Alltäglichkeit des Atmosphärephänomens, wie sie aus dem lebensweltlichen Umgang geläufig sein mag, zum einen künstlerisch in besonderer Weise entdeckt werden und zum anderen im ästhetischen Zusammenhang das Hervorgehoben werden, was wissenschaftlich nicht fassbar und damit vernachlässigbar scheint.<sup>68</sup>

Weil Kunst nicht nur auf Kunst, sondern immer auch auf Wirklichkeit reagiert, ist sie »auch wo sie sich der alltäglichen Ästhetisierung entgegenstellt, gleichwohl von dieser gebeizt.«<sup>69</sup> Öffnet sich also die Ästhetik zur Aisthetik, geschieht das nicht nur der umfassenderen Erschließung sinnlicher Wahrnehmung wegen, sondern auch, um eines zureichenden Verstehens der Kunst willen. Kanalisiert sich die ästhetische Erfahrung in die Wahrnehmung von Atmosphären, in eine ästhetische Form des Erkennens jenseits intuitionistischer Reflexionsfeindlichkeit oder logizistischer Wahrnehmungsunabhängigkeit, dann kann »Kunsterfahrung geradezu als Modell ästhetischen Denkens fungieren.«<sup>70</sup> Die Kunst spannt vielfältige Bögen zwischen Sinnes- und Sinnwahrnehmung auf, die zu überbrücken genuines Merkmal ästhetischen Den-

**66** | Vgl. BÖHME 1995a, S. 8. Die Kunstwerke stellen somit Atmosphären nicht nur dar, sondern sind Ausgangspunkt atmosphärischer Betroffenheit, weil die Kunst »den Zusammenhang mit ihrem Ursprung in magischen Praktiken von Bann und Beschwörung nie verloren« hat: Vgl. BÖHME 1989, S. 152. Kunstwerke präsentieren, und sprechen dabei alle Sinne an, sind nicht – wie die Bilder – auf die Präsenz vornehmlich des Sichtbaren beschränkt. Vgl. dazu WIESING 2005, S. 7.

**67** | RECKI 1988, S. 197. An anderer Stelle wird zu diskutieren sein, inwiefern der Umgang mit Atmosphären in der Kunst ein handlungsentlasteter ist, wie es Böhme darstellt. Vgl. BÖHME 1989, S. 153.

**68** | Zu dieser doppelten Rechtfertigung der künstlerischen Thematisierung von Atmosphären vgl. BÖHME 1995a, S. 68.

**69** | WELSCH 1993, S. 32, ebenso WELSCH 1996, S. 43.

**70** | WELSCH 2003, S. 68f.

kens ist – ein Denken, das seinen Ausgang von Wahrnehmungen nimmt, die ihm als Inspirationsquelle, Leit- und Vollzugsmedium dienen.<sup>71</sup>

Überlegungen zu ästhetischen Atmosphären stehen also in der Verantwortung, »die Bindung an die ästhetische und künstlerische Erfahrung [zu wahren], so daß man in den ästhetischen Argumentationen die Sachverhalte wiederzuerkennen vermag, auf die sich ihre Argumentation bezieht.«<sup>72</sup> Die ästhetische Auseinandersetzung mit dem Ergriffensein durch Gegenstände der Wahrnehmung und insbesondere solchen der Kunst versucht ein Bewusstsein für Erzeugung und Erfahrung von Atmosphären zu bilden. Dies kann und wird auch in anderen Wahrnehmungsfeldern gelingen. Wenn jedoch die Kunst das Kunststück der Vermittlung von Nicht-Aussprechbarem zu leisten vermag, so wäre das eine begrüßenswerte Eigenschaft, die sich positiv auf die Explikation des Begriffs der Atmosphäre auswirken mag, und eine wichtige Hilfestellung im Unterfangen, ein reflektiertes Vokabular zur Verfügung zu stellen, um den Anforderungen begrifflich zu begegnen, die der Umgang mit Atmosphären stellt, die im weiteren Sinne die »progressive Ästhetisierung der Realität, d.h. des Alltags, der Politik, der Ökonomie, und [...] die durch das Umweltproblem erzwungene Frage nach einem anderen Verhältnis zur Natur« stellen.<sup>73</sup> Dies schließt an das explizierte doppelte Befinden und an das ›Zwischen‹ als Ort der Atmosphäre an. Denn wenn die Aisthetik nach Wahrnehmung in ganzer Breite fragt, stellt sich die Frage nach dem Sich-Befinden in Umgebungen, nach dem

**71** | WELSCH 2003, S. 46, 48f. Bei der terminologischen Differenzierung der Begriffe ›Sinneswahrnehmung‹ und ›Sinnwahrnehmung‹ führt Welsch das Beispiel der Wahrnehmung einer Aura an: Man kann »erotische Attribute zwar feststellend sehen, die erotische Aura einer Person aber gilt es wahrzunehmen.« Ästhetisches Denken vollzieht nun in vier Schritten den Übergang von Sinneswahrnehmung zur Sinnwahrnehmung: 1. Ausgang von und Inspiration durch eine schlichte Beobachtung, 2. Imaginative Bildung einer generalisierten, wahrnehmungshaften Sinnvermutung, 3. Reflexive Auslotung und Prüfung der imaginativ gebildeten Sinnvermutung, 4. Gewinnung einer Gesamtsicht des betreffenden ästhetisch grundierten und reflexiv durchzogenen Phänomenbereichs. Vgl. EBD., S. 49. Demgemäß weist der Vollzug des ästhetischen Denkens dieses nicht als rein künstlerische Denkform aus, sondern versteht sich im Sinne der Aisthetik umfassender und damit relevant auch im alltäglichen und gesellschaftlichen Bereich. Die Kennzeichnung der Gegenwart durch Anästhetisierung könnte jedoch dem ästhetischen Denken quer schießen und stellt die Frage nach Relevanz und Kompetenz des ästhetischen Denkens. Vgl. EBD., S. 63. Mit anderen Worten meint Seel das gleiche, wenn er ästhetische nicht als Alternative zur sinnlichen Wahrnehmung verstanden wissen will, sondern jene als »spezifischer Vollzug« dieser sieht. Vgl. SEEL 2003, S. 148.

**72** | HENCKMANN 1998, S. 42.

**73** | BÖHME 1995a, S. 7.

»wie sich der wahrnehmende Mensch im Fortschritt des Wahrnehmens fühlt und wie das Wahrgenommene beim fühlend Wahrnehmenden zur Reaktion kommt«<sup>74</sup> als ästhetische Frage – zumal wenn man davon ausgeht, dass der Raum kein neutraler, sondern ein spezifisch gefärbter Raum als etwas Drittes zwischen Subjekt und Objekt ist.

#### 4.2.2 Zweitens: Erster Wahrnehmungsgegenstand

Die erste Definitionen von Atmosphäre als ein spezifisches ›Und‹ stellte die *Wahrnehmbarkeit* als zentrales ontologisches Kriterium für Atmosphären in zweifacher Weise heraus. Zum einen wird eine Atmosphäre im *Zusammenspiel* von Subjekt und Objekt in der Wahrnehmung festgestellt (Die Atmosphäre des Doms wird wahrgenommen, weil ein wahrnehmendes Subjekt sich in der Nähe der im Dom vorhandenen Objekte befindet) und zum anderen ist sie auch das *Medium*, durch das eine Beziehung von Subjekt zu Objekt erst vollzogen werden kann (Das Subjekt kann nur die Objekte im Dom und sich selber wahrnehmen, weil sie sich in der Atmosphäre des Doms befinden). Die Atmosphäre wird somit zum »*sinnlichen Hintergrund* [...], der die Bedingungen, unter denen die Phänomene hervorgehen und in Erscheinung treten, festsetzt.«<sup>75</sup> Für diesen Wahrnehmungshintergrund ist die Kopräsenz von Wahrnehmungssubjekt und -objekt zentral, weil er nicht nur aus ihr erwächst, sondern gleichsam in ihr zur Kopräsenz von Wahrnehmungssubjekt und Atmosphäre wird.

Den so wirkenden Wahrnehmungshintergrund nimmt sich die folgende Definition zur Kulisse und stellt fest:

»Der erste Gegenstand der Wahrnehmung ist Atmosphäre oder das Atmosphärische.«<sup>76</sup>

Diese Atmosphärebestimmung beginnt mit der Kennzeichnung der Atmosphäre als ›erstem‹ Gegenstand der Wahrnehmung. Dieses ›*erste*‹ verweist im Wahrnehmungszusammenhang auf eine Vorgängigkeit atmosphärischer Eindrücke in dem Sinne, dass die Gestimmtheit eines Raumes vor den Objekten in diesem Raum und vor der Reflexion auf die eigene Befindlichkeit erspürt wird. Das bedeutet, dass das ›Und‹ nicht additiv wie im Zusammenfügen von Zutaten für ein Backrezept zu verstehen ist, sondern als ein prädifferentiertes Und, aus dem sich erst retrospektiv die in der Wahrnehmung zu einem Eindruck verbun-

<sup>74</sup> | FROMM 2009, S. 93, der sich damit bezieht auf BÖHME 2001a, S. 73, vgl. auch BÖHME 1995a, S. 15. Ergänzend: FROMM 2008, S. 708.

<sup>75</sup> | THIBAUD 2003, S. 295.

<sup>76</sup> | BÖHME 2001a, S. 45, aber mehrfach auffindbar: Vgl. BÖHME 1992, S. 250, BÖHME 1995a, S. 48, BÖHME 2002a, S. 26, ähnlich auch BÖHME 2001a, S. 96, oder BÖHME 2001b, S. 57.

denen Bestandteile (Subjekt und Objekt) explizieren lassen. ›Und‹ und ›Wodurch‹ konvergieren: In der Wahrnehmung als Kopplungszustand sind Subjekt und Objekt zu einer atmosphärischen Einheit verbunden und bilden so den Hintergrund, von dem sich dann durch einen analytischen Blick Formen, Farben, Dinge abheben lassen, sich Subjekt und Objekt erst ausdifferenzieren.<sup>77</sup> Weil diese atmosphärische Einheit für die Wahrnehmungswirklichkeit »immer das erste Seiende«<sup>78</sup> darstellt, kann man hier vom Primat des ersten Eindrucks sprechen, dem andere Wahrnehmungsweisen folgen (können), etwa das Konstatieren von Gegenständen oder die weitergehende Frage, inwiefern diese für den ersten Eindruck zuständig waren.

Hinsichtlich des zweiten Bestimmungsstückes der Atmosphäre als ›Gegenstand‹ muss die Gegenständlichkeit verwundern, wurde doch die Atmosphäre als sinnlicher Hintergrund der Wahrnehmung, als Einheit vor jeder Ausdifferenziertheit skizziert.

Es ließe sich zunächst daran denken, ›Gegenstand‹ im Sinne von ›Thema‹ zu verstehen. Dies wäre ein methodischer Hinweis darauf, bei wahrnehmungstheoretischen Beschäftigungen das Thema der Atmosphäre als ein wesentliches aufzugreifen, und somit Atmosphäre als ›ersten Gegenstand der Wahrnehmung‹ zu würdigen.<sup>79</sup> Hierdurch würde also eine Verortung in einen Diskurs oder in eine Disziplin empfohlen.

Die Präzisierung von ›Gegenstand‹ zu ›Gegenstand der Wahrnehmung‹ verweist jedoch eher darauf, dass ›Gegenstand‹ in dieser Definition eher im Sinne von ›Inhalt‹ zu verstehen ist: Eine Atmosphäre ist etwas, das in der Wahrnehmung auffällig werden kann, einem als Gegenstand entgegensteht. Sie ist damit nicht als privilegiertes Ding unter Dingen anderen Dingen zugeordnet.<sup>80</sup> Vielmehr ist sie etwas, das die Eigenart der Umgebungskonstellationen umfasst, das der eigenen Stimmung quasi als Gegenstand, als Objekt begegnet, das in der Analyse dem Wahrnehmungssubjekt gegenüber Bestand hat. In diesem Sinne ist die Atmosphäre zwar kein manifester Gegenstand wie der Eiffelturm oder eine Kerze im Kölner Dom, aber doch so Gegenstand wie das Licht, das

---

**77** | Vgl. BÖHME 1995a, S. 47-48.

**78** | BÖHME 2001a, S. 56.

**79** | Vgl. die Andeutungen bei BÖHME 2001b, S. 57.

**80** | Dies mag sich in manchen Böhme-Texten durch das Setzen in Anführungszeichen oder durch Kursivierung ausdrücken: »Der primäre ›Gegenstand‹ der Wahrnehmung sind die Atmosphären.« BÖHME 1992, S. 255, vgl. auch BÖHME 1995a, S. 48. Die pragmatische Kürze der Gegenstands-Formulierung nimmt zugunsten von Prägnanz und Zitierbarkeit theoretische Ungenauigkeit in Kauf. Das ist so lange legitim, als das Zitat nicht alleine steht und somit eine Sinnverzerrung durch Kontextlosigkeit befürchtbar wird.

durch bunte Glasscheiben in einen Raum fällt oder wie die Wirkung einer brennenden Kerze, die im Eindruckszusammenhang mit ihrer flackernden Flamme, ihrem Licht und Duft als Ekstasen in ihre Umgebung ausgreift.<sup>81</sup> Die Atmosphäre umfasst also als ›Gegenstand‹ auch Ungegenständliches und Immaterielles und tritt als Gegenstand der Wahrnehmung aus der Wahrnehmungssituation, aus dem Arrangement der Dinge hervor. Dass der ontologische Status von Atmosphären an die Wahrnehmbarkeit geknüpft ist, wurde bei den Betrachtungen der ersten Atmosphärendefinition deutlich: Aufgrund des kopräsentischen, prädifferentierten ›Und‹ der Wahrnehmung als Bezogenheit des Befindens auf die qualitative Umgebung zeigen sich Atmosphären als ›Zwischen‹. Sie sind so der Ort des Involviertseins, der einen Bezug von Wahrnehmungssubjekten und -objekten ermöglicht, und von dem her sich die Differenzierung in diese beiden Bezugspunkte erst vollzieht – das ›Wodurch‹ der Atmosphäre.

Wenn allerdings die Atmosphäre zum ›Gegenstand‹ im Sinne des Inhalts der Wahrnehmung wird und solchermaßen aus dem ›Wodurch‹ heraustritt und in das neue ›Und‹ einer Kopräsenz von Wahrnehmungssubjekt und Atmosphäre mündet, divergieren ›*Atmosphärisches wahrnehmen*‹ und ›*atmosphärisches Wahrnehmen*‹, die Atmosphäre als Wahrnehmungsgegenstand des ›Und‹ von Subjekt und Atmosphäre und die Atmosphäre als Wahrnehmungshaltung des ›Und‹ von Subjekt und Objekt.

Als *Wahrnehmungsgegenstand* vermittelt die Atmosphäre das Ganze der Wahrnehmungssituation als eigenständige Bewandtniseinheit, wobei sie weder als reine Subjektzustände noch als bloße Objekteigenschaften gespürt werden.<sup>82</sup> In dieser Hinsicht ist die Formulierung ›Gegenstand‹ ein terminologisches Verdienst, das eine in Subjekt und Objekt trennende Terminologie umgeht – eine Formulierung wie ›erstes Objekt der Wahrnehmung‹ würde vom Konzept des ›Zwischen‹ abweichen. Infolge dieses ›Zwischen‹ ist eine Atmosphäre ein Gegenstand, der wegen der Verflechtung von Subjekt und Objekt in Gefahr steht, nicht klar bestimmbar zu sein, und deshalb als ontologisch vage zu gelten. Doch die Atmosphäre ist ein klarer Wahrnehmungsbezug von Subjekt und Objekt, und die hier scheinbar aufblitzende ontologische Vagheit der

**81** | Die Flamme als »Geschehen im Zentrum des Raumes, den sie selbst durch ihr Brennen definiert« sieht Knodt als das »kleinstmögliche Modell einer Atmosphäre.« KNODT 1994, S. 53. Knodt ist es auch, der aufgrund von Erfahrungen mit Atmosphären, diese als »intuitive Gegenstände« bezeichnet. Darüber hinaus kennzeichnet er – ganz im Sinne des Exkurses zur Asthetik – die Atmosphäre als »Geschmacksgegenstand [...], allerdings ohne die zwangsweise Beziehung auf das, was man traditionell als Kunstwerk versteht« und sieht in der Verknüpfung der Unabhängigkeit von und des Beteiligtseins bei der Atmosphäre die große Chance des Atmosphärenbegriffs: Vgl. EBD., S. 48f.

**82** | Vgl. BÖHME 1995a, S. 95 und S. 33-34.

Atmosphäre entpuppt sich als unbegründbarer Verdacht. Denn sie mag zwar »etwas in gewissem Sinne Unbestimmtes, Diffuses [bezeichnen], aber gerade nicht unbestimmt in bezug auf das, was es ist, seinen Charakter.«<sup>83</sup> Wie könnte man etwas deutlich erkennen (den Charakter einer Atmosphäre) an etwas, das ontologisch an sich unscharf wäre? Man kann keinen Teil desjenigen Puddings an die Wand nageln, der sich bereits in Gänze als unnagelbar herausgestellt hat. Begegnet auch die Atmosphäre als diffuses Ganzes, so ist es der *Charakter*, den sie ausstrahlt, der ihre Erkenn- und Wiedererkennbarkeit ausmacht: Atmosphären sind charakteristische Gegenstände, welche, die das Wahrnehmungsumfeld zu charakterisieren erlauben. Weil es schwer möglich ist, die Struktur atmosphärischer Ausstrahlung, den Charakter als das »Was-Sein« der Atmosphäre von einem neutralen Standpunkt aus gleichsam zu registrieren, ist es unerlässlich, dass »man sich ihr aussetzt«, sich dem ›Zwischen‹ widmet, um sinnlich und affektiv von ihr betroffen werden zu können.<sup>84</sup> Im Charakter erkennt man das Spezifische des neuen ›Und‹ durch das ›Wodurch‹. Käme es im Geiste quantitativer, messender Wissenschaft zu dem Vorwurf, das Beobachtungsergebnis würde subjektiv verfälscht, wenn man sich der Sache aussetzt, die man distanziert zu beschreiben trachtet, so muss entgegengehalten werden, dass es im Sinne der Atmosphären gerade wesentlich ist, dass das subjektive Spüren den Zugang zum objektiven als gegenständlichen Charakter von Atmosphären als Wahrnehmungsgegenstände stiftet. Solchermaßen vom jeweiligen Spüren, von der aktuellen Wahrnehmung abhängig, erlauben es Atmosphären nicht, einen schematischen Begriff zu bilden, weshalb sie »unbegrifflich, aber charakterisierbar« sind.<sup>85</sup>

Um zu veranschaulichen, wie Atmosphären trotz ihrer Wahrnehmbarkeit von Formlosigkeit und Ungegenständlichkeit bestimmt sind, und worin sich Atmosphäre als ein Wahrnehmungsgegenstand von einer Wahrnehmungshaltung unterscheidet, sei der Vergleich mit einem ebenfalls meteorologischen Phänomen erlaubt: einer *Wolke*. Der Gegenstand ›Wolke‹ ist ein wandelbares Ganzes, begrenzt, aber ohne feste, gleich bleibende Grenze. Keine Wolke gleicht einer anderen. Dadurch ist sie aber noch nicht als vage zu bezeichnen, denn durch Erfahrungen damit, wie eine Wolke wirkt, ob sie sich als zartes Band am fernen Horizont im Abendlicht orange und rot färbt, ob sie bedrohlich tief hängt, schnell zieht oder abregnet, können bestimmte Charaktere von Wolken unterschieden werden – sanft beschienene Schleier- und Schäfchenwolken, bedrohliche Regen- und Gewitterwolken etwa. Um diese Charaktere wahrzunehmen, müssen Subjekt und Objekt kopräsent sein: nicht im Sinne einer physikalischen Kopplung durch Lichtstrahlen, die von einer Ansammlung von

**83** | BÖHME 1995a, S. 22, ferner S. 75.

**84** | BÖHME 2001a, S. 52, 50, allgemeiner auch S. 103, vgl. auch BÖHME 1995b, S. 39.

**85** | MÜHLEIS 2007, S. 131.

Wassertröpfchen ausgehend auf Netzhautzellen treffen, sondern im aktuellen Wahrnehmungsbezug von Befinden und Umgebungsqualitäten. Das Produkt aus diesem ›Und‹ kann thematisiert und damit zum Inhalt der Wahrnehmung werden. Vergleicht man schematisch die Wolke mit einer Atmosphäre, so ist sie ein *Wahrnehmungsgegenstand*, wenn man sie aus einer gewissen Distanz betrachtet und dabei trotz ihre Zerfaserungen ihre bestimmte Wirkung auf sich als Wahrnehmenden bemerkt und eine *Wahrnehmungshaltung*, wenn man sich in der Wolke befindet, von ihr als Gestimmtheit grenzenlos umhüllt ist, sie also als Wahrnehmungshintergrund hat, vor dem andere Gegenstände in bestimmter Weise erscheinen.

Im Wahrnehmungsfeld des Alltags spielt die Atmosphäre als Wahrnehmungsgegenstand aufgrund der pragmatischen Ausrichtung und damit des Fokus der Wahrnehmung eine eher nebeneordnete Rolle: Atmosphäre ist kaum Gegenstand als Thema und deshalb auch kaum Gegenstand als Inhalt. Als *Wahrnehmungshaltung* – erzeugt durch das ›Und‹ – prägt sie aber als Hintergrund die Wahrnehmung. Dies ermöglicht die These, »daß Atmosphären in keiner Weise Gegenstände der Wahrnehmung sind. Vielmehr ist es so, daß sie Rahmenbedingungen für die Wahrnehmung setzen. Wir nehmen also mit anderen Worten eine Atmosphäre nicht wahr, sondern wir nehmen *gemäß* der Atmosphäre wahr.«<sup>86</sup> So erklärt es sich, dass die ehrfurchtsvolle Aura der ›Mona Lisa‹ nicht in einer ehrfurchtsvollen Atmosphäre erlebt wird, sondern eher von der im Saal herrschenden touristisch-hektischen Atmosphäre gebeizt ist. Diese Atmosphäre wird zur »*Wahrnehmungseinstellung*«, die »sowohl auf die Umgebungsqualitäten gerichtet« ist, »wie auf die Wahrnehmungen des eigenen Befindens, wie es sich auf diese Umgebung einstellt« und dadurch – im Sinne des ›Wodurch‹ – das Feld bestimmt, in dem Gegenstände und selbst Phänomene wie die Aura zur Erscheinung kommen können.<sup>87</sup> Das Verständnis von Atmosphäre als Gegenstand oder als Haltung könnte in dem Punkt konvergieren, dass sie als besonderer Wahrnehmungsgegenstand gleichsam unbemerkt die Wahrnehmung formiert und derart auf die persönliche Fassung wirkt, dass die Haltung zu anderen Wahrnehmungsgegenständen und damit auch materiellen Gegenständen wie Dingen beeinflusst wird. In der vom Richterfenster geprägten Atmosphäre des Kölner Doms werden durch den Zeitverlauf von Wahrnehmung verschiedene Konnotationen der Farben etwa durch Vergleiche mit Computergrafiken entdeckt. Dies deckt das Atmosphärespüren als Haltung auf, als aktive Wahrnehmungsweise, die die Wahrnehmung offen hält für die wech-

**86** | THIBAUD 2003, S. 293. Thibaud führt die Unterscheidung genauer aus anhand der Wahrnehmungsformen des ›voir ceci‹ und ›voir selon‹. Vgl. Ebd., S. 295. Die Atmosphäre als Haltung ist »zugleich nicht sichtbar und eine Voraussetzung der Sichtbarkeit. Man kann sagen: Atmosphäre ist das Kino der Wirklichkeit.« SEESSLEN 1998, S. 120.

**87** | WEYMAN 2005, S. 239.

selhaften Bezüge von Rahmen-, Raum- und Wahrnehmungsqualitäten und dem eigenem Befinden darin. Diese Art der Wahrnehmung ist *in nuce* bereits in der Behandlung des Aurabegriffs bei Walter Benjamin angelegt. Die Wahrnehmung der Atmosphäre nicht *in* einem Raum, sondern *als* Raum erweitert die zweiwertige Relation Subjekt-Objekt zu einer dreiwertigen Relation Subjekt-Atmosphäre-Objekt.<sup>88</sup>

Nimmt man Atmosphären wahr, die Gestimmtheit des Raums, gilt ›Atmosphäre‹ als Wahrnehmungsgegenstand, als Drittes zu Subjekt und Objekt. Nimmt man atmosphärisch wahr, seine Umgebung in einer gewissen Stimmung, gilt ›Atmosphäre‹ als Wahrnehmungshaltung, als Drittes aus Subjekt und Objekt.

Der Definitionsbestandteil ›Wahrnehmung‹ hat geholfen, die Gegenständlichkeit von Atmosphäre zu erhellen. Bei all diesen Ausführungen fehlte bisher jedoch ein genaueres Verständnis dessen, was im Rahmen einer Atmosphäre mit Wahrnehmung gemeint ist. Schon beim Aurakonzept begegneten mit Aurratmen und Blickbelehnung zwei von einem alltäglichen Wahrnehmungsverständnis verschiedene Wahrnehmungsweisen. Es wurde deutlich, dass es bei Wahrnehmung um mehr geht als das Registrieren von Wahrnehmungsdaten eines Dinges, nämlich darum, das Wahrgenommene auch zu empfinden und so die affektive Dimension der Wahrnehmung zu erfassen.<sup>89</sup>

Was ist Wahrnehmung? Mit der ›Was ist...?‹-Frage lassen sich normalerweise Gegenstände wissenschaftlicher Auseinandersetzung wie zum Beispiel das Atom, die Leber oder das Gesetz einer Definition zuführen. Ungleich schwerfälliger geschieht dies bei dem Begriff ›Wahrnehmung‹, der ebenso außergewöhnlicher Natur zu sein scheint wie etwa die Begriffe ›Zeit‹, ›Sein‹ oder ›Wahrheit‹. In der grundlegenden Fragestellung nach Status und Wert des Wahrnehmungsphänomens für den Menschen liegt der Anspruch, Sinn sowie sinnvolle und begründete Verwendung des Wahrnehmungsbegriffes zu hintergründen und sich um Widerspruchsfreiheit in der sprachlichen Beschreibung von Wahrnehmungen zu bemühen.<sup>90</sup> Das notwendige Vorhandensein eines pragmatischen Alltagsverständnisses von Wahrnehmung überspielt, dass sich eine Definition von Wahrnehmung demnach für eine philosophische Reflexion lediglich als ein Definitionsvorschlag anbietet. Dieser sowohl in eine kulturelle wie lebensgeschichtliche Vorbildung eingebettete Vorschlag macht bereits eine Fülle von Voraussetzungen und wählt die Methode der Untersuchung vor.<sup>91</sup> Bezüglich des Geltungsumfangs von Erfahrungsdaten, Vorstellungen von Objektivität

**88** | Hierzu KNODT 1994, S. 32, 51.

**89** | HAUSKELLER 1999, S. 101.

**90** | Vgl. WIESING 2002, S. 9.

**91** | Vgl. BÖHME 2001a, S. 29.

und Wissenschaftlichkeit macht es einen Unterschied, ob Wahrnehmung im Rahmen von Kunstbetrachtung, eines psychologischen Experiments oder im Kernspintomographen thematisch wird – oder eben im Alltag oder in atmosphärischen Räumen.

In einer lexikalischen Standarddefinition wird Wahrnehmung »als die Fähigkeit von Lebewesen verstanden, mittels ihrer Sinnesorgane Informationen über ihre materielle Umwelt zu erhalten«.92 Das Lebewesen Mensch erblickt etwa den zehn Meter entfernten Baum. Der Mensch hat sogar die sprachliche Möglichkeit, sich seiner Wahrnehmung, seiner empfangenen Informationen über Rindenbeschaffenheit oder Größe der Baumkrone in Kommunikation mit einem anderen Menschen zu versichern. Jedoch im Gegensatz zum bloßen Konstatieren von Sinnesdaten als Input für die »Wahrnehmungsverrechnungsmaschine« Gehirn beinhaltet die »volle Sinnlichkeit das Affirmative, die Emotionalität und das Imaginative«.93 Die für den Alltag durchaus notwendige pragmatische Dingwahrnehmung steckt zurück zugunsten einer in und von ihrer Umgebung geprägte Empfindungswahrnehmung, einer Wahrnehmung des Befindens wie sie nicht nur in existentialen und besonderen Situationen fassbar wird. Der Begriff der Atmosphäre leistet dazu einen Beitrag und wertet die situationsbedingte, sinnliche Verfassung von Wahrnehmung auf.94 Im Sinne der *aisthesis* erweitert versteht er Wahrnehmung nicht analytisch getrennt in distale (Sehen, Hören) und proximale Sinne (Tasten, Riechen, Schmecken), als statischen und reproduzierenden Prozess, sondern im konkreten Augenblick und am konkreten Ort als offenen, durchaus schöpferischen Prozess des Betroffenenwerdens, der reine Sinnlichkeit mit Erinnerung und Imagination zusammenspannt.95

Im Folgenden soll anhand verschiedener *Beispiele* die spezifisch ästhetische Wahrnehmung im phänomenalen Sinne (und damit im Sinne der Definitionsfacette »erste«) als umfassende und grundlegende vorgestellt werden: umfassend, um in der Analyse Elemente isolieren zu können, die die Spezifikation

---

92 | WIESING 2002, S. 12.

93 | BÖHME 1995a, S. 15.

94 | Vgl. THIBAUD 2003, S. 282.

95 | Schulz erkennt diese Weise der Wahrnehmung schon beim Sehen, das Innen und Außen, Subjekt und Objekt in wechselseitiger Bedingtheit verschränkt. Vgl. SCHULZ 2005, S. 68. Auf die besondere Rolle von Erinnerung und Imagination im gegenwärtigen Befinden macht Selle aufmerksam, wenn er konstatiert, »daß man im Wahrnehmungsakt unsichtbare Spuren seiner Gegenwart in den unsichtbaren Spurenteppich der Wahrnehmungsbewegungen einflieht, den andere schon am Ort hinterlassen haben – daß man also die Spur des eigenen Hiergewesenseins vor dem Fond der Geschichte der Nutzungen des Raumes im Augenblick mit wahrnimmt.« SELLE 2003, S. 262.

anderer Wahrnehmungsweisen erlauben, und grundlegend, um andere spezifische Wahrnehmungsweisen überhaupt zu evozieren.<sup>96</sup> Dieser Fokus vollzieht sich in einem Dreischritt mit vier Beispielen zur Verdeutlichung verschiedener Grade der Bezüglichkeit zwischen dem Subjekt- und Objektpol der Wahrnehmung.<sup>97</sup> Wichtig hierbei ist das Bewusstsein davon, im Betreiben der Wahrnehmungsanalyse die sprachanalytisch anmutenden Komponenten phänomenal aufzufassen, damit also auf das abzielen, was im Wahrnehmungserlebnis gegeben ist. Unabhängig also von einer zu vermeidenden bloß sprachanalytischen Relevanz unterliegen die verschiedenen Modi in den Wahrnehmungsbeispielen keiner hierarchischen Graduierung von Wahrnehmung. Es darf nicht um zusätzliche Wahrnehmungsalternativen gehen, »sondern um die prinzipielle Anerkennung des Einsichtscharakters und der Orientierungsrelevanz von Wahrnehmungen.«<sup>98</sup> Der Übergang von einem indifferenten Gespür von Bedrohung zu einem fixierenden Sehen kann demnach auch als ein Wechsel verschiedener Kategorien von Wahrnehmungszuständen beschrieben werden, in denen man sich befindet, oder ein sich änderndes Wahrnehmungsinteresse, einen Perspektivenwechsel in der Wahrnehmungssituation anzeigen.<sup>99</sup> Änderungen der Wahrnehmungsart können damit über das Kriterium eigener wahrnehmungseinschränkender Distanzierung laufen oder in Hinblick auf die jeweilige Situation wechseln.

**96** | Vgl. BÖHME 2001a, S. 36.

**97** | Die Beispiele stammen von Böhme und werden in seiner Diktion wiedergegeben, um Bezugs- und Kritikpunkte anderer Autoren anhängen zu können. Vgl. Ebd., S. 36-43 oder BÖHME 2002a, S. 19-25. In Bezug auf Wahrnehmungen im Museum habe ich diese Beispiele diskutiert in RAUH 2009, S. 146-150. Die drei Beispiele markieren die Stufen von distanzierter zu atmosphärischer Wahrnehmung. Legt man diese Stufigkeit an die Aurakonzeption an, ließe sich die Vermutung aufstellen, dass sich für Benjamin die Wahrnehmung der 3. Stufe (atmosphärisches Spüren) sprachlich nur im Kleid der 1. Stufe (Subjekt-Objekt-Wahrnehmung) zeigen ließ. Der Atmosphärekonzeption ließe sich daher ein (sprachlich) vertieftes Bewusstsein der verschiedenen Stufen, eine spezifische Thematisierung des Zwischen unterstellen, das allerdings auch zu ihrer Ausweitung beiträgt, nicht mehr nur ein Subjekt und ein Objekt zu umfassen.

**98** | WELSCH 2003, S. 77.

**99** | Dies scheint bei Böhme kurz zur Sprache zu kommen im Referat über Wahrnehmungsschlüssel bei Hoffmann-Axthelm. Dieser spricht vom »Umschalten zwischen Sichtweisen[...]: Freiheit durch Switching.« BÖHME 2001a, S. 34. Verschiedene Wahrnehmungssituationen gehen mit verschiedenen Wahrnehmungsarten einher, denn in einer »durch diffuse Eindrücke geprägten Situation [...] erlebt das Subjekt Wahrnehmung als synästhetisches Empfinden und nicht als intentionales Wahrnehmen.« BISCHOFF 2007, S. 138.

Im ersten Beispiel ›*Ich sehe einen Baum.*‹ deutet das Prädikat ›sehen‹ ein Seherlebnis und damit eine spezifische Wahrnehmungsweise an. Doch es scheint in dieser Aussage nicht primär um das Sehen des Sehenden, sondern um eine Dingwahrnehmung zu gehen: Eine schematische Repräsentation mit Stamm und Krone wäre Ergebnis einer Aufforderung zur inhaltlichen Aussage-spezifisierung. Verhielte es sich umgekehrt und läge der Schwerpunkt auf dem Sehprozess, so wäre man nachzufragen berechtigt, ob man wirklich einen ganzen Gegenstand sehen kann oder vielmehr nur Farben und Formen und deren Bezug zueinander, aufgrund derer auf ihn zu schließen wäre. In diesem Beispiel steht nun dem Objekt ›Baum‹ das klar bezeichnete und in seinem spezifischen Bezug zum Baum eingeführte Subjekt ›Ich‹ gegenüber. Eine Überführung der Aussage ›Ich sehe einen Baum‹ in die abbreviative und kongruente Form ›Das ist ein Baum‹ vermag jedoch bereits aufzuzeigen, dass das Ich hier nicht als konkreter Mensch auftauchen muss, sondern austauschbar, also »im Wahrnehmungsvorgang gewissermaßen selbst der blinde Fleck«<sup>100</sup> ist. Zwar ist in jeder Wahrnehmung das Ich faktisch notwendig in der Welt anwesend. Es erscheint jedoch hier nicht in einem affektiven Wahrnehmungszusammenhang, sondern in einem sprachkonventionellen Bezugsrahmen. Wo genau nun die Trennlinie zwischen dem ›ich sehe‹ als rein sprachlicher Konvention oder als sinnenspezifische Beziehung zu ziehen ist, bleibt offen. Offenbar ist jedoch, dass sich dieses trivial scheinende erste Beispiel als sinnes- und gegenstandsspezifische sowie -eingeschränkte Wahrnehmungsweise enthüllt, damit nicht dem ›ersten Gegenstand der Wahrnehmung‹ entspricht. Als holistisch und distanziert anmutende Gegenstandswahrnehmung fußt sie auf dem alltagspragmatisch weit verbreiteten kartesischen Verständnis eines ›Ich‹ als *res cogitans*, als immaterielle denkende Substanz, die substantiell divergent zur *res extensa*, zur ausgedehnten Gliedermaschine ›menschlicher Körper‹, dieser inhäriert und den anderen *rei extensae* außerhalb des Körpers gegenübersteht.<sup>101</sup> Wirkmächtig begünstigt das im Fluchtpunkt von klarer und deutlicher Erkenntnis stehende reine Denken ein leibfrei funktionierendes Wissenschaftsideal. Das wissenschaftlich verobjektivierte Ich »bleibt nun ein *entleiblichtes* Ich«. <sup>102</sup> Wahrnehmungsformulierungen, die mit einem ›Ich‹ als instanziiertes selbständiges Aktzentrum operieren, das eine neutrale Beziehung zu einem Wahrnehmungsgegenstand begründet, distanzieren sich von der phänomenalen Betroffenheit im Wahrnehmungsprozess.

Im zweiten Beispiel ›*Mir ist kalt.*‹ wird das ›Ich‹ durch ein relationales ›Mir‹ ersetzt und leistet so eine Überbrückung des Substanzhiatus. Das ›Mir‹ offenbart die Erfahrung, »im Ursprung schon in Zusammenhang mit anderem [zu

100 | BÖHME 2001a, S. 37.

101 | Vgl. DESCARTES 1986, S. 81ff, insbesondere auch S. 119 (Dritte Meditation).

102 | GORGÉ 2007, S. 22.

sein]. Dieser Zusammenhang ist der einer Betroffenheit«.103 Die Nichtsubstituierbarkeit in der je eigenen Widerfahrnis der Wahrnehmung ist ein dativisch wahrgenommener Zustand, ein ›Mir-Zustoßen‹.104 Wenn sich somit im ›Mir‹ die leibliche Präsenz des Wahrnehmenden in seiner Betroffenheit findet, ist das eigene Dasein in diesem Beispiel deutlicher integriert. Das *Was* wird jedoch noch eher vom *Wie* der Wahrnehmung überlagert: Durch die Bezüglichkeit stellt das ›Mir‹ die eigene Befindlichkeit als eine bestimmte Weise der Wahrnehmung selbst dar. Dieses ›Mir‹ birgt das ›Ich‹, das sich zu einer dem Wahrnehmungsgegenstand gegenüberstehenden Instanz ausdifferenzieren lässt. Im Absetzen von der eigenen Befindlichkeit ließe sich aus der implizit reflexiven Wahrnehmungserfahrung ›Mir ist kalt‹ ein Ichpol und ein korrelierender Gegenstandspol entfalten und dann auf den haptischen Sinn reduziert reformulieren zu ›Ich spüre die Kälte‹. In weiterer Entfaltung ist mit der Aussage ›Hier ist es kalt‹ eine Distanzierung vom eigenen Zustand und eine Konstatierung einer abgesonderten Außenwelt vollzogen zum Preis einer von anderen als objektiv feststellbaren Tatsachenbeschreibung. Aufgrund der Nichtentfaltung der Wahrnehmung ist dies zweite Beispiel im Vergleich zum ersten ein grundlegendes, das im ›Mir‹ die Relation des Selbst zur Umwelt trägt und damit die leibliche Präsenz und ihre Erfahrung als Indikator für den äußeren Zustand auch dann zugrundelegt, wenn die Wahrnehmung anders formuliert wird: ›Es ist kalt‹. Weil die Kälte weder als ein Ding noch als Eigenschaft eines Dinges erfahren wird, sondern vielmehr als »eine Art freischwebender Qualität«, die keiner Ausdifferenzierung bzw. Verdichtung zu einem Ding zugänglich ist, ist im Beispiel ›Mir ist kalt‹ der Objektpol unzureichend bestimmt.105 Dass aber in der Wahrnehmung nicht zwangsläufig ein Ding gegeben sein muss, lehrte die Definitionsfacette ›Gegenstand‹.

Nachdem im ersten vom Sehen, im zweiten vom Spüren und im dritten Beispiel ›*Ich höre jemanden kommen.*‹ vom Hören die Rede zu sein scheint, geraten die traditionellen fünf Sinne Sehen, Hören, Riechen, Schmecken und Fühlen in den Blick – ob nun nach ihrem Wahrnehmungsgegenstand oder nach Zuordnung zu einem Sinnesorgan differenziert. Differenzen in der Analyse der Wahrnehmungsbeispiele könnten ja mit Differenzen in der jeweiligen Sinnesspezifika zusammenhängen – etwa weil das Sehen ein Fernsinn und Spüren als Fühlen ein Nahsinn ist. Doch schon die Umformulierungsmöglichkeit vom

**103** | BÖHME 1986, S. 236.

**104** | Vgl. MERSCH 2002, S. 31-32. Mersch spricht hierbei zwar explizit von einem Geschehen der Wahrnehmung. Die Differenz von Geschehen und Zustand scheint aber hier denselben Bezugspunkt – das Subjekt – zu haben, einmal davon betroffen, einmal von außen betrachtet. Zur Nichtsubstituierbarkeit in der Betroffenheit vgl. auch BÖHME 1999b, S. 6.

**105** | BÖHME 2002a, S. 22.

›Ich‹ zum ›Mir‹ hat darauf aufmerksam gemacht, dass dasjenige zur Debatte steht, was in der Wahrnehmung phänomenal gegeben und nicht nur sprachlich bezeichnet ist, der Unterschied von Wahrnehmungssituation und Wahrnehmungsbeschreibung, der auch schon beim Aurakonzert angesprochen wurde. In diesem Sinne lässt sich Hoffnung auf eine umfassende und grundlegende Wahrnehmung in das *Gefühl*, den Gefühlssinn setzen, da dieser »allgemein ein leibliches Spüren« zur Erfahrungsgrundlage hat, das durch Ausdifferenzierung seiner Leistung in »Schmerzsinne, Tast- oder Drucksinn, Kältesinn und Gleichgewichtssinn« unterschieden werden kann.<sup>106</sup> Im dritten Beispiel ›Ich höre jemanden kommen‹ wird zwar das Wortfeld des Gehörs beansprucht, allerdings für die Wahrnehmung einer Ahnung, die sich phänomenologisch betrachtet als sinnesindifferent erweist und sich auf eine leiblich erfahrbare Beunruhigung bezieht. ›Ich habe (irgendwie) das Gefühl, dass jemand kommt‹ wäre eine kongruente Formulierung. Eine ausdifferenzierende, gleichsam physikalistisch von außen betrachtende Analyse dieser Erfahrung leitet sie ggf. aus einem Windstoß, Lichtreflex oder Geräusch ab und kann über einen spezifischen Sinn infolge der Reizung eines bestimmten Sinnesorgans artikuliert werden. Doch phänomenal lässt sich dieses »Spüren von Anwesenheit«<sup>107</sup> als zugrunde liegende Erfahrung festhalten. *Spüren* meint dann nicht mehr ›Spüren als Fühlen oder Tasten‹, sondern ›Spüren als diffuses Erfahren, als Gespür‹.<sup>108</sup> Mit Einschränkungen lässt sich das mit der Fledermaus aus dem Echolotbeispiel im Aurakapitel vergleichen – auch wenn man nicht weiß, ›how it is to be a bat‹: Sie spürt die Anwesenheit von etwas, einer Beute in ihrem Wahrnehmungsfeld, auch wenn man physikalistisch eher versucht ist, von gehörten Schallwellen zu sprechen, die sie zudem auch noch selber ausgesendet hat, also in ihre Erwartungen bestimmte Wahrnehmungen präformieren.

Um das diffuse Spüren zu verdeutlichen, handelt das vierte Beispiel ›*In der Bedrohlichkeit des Sirrens spüre ich die Anwesenheit einer Mücke.*‹ von einem konkreten Spüren, dem atmosphärischen Charakter der Bedrohlichkeit. Weil schon sehr artikuliert wiedergegeben, droht die Umständlichkeit der Formulierung das Phänomen zu verdecken. Das Beispiel zitiert die Situation einer unangenehmen Hörerfahrung. Ein in seiner Aufdringlichkeit variierendes Sirren wird als Beunruhigung und Anspannung im Raum und gewissermaßen am ganzen Leib gespürt. Etwas ist im Raum anwesend, das Bedrohlichkeit evoziert und

**106** | BÖHME 2001a, S. 40.

**107** | EBD., S. 41.

**108** | Hauskeller führt das Beispiel vom Schauspieler an, der trotz des abgedunkelten Zuschauerraums die Stimmung beim Publikum, ihren Blick spürt und hierbei »das Empfinden [...] eher diffus und wenig differenziert ist und mehr den Charakter einer Ahnung als eines deutlichen Erkennens von mehr oder weniger klar umrissenen Charakteren aufweist«: HAUSKELLER 1995, S. 166.

dessen Lokalisierung unbestimmt bleibt. In der Identifizierung der Hörerfahrung mit einem Ding, im Schluss vom Sirren auf eine Mücke nimmt man vom eigenleiblichen Befinden Abstand, die Anspannung durch die Bedrohlichkeit nimmt ab durch Lokalisierung des Bedrohungsherdes. Im Prozess der Fokussierung der Wahrnehmung auf ein Mückending hin, beispielsweise durch visuelles Fixieren im Raum, bricht das Atmosphärische zusammen. Mit Böhme kann nun festgestellt werden: »Wahrnehmung ist qua Spüren eine Erfahrung davon, dass ich selbst da bin und wie ich mich, wo ich bin, befinde. Aus diesem Spüren können sich schrittweise spezifische Sinneswahrnehmungen ausdifferenzieren und schließlich ein Ichpol und ein Wahrnehmungsobjekt.«<sup>109</sup> Die erste Atmosphäredefinition hat dieses Verständnis vor allem durch das Sich-Befinden als Basis einer nicht-neutralen Wahrnehmung, als leiblicher Zustand und als Betroffenheit eines ›Mir‹ vorgeprägt. Als Spüren ist Wahrnehmung die Bedingung der Möglichkeit einer grundsätzlich synästhetischen (als intermodalen), der unmittelbaren Gegenwart verhafteten und für die phänomenale Besonderheit der jeweiligen Situation offenen Wahrnehmung.<sup>110</sup>

Das Spüren von Anwesenheit – der eigenen im Befinden und der Objekte in der Umgebung –, das Spüren des ›Und‹ ist die genuine Wahrnehmungsweise für Atmosphären und im Sinne der Definitionsfacette ›Einmaligkeit‹ von Aura eine Wahrnehmung in einem augenblicklichen Hier und Jetzt, das zum auratischen Hier und Jetzt gerinnen kann.

Der oben genannte lexikalische Wahrnehmungsdefinitionsvorschlag ist von einer Organgebundenheit zu einer Organverbundenheit im Spüren ausgedehnt: Der eigene Leib und die Synästhesie als ursprüngliche Einheit der Sinneserfahrung bilden die prädiffenzierte Wahrnehmungsbasis, die sich spezifizieren und in ein pragmatisches Alltagsverständnis von Wahrnehmung einschränken lässt. Wenn statt modaler Fokussierungen die charakteristische Gesamtwirkung eines Raumes oder einer Situation im ›Mir‹ als Wahrnehmungssubjektpol erspürt wird, lässt sich das atmosphärische Wahrnehmen auch als Gewährwerden,

**109** | BÖHME 2001a, S. 42. Hier berühren sich das Wahrnehmungsverständnis von Böhme und von Merleau-Ponty, für den »Wahrnehmen bedeutet, sich etwas mit Hilfe des Leibes zu vergegenwärtigen.« MERLEAU-PONTY, WIESING 2003, S. 83. Der Wahrnehmungsinhalt wechselt mit der Wahrnehmungsweise: »Indem das Spüren der Bedrohung zu einem suchenden Blick wird, verändert sich in der Tat die Wahrnehmung.« BÖHME 2001a, S. 168.

**110** | Dies entspricht den ersten drei Aspekten der Analyse ästhetischer Wahrnehmung bei Martin Seel, die er als »Wahrnehmung von etwas in seinem Erscheinen, um dieses Erscheinens willen« definiert. Ästhetische Wahrnehmung wird bei Seel als offener Vollzug sinnlicher Wahrnehmung unter Wahrung dieser drei Aspekte verstanden; im weiteren Sinn ebenso offen für Phänomene nicht-illusionären Scheins, imaginative Aus- und Weiterführungen und reflexive Bewegungen. Vgl. hierzu SEEL 2003, S. 146-148.

als gegenwartsgebundenes »Gespür«, als die »integrale Modalität« verstehen,<sup>111</sup> leiblich-affektiv anmutende Umgebungskonstellationen als Wahrnehmungssubjekt, also Atmosphärisches wahrzunehmen.

Wie der atmosphärische Charakter der Umgebung in die Wahrnehmung wirkt, ohne dabei das Spüren als intuitives Spüren und damit als ein reflexives Sich-Spüren misszuverstehen, lässt sich anhand zweier Erfahrungsweisen darstellen, in denen die Atmosphäre als Gegenstand der Wahrnehmung aufscheint, in denen sie als gleichsam objektive Stimmung mit der eigenen Stimmung kontrastiert und diese stimmen oder umstimmen kann.<sup>112</sup>

Eine *Ingressionserfahrung* ist ein Wahrnehmen von Etwas, indem man in es hineingerät – »ingredi«, lateinisch »hineingehen«. Die Atmosphäre wird als etwas Raumartiges entdeckt, das in seiner Gestimmtheit auf die Befindlichkeit wirkt. Man begegnet zunächst einer nicht eigenen Stimmung, die zur eigenen wird, etwa beim Betreten eines Vorlesungssaals, in dem eine gespannt-aufmerksame Stimmung herrscht, die man nach kurzer Zeit übernommen hat, sich einverleibt hat. Damit wird es für die Atmosphäre zum Charakteristikum, dass sie »unbestimmt räumlich ausgebreitete Stimmungen sind, quasi objektiv«.<sup>113</sup> Die Ingression wird besonders deutlich, wenn es eine anfängliche Kontrasterfahrung gibt, bzw. diese sehr prägnant ist, wie sich das zu Beginn des Kapitels am Beispiel des Kölner Doms verdeutlichte, den man vom Hauptbahnhof kommend betritt und quasi in ein Reich der Ruhe eintaucht. Die stimmungsmäßige Bruchlinie wird zur Schwellenlinie, und es erfolgt »eine Umstimmung, ein Ein- und Mitschwingen, eine Angleichung der inneren Stimmung an die erspürte Atmosphäre der Umgebung.«<sup>114</sup>

Dies lässt sich durch einen Vergleich mit dem einzelsinnlichen Phänomen der Adaption von *Geruch* veranschaulichen: Betritt man ein Gebäude wie ein Kaufhaus mit einer Parfumatteilung, so wird aufgrund der Intensität und der Mischung der verschiedenen Düfte ein vom architektonischen Raum differie-

**111** | SCHOUTEN 2007, S. 81, 83. Jenseits wahrnehmungspsychologischer Erklärungen gilt hierbei zu fragen, ob und inwiefern dieses Gespür auf Konstanz gestellt werden kann, so wie es Schoutens Text suggeriert. Zudem ist hier die Frage berechtigt: Wenn das Spüren mehr ist als die Summe der einzelsinnlichen Bestandteile, verliert man nicht das, was im Spüren gegeben ist, wenn man sich »der Erforschung des Verhältnisses von mentalen, sinnlichen und affektiven Eindrücken« und deren Rolle in der atmosphärischen Wahrnehmung widmen will, wie es Schouten skizziert? Vgl. EBD., S. 35. Sind diese Gliederungspunkte in der Wahrnehmung hinreichend trennscharf angebbbar?

**112** | Vgl. im Folgenden v.a. BÖHME 2001a, S. 46ff, ebenso RAUH 2007, S. 126f.

**113** | BÖHME 2001a, S. 47.

**114** | SCHOUTEN 2007, S. 226.

render Geruchsraum wahrgenommen, der bisweilen von einer deutlich unangenehmen Aufdringlichkeit des Brodems verschiedener Parfums gestimmt ist. Schon nach kurzem Aufenthalt in diesem Geruchsraum wird dessen Intensität nicht mehr so deutlich errochen werden können, die Nase hat sich adaptiert, die Wahrnehmung des Geruchs verblasst, stumpft ab, obwohl der Parfummix chemisch noch genauso im Kaufhaus vorhanden ist. Solchermaßen wechselt der Wahrnehmungsgegenstand zum -hintergrund, zur Wahrnehmungshaltung, die die Raumatmosphäre prägt und unvermeidlich durch den Atem aufgenommen auf die Stimmung des Wahrnehmenden wirkt. In seinem berühmten Roman ›Das Parfum‹ schildert Süskind diesen Wahrnehmungszusammenhang:

»Denn die Menschen konnten die Augen zumachen vor der Größe, vor dem Schrecklichsten, vor der Schönheit und die Ohren verschließen vor Melodien oder betörenden Worten. Aber sie konnten sich nicht dem Duft entziehen. Denn der Duft war ein Bruder des Atems. Mit ihm ging er in die Menschen ein, sie konnten sich seiner nicht erwehren, wenn sie leben wollten. Und mitten in sie hinein ging der Duft, direkt ans Herz, und unterschied dort kategorisch über Zuneigung und Verachtung, Ekel und Lust, Liebe und Haß.«<sup>115</sup>

Hier wird die Verschränkung des doppelten Befindens zwischen wahrnehmendem Dasein und betroffenem Sosein, das Ineins von Wahrnehmung und Befindlichkeit besonders deutlich.<sup>116</sup> Darüber hinaus weist das Dufttraumbeispiel auf die Beteiligung der Wahrnehmenden an der Atmosphäre hin: Jeder nach Parfum oder Körpergeruch duftende Mensch trägt zum Geruch bei, den jeder riechende Mensch wahrnimmt. So mag es gar sein, dass man in bestimmten

---

**115** | SÜSKIND 1985, S. 198-199. Es gleicht einer intimen Verschmelzung, wenn der Geruch des einen in den Körper des anderen eingeht. Vgl. FISCHER-LICHTE 2004, S. 204. Die aufgrund der Parallelität von Riechen und Atmen gestiftete olfaktorische Eingebundenheit des Individuums in seine Umgebung belegt Bischoff mit einem Simmelzitat bei Hauskeller (Literaturangaben s.d.): Wir ziehen »mit jedem Atemzug riechend Welt in uns hinein: das atmende Riechen ist eine Grundform des In-der-Welt-Seins: ›Indem wir etwas riechen, ziehen wir diesen Eindruck oder dieses ausstrahlende Objekt so tief in uns ein, in unser Zentrum, assimilieren es sozusagen durch den vitalen Prozeß des Atmens so eng mit uns, wie es durch keinen anderen Sinn einem Objekt gegenüber möglich ist – es sei denn, daß wir es essen.« BISCHOFF 2007, S. 149-150. Ebenso greift er die Basalität der Beurteilung auf: EBD., S. 151 unter Berufung auf Tellenbach 1968, S. 24f.

**116** | BÖHME 1989, S. 47: »Das heißt zum Beispiel, daß, wenn ›es schlecht riecht, der Mensch nicht bloß etwas Übles riecht, sondern sich übel befindet.«

Fällen davon sprechen kann, dass Dünste und Sekrete der Ausscheidungsorgane eine je individuelle Atmosphäre um einen Menschen bilden.<sup>117</sup>

Bei der zweiten Erfahrungsweise von Atmosphäre wird die Definitionsfacetten der Gegenständlichkeit von Atmosphäre nochmal besonders deutlich: Eine *Diskrepanzerfahrung* ist ein Wahrnehmen von Etwas, das eine Stimmung vernehmbar macht, die deutlich von der mitgebrachten eigenen Stimmung abweicht – ›discrepare‹, lateinisch ›nicht übereinstimmen‹. Wie erfolgreich auch immer die Ingression in die ruhige Erhabenheit des Kölner Doms geglückt sein mag, mit Blick ins Südquerhaus erscheint das Richterfenster ›wie ein Pixelrauschen, ein Farbttestbild... etwas plump im feinen Kontext‹. Ganz im Gegensatz zur stimmigen Korrespondenz der übrigen Glasfenster mit ihren Fassungen, scheint die Richter‹sche Farbanordnung ›über die Fensterbinnenstruktur gebügelt zu sein‹. Die stimmungsmäßige Bruchlinie wird nicht zur Schwellenlinie, sondern verbleibt eine Bruchlinie. In solch einer Diskrepanzerfahrung ist es gerade der Kontrast von eigener Stimmung zur umgebenden Atmosphäre, der die Quasi-Objektivität der Atmosphäre<sup>118</sup> bestimmt und somit zeigt, dass mit Atmosphären keine Stimmungsprojektionen gemeint sind. Schon bei der Ingression wurde die Atmosphäre mittels einer Kontrasterfahrung, einer Art Wahrnehmungsschwenk spürbar. Während die eigene Stimmung dort jedoch eingestimmt und damit der Kontrast in der Umstimmung aufgehoben wurde, verharrt sie in der Diskrepanzerfahrung im kontrastiven Gegensatz: Bedrückt von einem Trauerfall wird die Heiterkeit eines Frühlingmorgens zwar erkennbar, aber in Spannung zur eigenen Stimmung geraten und die Traurigkeit nicht umstimmen, sondern möglicherweise noch vertiefen.

Damit ist ein wichtiger Knackpunkt der Atmosphärendebatte klargestellt: Die phänomenologische Plausibilität von quasi-objektiver Atmosphärenanmutung – wie sie in der Diskrepanzerfahrung deutlich wird – entscheidet die Verhandlungbarkeit von Atmosphäre als Wahrnehmungsgegenstand. In Konkurrenz dazu stehen Annahmen, die die Diskrepanz auf subjektive Stimmungsprojektionen und -erinnerungen zurückführen wollen.<sup>119</sup> Die Eigenständigkeit der

**117** | Vgl. DELSEIT, DROST 2000, S. 103. Dieser duftende Beitrag zur Welt bleibt dem Romanhelden von Süskind verwehrt: Grenouille muss schmerzlich feststellen, dass er selbst nach nichts riecht. Vgl. SÜSKIND 1985, S. 171.

**118** | Vgl. BÖHME 2001a, S. 48, dazu BÖHME 2002a, S. 29, auch BÖHME 1985, S. 200.

**119** | Der sehr ungenaue Hinweis bei Böhme (BÖHME 2001a, S. 48) auf Hauskeller als Vertreter der Stimmungserinnerungs-These bezieht sich auf HAUSKELLER 1995, S. 45-46. Dort möchte Hauskeller »statt von Objektivität der Wesenscharaktere nur von Quasi-Objektivität der Erscheinungscharaktere sprechen«. Obzwar er hier auch eine Quasi-Objektivität anführt, handelt es sich um eine Äquivokation, insofern die Quasi-Objektivität bei Böhme in einem ontologischen Rahmen auf ein phänomenales, substanzdefizitäres Objekt rekurriert, bei Hauskeller in einem erkenntnistheoretischen

atmosphärischen Zumutung und der darauf gründende Charakter einer trans-subjektiven Quasi-Objektivität der Atmosphäre – durchaus als Grundzug jeder Wahrnehmung<sup>120</sup> – kennzeichnen die Stimmungsprojektionsthese als »phänomenwidrig, insofern die Heiterkeit eines Tales oder die Melancholie eines Abends gerade dann auffällig werden, wenn man in sie mit einer ganz anderen Stimmung hineingerät und durch diese Atmosphäre ergriffen und gegebenenfalls *umgestimmt* wird.«<sup>121</sup>

Bei der Entscheidung für das Postulat der Atmosphäre als Wahrnehmungsgegenstand oder als Stimmungsprojektion sieht man sich mit einem prinzipiellen Problem konfrontiert: Die Basis des Argumentierens kann selber nicht argumentativ eingeholt werden. Das hat zur Folge, dass man nicht für die quasi-objektive Atmosphäre argumentieren kann, sondern nur mit ihr. In der Frage nach den zugrundeliegenden Prämissen wird der phänomenale Tatbestand der Diskrepanzerfahrungen das Werben für diese Sichtweise unterstützen und es kann eine definitorische Abgrenzung zwischen ›Atmosphäre‹ und ›Stimmung‹ gelingen: »Atmosphäre bedeutet dann eine objektiv bestehende, quasi räumlich ausgedehnte, emotional spürbare Gegebenheit, Stimmung dagegen einen subjektiven emotionalen Zustand, der unser Bewusstseinsleben gleichsam grundiert.«<sup>122</sup>

Die abschließende Facette der Atmosphäredefinition als erster Gegenstand der Wahrnehmung deutet eine terminologische Zuspitzung an: Der Terminus ›Atmosphäre‹ wird vom ›Atmosphärischen‹ getrennt.<sup>123</sup>

Die *Atmosphäre* gilt als auf ein ›Mir‹ bezogenes Wahrnehmungsphänomen, das expressiv oder reaktiv benannt wird, zum Beispiel ›Es herrscht eine heitere morgendliche Atmosphäre‹. Die Atmosphäre lässt keine Distanzierung des

---

Rahmen zwischen subjektiver oder objektiver Feststellungsmöglichkeiten verortet wird.

**120** | Vgl. PETERS 2001, S. 80: »Die Differenz-Erfahrung, deren erster Name der der ›Wahrnehmung‹ ist, besteht vielmehr darin, dass Beobachten und Bewirken im Moment ihrer Koinzidenz immer aufs Neue auseinandertreten und dass diese Dissoziation sich im erkennenden Subjekt und im Gegenstand der Erkenntnis gleichermaßen vollzieht, wie eine immer verschobene Abbildung beider Seiten aufeinander.«

**121** | BÖHME 1995a, S. 30, vgl. auch LÖW 2001, S. 204, oder GROSSHEIM 1999, S. 340-341. Schmitz klingt hier gleich und spricht bei einer Diskrepanzerfahrung im zwischenmenschlichen Umfeld vom »sozialen Gefühlskontrast.« SCHMITZ 2009, S. 25.

**122** | HENCKMANN 2007, S. 45. Die Raumhaftigkeit der Ingressions- und die Gegenständlichkeit in der Diskrepanzerfahrung macht auch Zenck zu einem Kriterium der Differenz zwischen den beiden sonst oft synonym gebrauchten Begriffen: vgl. ZENCK ET AL. 2001, S. 349.

**123** | Vgl. im Folgenden BÖHME 2001a, S. 59-62.

Wahrnehmungssubjekts zu. Andernfalls würde eine (begriffliche) Verdinglichung sie zusammenbrechen lassen – etwa die genannte bedrohliche Atmosphäre im Sirren, die sich mit Fixierung auf den Gegenstand Mücke und dessen Ort auflöst. Wahrnehmungsgegenstand in affektiver Betroffenheit und damit zur subjektiven Wirklichkeit wird sie vor allem dann, wenn sie mittels Ingression oder Diskrepanz begegnet. Die verschiedenen Facetten des ›Und‹, ›Zwischen‹ und ›Wodurch‹ wurden in der ersten Definitionsanalyse durchleuchtet.

Demgegenüber gilt das *Atmosphärische* wie beispielsweise die Nacht, die Stimme oder der Morgen als deutlicher vom Ich abgesetztes Wahrnehmungsphänomen, das konstativ benannt wird, zum Beispiel ›Der Morgen ist heiter‹. Das Atmosphärische kann damit als ›Halbding‹ bezeichnet werden, da es im Bezug zu den Dingen Substantialitätsdefizite und im Bezug zu Qualitäten ein Selbständigkeitsübermaß aufzuweisen hat und so in seiner aktuellen Seinsweise einen Mittel- und Zwitterstatus zwischen Dingen und Sinnesdaten einnimmt.<sup>124</sup>

Diese Trennung befragt nochmal den ontologischen Status der Atmosphäre, der in Betonung der gravierenden Rolle aktueller Wahrnehmung Atmosphären nur in Betroffenheit präsentiert. Weil sich darum ihr Was-Sein nicht von einem neutralen Beobachterstandpunkt aus festmachen lässt, erscheint die Trennung von Atmosphäre und Atmosphärisches als eine heuristische, die nicht zwingend phänomengedeckt ist. Mit der Kategorie des ›Halbdinges‹ wird eher die Trennung in Subjekte und Objekte akzentuiert als das ›Zwischen‹ ernst genommen. Dass das Atmosphärische nicht eigens unterschieden zu werden braucht, könnte sich auch an den Benennungsbeispielen zeigen, deren Differenz sich aus Problemen der Atmosphärebeschreibung mittels Sprache erklären ließen. Verschiebungen von Gesagtem und Gemeintem, von Diskurs- und Wahrnehmungszusammenhang, von Wahrnehmungsbeschreibung und Wahrnehmungshaltung tauchten schon bei der Versprachlichung der ästhetischen Erfahrung der Aura wie auch bei den obigen Wahrnehmungsbeispielen auf. So sehr es also scheinen mag, dass im Sinne der sprachlichen Artikulation »Phänomene des Atmosphärischen [...] von den Atmosphären durch ein weitgehendes Fehlen des subjektiven Momentes unterschieden« sind, so könnte sich dies als sprachpragmatischer Effekt im Bezug auf dieselbe Wahrnehmung zeigen und der Eindruck täuschen, es sei »in der Reihe ›es ist Morgen‹, ›der Morgen

---

**124** | Den Begriff ›Halbdinge‹ prägt Schmitz – eine Verlegenheitswortwahl. Im Vergleich zur konstanten Dauer und der kausalen Mittelbarkeit der Dinge haben Halbdinge »wie Dinge Charaktere, die sich im Wechsel ihrer Gesichter durchhalten, übertreffen die Dinge aber noch durch ihre kausale Unmittelbarkeit als Attraktoren der Einleibung und überspannen mit ihren Bewegungssuggestionen die egozentrisch organisierten Richtungsräume.« SCHMITZ 2009, S. 54.

ist heiter, »es herrscht eine heitere morgendliche Atmosphäre« ein deutlicher Übergang von der objektiven zur subjektiven Tatsache auszumachen.«<sup>125</sup>

### 4.2.3 Drittens: Leibliche Wahrnehmungswirklichkeit

Die zweite Definition von Atmosphäre als erster Wahrnehmungsgegenstand stellte im Durchgang durch verschiedene Wahrnehmungsweisen Wahrnehmung als Kopplungszustand von Subjekt und Objekt heraus, der es erlaubt, Atmosphäre im Spüren als »erste Wahrnehmungswirklichkeit« und als »Anregung eines *gemeinsamen* Zustandes von Subjekt und Objekt« zu bezeichnen.<sup>126</sup> Vor allem Fragen bezüglich der Wahrnehmungswirklichkeit und der leiblichen Verankerung der Wahrnehmung werden berücksichtigt, wenn Böhme definiert:

»Die Atmosphäre ist die gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen. Sie ist die Wirklichkeit des Wahrgenommenen als Sphäre seiner Anwesenheit und die Wirklichkeit des Wahrnehmenden, insofern er, die Atmosphäre spürend, in bestimmter Weise leiblich anwesend ist.«<sup>127</sup>

Weil sie eng an die zweite Definition anschließt, werden nur die das Bisherige ergänzenden Definitionsfacetten aufgerollt.

Bereits das ›Und‹ der ersten Definition sowie die Wahrnehmungsbeispiele in der zweiten haben herausgestellt, was durch das ›*gemeinsame*‹ noch mal gesondert betont wird: Dass Wahrnehmungssubjekt und Wahrnehmungsobjekt nicht nur formal kohärent, sondern vor allem wirklich *kopräsent* sein müssen. Wahrnehmung besteht infolge dessen statt in einer reiz-reaktions-schematischen Organgebundenheit in einer leiblichen Organverbundenheit. Das ›Gemeinsame‹ ist Grundlage für jedes ›Zwischen‹ – Theateraufführungen etwa sind nur durch die »leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern« möglich.<sup>128</sup>

Die Ekstasen der Umgebung zeigen die Qualitäten im ›Zwischen‹ als Ort der Atmosphäre an und haben schon durch die Verschiebung des Wahrnehmungsfokus von Prädikat zu Präsenz auf eine Differenz verwiesen, die mit dem Hinweis auf ›*Wirklichkeit*‹ vertieft wird – die Differenz von Wirklichkeit und Realität, von massiv wirkendem Eichentisch und mit Eichenholzimitat überzogener Pressspanplatte. Diese Differenz wurde schon beim Erscheinungscharakter der Aura vorbereitet, die als Erscheinung einerseits bloßer Inhalt der Vorstellung eines

---

**125** | BÖHME 2001a, S. 60.

**126** | EBD., S. 56.

**127** | BÖHME 1995a, S. 34.

**128** | FISCHER-LICHTE 2004, S. 47.

Dinges ist, andererseits die auf ein Ding verweisende Realität dieses Dinges: Die Wahrnehmung eines phänomenalen Gegenstandes (>einem Berg folgen<) machte die Aura des empirischen Gegenstandes (>dieser Berg<) vernehmbar.

Für den Atmosphärenkontext wird die Unterscheidung in Realität und Wirklichkeit virulent durch die für den Alltag von Welsch und Böhme diagnostizierte Tendenz zur Überästhetisierung, die nicht nur eine Oberflächenästhetisierung als »Ausstattung der Wirklichkeit mit ästhetischen Elementen, Überzuckerung des Realen mit ästhetischem Flair« darstellt, sondern als Tiefenästhetisierung die Realität eine Verfassung annehmen lässt, »wie wir sie bislang nur von der Kunst her kannten – eine Verfassung des Produziertseins, der Veränderbarkeit, der Unverbindlichkeit, des Schwebens, etc.«<sup>129</sup> Thema jeder zeitgenössischen Ästhetik – zumal in der erweiterten Form der Aisthetik – wird damit neben der Würdigung der *aisthesis* und der Pluralität von Wahrnehmungsformen auch die »Derealisierung der Realität«.<sup>130</sup>

Im Fluchtpunkt der Überästhetisierung lässt sich fragen, wie die Dinge eigentlich gegeben sind. Das Sprechen von einer Eigentlichkeit in der Wahrnehmung erinnert an Strukturen, die bereits bei den Wahrnehmungsbeispielen angesprochen wurden. Es wird ein wahrnehmendes Subjekt angenommen, das seine Wahrnehmungsfähigkeiten an einem Objekt erprobt und dabei in Form von Sinnestäuschungen scheitern kann. In einer Betroffenheitsstruktur des >Mir< und im weiteren Sinne der Atmosphärewahrnehmung würde sich aber dann das semantische Feld von >eigentlicher Wahrnehmung< verschieben aufgrund der nichtnegierbaren Wahrnehmungsgewissheit des Wahrnehmensdass.

Um dem Wahrgenommenen in seiner charakteristischen Erscheinungsweise eine eigenständige Seinsweise zuschreiben zu können, um verschiedene Wahrnehmungszugänge zu Welt vorzuführen und damit die Atmosphäre nicht zur bloßen Erscheinung von etwas zu deklarieren, differenziert Böhme zwei mögliche Perspektiven auf einen Gegenstand mit den Begriffen >Realität< und

**129** | WELSCH 1993, S. 15 sowie S. 23. Da Welsch die Begriffe >Realität< und >Wirklichkeit< weitestgehend synonym verwendet, wird im Folgenden die in dieser Hinsicht klarere Böhme'sche Linie verfolgt. Neben dieser geringfügigen begrifflichen Differenz zwischen Böhme und Welsch existiert auch eine hinsichtlich ihrer Ästhetisierungsdiagnose. Mehr im ästhetischen, die Sinne ansprechenden Sinne erklärt Böhme: »Die Ästhetisierung des Realen ist am schlichtesten die ästhetische Aufmachung, die Zurechtweisung und, wie ich terminologisch sagen möchte, Inszenierung von allem, womit und worin wir leben.« BÖHME 2001a, S. 20. Mehr im artistischen, auf künstlerische Gestaltung zielenden Sinne erklärt Welsch: »Ästhetisierung« bedeutet, daß Nicht-Ästhetisches ästhetisch gemacht oder als ästhetisch begriffen wird.« WELSCH 1996, S. 142.

**130** | EBD., S. 156.

›Wirklichkeit‹.<sup>131</sup> Böhme bezeichnet die Wortwahl (auch im Sinne des Folgenden) als eine willkürliche, aber zweckmäßige Verlegenheitslösung, die doch so getroffen ist, dass sich die Seinsweisen deutlich voneinander abheben lassen.<sup>132</sup>

»Realität – das ist das Potential von Dispositionsprädikaten, die im leiblichen Umgang mit Dingen erfahren werden können.«<sup>133</sup> Obgleich der ästhetische Arbeiter – welchen Berufszweiges auch immer – auf die Erzeugung von Atmosphären abzielt, arrangiert er Dinge an einem Ort und kann auch nur Dinge arrangieren in einer Weise, dass man leiblich verschiedene Möglichkeiten hat, ihnen zu begegnen. Die Realität hält deshalb für den Wahrnehmenden viele mögliche Erscheinungsweisen der Dinge bereit. Mit ›*Realität*‹ ist schon seitens des lateinischen Wortstammes ›*res*‹ das Feld von Dingen bezeichnet und »abgegrenzt gegen solches Seiende, das zu diffus und schwebend ist, um sich zum Gegenstand zu verdichten, d.h. also gegen das Atmosphärische.«<sup>134</sup> Als raumzeitliche, mit sich selbst identische Einheiten werden die Dinge der Realität gedacht als Basis einer Mannigfaltigkeit von Erscheinungen und Wahrnehmungsmöglichkeiten, als Erzeuger affektiver Betroffenheit.<sup>135</sup> Beispielsweise wird die materielle Substanz von roter Farbe einem Bildträger als Eigenschaft zugeordnet, die im Wechsel von Bildstandort und Beleuchtungsverhältnisse konstant bleibt, obgleich doch mit unzählbaren Erscheinungsweisen. Der Maler Josef Albers spricht in diesem Zusammenhang von ›*factual fact*‹, die Realität des Bildes als Gegenstand inklusive seiner Eigenschaften wie Farben. Der Zugang zur Realität geschieht im *Modus des ›Begriffens‹*: einerseits im epistemischen Kontext begreifend-begrifflicher Vernunft – Realität ist dabei das Allgemeine, das verschiedenen Erscheinungsformen zugrunde liegt, auf das jedes Subjekt zugreift – und andererseits im materiellen Kontext einer greifenden-greifbaren Handhabung. Letzteres verweist auf die Tatsache, dass die Realität nicht in ihrem Wahrgenommensein aufgeht, sie aufgrund der Möglichkeit von Aus- und

**131** | Vgl. BÖHME 1999c, S. 90, auch BÖHME 2001a, S. 160.

**132** | Vgl. EBD., S. 118. Mit Rücksicht auf die bei Welsch anzutreffende und alltags-sprachlich mögliche Äquivalenz der Begriffe ›Wirklichkeit‹ und ›Realität‹ kann der bestehende Unterschied »zwischen einer nur phänomenalen und einer ontischen oder materialen Wirklichkeit« auch mit den Begriffen ›Wahrnehmungswirklichkeit‹ und ›Wirklichkeit‹ benannt werden, wodurch der Grund der Differenzierung, der Bezug auf das Wahrnehmungssubjekt präzisiert, aber begrifflich weniger voneinander abgehoben ist: Vgl. HAUSKELLER 1995, S. 176.

**133** | BÖHME 1999a, S. 9. Für die Differenz vgl. auch BÖHME 2001a, S. 56-57, BÖHME 2002a, S. 35-36.

**134** | BÖHME 2001a, S. 160, auch BÖHME 1999c, S. 90.

**135** | Vgl. BÖHME 1999a, S. 123 und BÖHME 2001a, S. 168-171. Für die Dingwahrnehmung formuliert Böhme sechs Kategorien: Erzeugung affektiver Betroffenheit, Lokalität, Körperlichkeit, (zeitliche) Identität, Objektivität und Faktizität (Dies-da).

Einwirkungen durch Dinge auf den Wahrnehmenden als »Mehr, durch das die Realität die Wirklichkeit übertrifft«<sup>136</sup> bestimmt werden kann. So kann sich das spürende Ich in der Realität als Ding unter Dingen erfahren – etwa wenn man einen Tisch zwar in seiner Erscheinung ausblenden kann, weil man sich ihm nicht wahrnehmend zuwendet, ihn aber nicht in seiner Realität als Ding ausblenden kann, wenn man sich an ihm stößt; oder beim Beispiel der Mücke, die nicht nur Bedrohlichkeit vermitteln, sondern auch tatsächlich stechen kann.

»Wirklichkeit – das ist die Erscheinung als solche. Sie wechselt mit Sichtweisen und Lesarten, ist aber jeweils mit ihnen fest verbunden. Jedes Ding, jedes Stück Realität erscheint auch jeweils und hat damit seine Wirklichkeit.«<sup>137</sup> Die Dinge im Raum haben eine Wirkung, auf die sie der ästhetische Arbeiter hin arrangiert hat. Diese Wirkung ist an die je subjektive Wahrnehmung, an die spürbare Anwesenheit gebunden. Die Wirklichkeit ist deshalb für den Wahrnehmenden eine jeweils ganz bestimmte. Hergeleitet von ›Wirken‹ umfasst ›Wirklichkeit‹ das auf das Wahrnehmungssubjekt einwirkende Erscheinungsganze, dasjenige, was in aktueller Wahrnehmung gegeben ist, im Vergleich zur Erscheinungspotentialität der Realität »eher das Seiende im Zustand der Aktualität«.<sup>138</sup> Die Erscheinung der roten Farbe ist immer eine konkrete Weise ihrer Anwesenheit an einem bestimmten Bildstandort unter bestimmten Beleuchtungsverhältnissen für einen bestimmten Betrachter, immer eine aktuelle Erscheinung im wahrgenommenen Bild. Albers spricht hier von ›actual fact‹, die Ausstrahlung des Bildes, seine Farbtönung in den Raum, seine Ekstase.<sup>139</sup> Der Zugang zur Wirklichkeit geschieht im *Modus des Wahrnehmens*: In der Aktualität eines ›Hier und Jetzt‹ wird die prinzipiell immaterielle Wirklichkeit zum Wahrnehmungsgegenstand und als das Einzelne erfahren, das jedes Subjekt je persönlich betrifft. Während im Aurakontext diese Wirklichkeit als Erscheinung noch eher als Scheinen des Seins verstanden wurde, gilt die Wirklichkeit im Atmosphärekontext als eigenständiges Scheinen, das quasi einem Sein entspricht und zwar so, dass es egal ist, was die dahinter stehende Realität sein mag. In der Wirklichkeit regiert das Phänomen.

**136** | BÖHME 2001a, S. 166.

**137** | BÖHME 1999a, S. 9. Vgl. hierzu auch MERLEAU-PONTY, WIESING 2003, S. 36.

**138** | BÖHME 2001a, S. 160. Diesbezüglich stellt Böhme schon für das ›Zwischenfest‹: »Das Zwischen ist immer nur als *energeia*, niemals als Möglichkeit. Man kann das auch so ausdrücken: Es ist eine Aktualität ohne Realität.« BÖHME 1998b, S. 236.

**139** | Vgl. BÖHME 2001a, S. 25. Die Betroffenheit durch die Ekstasen verdeutlicht Schürmann, wenn sie ergänzt: »An die Stelle der Dichotomie von *actual fact* und *factual fact* tritt die übergreifende Einheit von *perceptual (f-)acts*, denn die Werke haben sowohl Tatsachen- wie auch Erscheinungscharakter. *Perceptual (f-)acts* sind Wahrnehmungen, die aufgrund ihres Erscheinens Tatsächlichkeit bekommen.« SCHÜRMANN 2003, S. 359.

Dass die Unterscheidung von Realität und Wirklichkeit keine bloß der Aisthetik als Disziplin zuspieldende analytische Differenzierung ist, zeigt sich in der Vorfindbarkeit und Verankerung im Alltag. Vor allem im ökonomischen Kontext des Inszenierungswertes von Waren wird beispielhaft, wie realer Gebrauchs- und Tauschwert einer Dominanz der wirkenden Erscheinung untergeordnet werden können: »Die Wirklichkeit ist eben nicht bloß die Wirklichkeit des Realen, sondern hat sich gegenüber diesem verselbständigt, ist ein Feld von eigenem Gewicht.«<sup>140</sup> Die durch die erschwingliche Digitalfotografie gewonnene Möglichkeit, über Bilder nicht mehr nur rezeptiv sondern auch beliebig produktiv zu verfügen, befriedigt ein Begehren nach Bildern, das sich in der bildlichen Vermittlung von Ausschnitten der Realität oder in der Eröffnung neuer Wahrnehmungswelten als fortdauerndes Bedürfnis nach Wirklichkeit zeigt und weniger »an der Erklärbarkeit eines Gegenstandes, sondern an seiner Erlebbarkeit« orientiert ist.<sup>141</sup> Aus diesem Blickwinkel schwindet die Verwunderung über das im Rahmen der Wahrnehmung der Mona Lisa aufgezeigte paradoxe Verhalten, trotz hervorragender Reproduktionen vom Original mittels Fotoapparat eine eigene Reproduktion anzufertigen: Das augenblickliche ›Hier und Jetzt‹ der Wirklichkeit wird ins Bild gesetzt. Die Wirklichkeit der Bildräume wird zur Ersatzrealität, »die man nicht mehr nach ihrer Authentizität oder Genauigkeit beurteilen kann, weil die Bezugsgrundlage dafür fehlt. Realität wird nicht mehr dargestellt, sondern modelliert und nachgeahmt.«<sup>142</sup> Ähnlich beim Hören: Bei einem Spaziergang durch eine Innenstadt vermag es ein Walkman eine bestimmte Spannung zwischen Wirklichkeit und Realität zu erzeugen,

**140** | BÖHME 2001a, S. 160. In diesem Sinne kann auch das Spekulieren mit virtuellen Geldmengen ohne realen Wertbezug gelten. Es ist schwer nachzuvollziehen, wie Böhme die Differenz in ›Wirklichkeit‹ und ›Realität‹ aufgrund von Bildpragmatik begründet. Das Original, die Realität sei reicher an Möglichkeiten, deshalb aber unbestimmter als die an Wirklichkeit reicheren Bilder vom Original, die dafür an Möglichkeiten eingeschränkter sind. Das Bild sei »eindeutiger, bestimmter, entschiedener als die Realität. Es kann deshalb die Realität an emotionaler Wirkung bedeutend übertreffen«, so dass die »Verbildlichung eine Steigerung von Wirklichkeit« darstellt: Vgl. BÖHME 1999a, S. 77 und S. 92. Demgegenüber zeichnet sich aber doch eine bildhaft vermittelte Realität wie etwa die einer Zirkusvorführung im Fernsehen dadurch aus, atmosphärisch weniger ergreifend zu sein, als die Zirkusvorführung im Zirkus, der man leiblich beiwohnt. Im Zirkus fiebert man mit den Artisten auf besondere Weise mit, da etwas Unvorhergesehenes passieren kann (wie der Absturz von einem Seil), wohingegen vorm Fernsehen das spannungsmindernde Wissen mitschwingt, dass Unvorhergesehenes aus Gründen der Perfektion der Darbietung oder der Ersparnis von Verletzungsszenen herausgeschnitten und also nicht gezeigt werden könnte.

**141** | HASSE 2003, S. 191. Zum Bilderbegehren vgl. BÖHME 1999a, S. 93.

**142** | BOYER 1998, S. 57.

wodurch sich der Walkman-Hörer »eine autonome pluralistisch strukturierte Wachheit für die Realität« erschließen kann.<sup>143</sup>

Die Erzeugbarkeit von Atmosphären und die Praxis ästhetischer Arbeit scheinen für Böhme der entscheidende Grund für die Unterscheidung von Realität und Wirklichkeit zu sein. Sie macht das potentiell divergierende Verhältnis inszenierter Objekte zu deren Wirkung beim Betrachter deutlich, denn das Gestalten von Atmosphären gelingt nicht über die bloße Anordnung realer Gegenstände, sondern darüber hinaus im Fokus auf deren Wirksamkeit und Wirklichkeit, auf eine kopräsente Form ihrer Anwesenheit und der des Wahrnehmungssubjektes.

Die Differenz von Wirklichkeit und Realität zu berücksichtigen geschieht und gelingt durch die sowohl anzeigende als auch symbolische Funktion der Sprache. Eine Erscheinung, ein wahrgenommenes Ding in seiner Anwesenheit kann nicht nur mit Worten beschrieben werden, sondern kann auch in seiner Abwesenheit mittels Wörter angesprochen werden. Das Einzelne der sinnlichen Anschauung kann in die Allgemeinheit von Begriffen überführt werden, ebenso können allgemeine Begriffe im Hinblick auf die von ihnen bezeichneten Erscheinungen verstanden werden. Dies wird wichtig, wenn im Rahmen von empirischen Feldforschungen den Atmosphären nachgespürt wird und individuelle Wirklichkeiten derselben Realität zugeordnet werden.

Die gemeinsame Wirklichkeit der Atmosphäre wird im Sinne der Kopräsens in einem ›Hier und Jetzt‹ für den Wahrnehmungsobjekt- und -subjektpol genauer gefasst. Die Atmosphäre ist die Wirklichkeit des ›Wahrgenommenen‹ als Sphäre seiner ›Anwesenheit‹. Alle zur Wahrnehmungswirklichkeit beitragenden Faktoren sind als spürbar Anwesende der Auslöser für das Befinden, für die Atmosphäre als ersten Gegenstand. Sich dergestalt auf die anwesende Umgebung einzulassen, wurde als Wahrnehmungsweise des Spürens, des gegenwartsgebundenen Gewährwerdens beschrieben. Dieses Gewährwerden entspricht einer »Aufmerksamkeit, die eine bestimmte Anwesenheit – des Menschen wie der Dinge – hervorbringt wie fordert.«<sup>144</sup>

In dieser Sphäre der Anwesenheit des Wahrgenommenen, in diesem Dunstkreis konfiguriert sich das *doppelte* Befinden: Als subjektives *Betroffensein* ermöglicht das Anwesendsein einen Zugang zum Betroffensein anderer, was besonders im therapeutischen Kontext von Nutzen ist.<sup>145</sup> Als *Dasein* rückt der

---

**143** | HOSOKAWA 2002, S. 243, vgl. auch S. 238.

**144** | RUMPF 2003, S. 229.

**145** | Vgl. DEUTER 2005, S. 224. Das »Gemeinsame Anwesendsein« in einer Atmosphäre erlaubt es, die Gestimmtheit eines Patienten kennenzulernen. Deuter spricht mit Benedetti davon, im Symptom zu sein.

Raum als Ort der Anwesenheit in den Fokus, der die gestimmte Anwesenheit verantwortet.

Welcher Art ist dieser Raum?

In der durch das Richterfenster bestimmten Atmosphäre im Kölner Dom fühlt man sich ›zu diesem Fenster näher hingezogen als zu anderen Fenstern; nicht nur der Blick, sondern man selbst als Schauender‹. Der atmosphärische Raum wirkt als Verdichtung, die die Aufmerksamkeit bindet. Diese eigene Räumlichkeit, die die Atmosphäre bildet, muss nicht mit der geometrisch abmessbaren konvergieren. Während das Aufspüren eines Mückendings in einem klar begrenzten Raum stattfindet, wirkt die Bedrohlichkeit im Sirren dieser Mücke raumbeengend und derartig bedrängend, dass man nicht unbetroffen weiter ruhen könnte. Im Spüren wird die Atmosphäre weniger in einem Raum, sondern vielmehr als Raum gewahr – zwei Möglichkeiten wie sie im Unterschied der distanzierten Betrachtung einer Wolke oder der Wahrnehmung inmitten der Wolke aufschienen. Der Empfindungsraum ist zwar mit seiner Umgebung verknüpft, aber nicht deckungsgleich mit deren messbarer Begrenzung, weshalb Atmosphären »nur wahrnehmungsräumlich, nicht aber ortsräumlich auffindbar« sind.<sup>146</sup>

Damit sind zwei Raumauffassungen gegenübergestellt, die sich prägnant unterscheiden:<sup>147</sup> Zum einen der *Ortsraum* oder Behälterraum, der als absoluter Raum unabhängig von wahrnehmenden Subjekten gedacht wird, als neutraler Container für Objekte, als physischer, geografisch vermessbarer Raum der Realität. Mit dem Ortsraum werden die Eigenständigkeit des Raumes und damit die Einwirkung seiner Arrangements, seiner Anwesenheit auf das wahrnehmende Subjekt betont. Zum anderen der *Wahrnehmungsraum* oder Empfindungsraum, der als relationaler Raum in Bezug zu den wahrnehmenden Subjekten gedacht wird, als von Qualitäten gestimmter Raum, als psychischer, flächenloser, nicht abmessbarer Raum der Wirklichkeit. Mit dem Wahrnehmungsraum sind die Möglichkeiten zur Schaffung und Gestaltung von Räumen angesprochen, die Rolle des Wahrnehmungssubjektes als konstitutives, das etwa einen Geruchsraum bemerkt. Diese Dichotomie von absolutem und relationalem Raum ist vergleichbar mit der Entgegensetzung von Landkarte und Landschaft: Die Land-

**146** | HAUSKELLER 1995, S. 34. Vgl. auch GRAUPNER 2002, S. 24: »Atmosphären kennen keine geografischen Grenzen.«

**147** | Vgl. SCHROER 2006, S. 30, 174-175, sowie GORGÉ 2007, S. 20, auch SELLE 2003, S. 261. Hasse unterscheidet mit Dürckheim den ›relationalen Ordnungsraum‹ mit ›geodätischem Ort‹ von der ›leibhaften Herumwirklichkeit‹ des ›gelebten Raumes‹. Vgl. HASSE 2002a, S. 3, 6. Schmitz spricht verfeinert von leiblichem Raum, Gefühlsraum, Ortsraum und von Wohnung als Zusammenkommen der ersten drei. Vgl. SCHMITZ 2009, S. 47ff. Wie eine Vielzahl von Raumverschachtelungen möglich ist demonstriert FROMM 2009, S. 20.

karte erfasst detailliert die geografischen Strukturen eines Ortes, die Realität der Dinge ist als verortete Ordnung kartografierbar. Demgegenüber sind mit Landschaft die Ergriffenheit und Eindrücke an spezifischen Orten der Landkarte gemeint, der Wechsel vom beschriebenen zum belebten Raum.<sup>148</sup>

Der Raum gestimmter Anwesenheit ist der Wahrnehmungsraum, die eigenständige Räumlichkeit der Atmosphäre. Sie wechselwirkt mit dem Ortsraum, bildet »dort ihre eigenen Zonen, zieht Grenzen, setzt Schwellen, bildet Brennpunkte und verflüchtigt sich.«<sup>149</sup> Die Wahrnehmung von Atmosphären ermöglicht das Empfinden der affektiven Struktur eines Raums, räumliches Orientierungsvermögen das Erfassen seiner topografischen Struktur. Das Spüren im »Hier und Jetzt« ist grundlegendes Merkmal des atmosphärischen Raums. Das Vorhandensein einer Atmosphäre ist damit strukturell an ein Dasein im Ortsraum und das dadurch ermöglichte Betroffensein im Wahrnehmungsraum gebunden, an das doppelte Befinden des Wahrnehmungssubjektes. Wird aus Prägnanzgründen die Dichotomie von absolutem und relationalem Raum aufrechterhalten, um die eigenständige Einwirkung des Raums einerseits und die Mitgestaltungsmöglichkeit durch Wahrnehmung und Bewegung andererseits beschreiben zu können, stellt das Konzept der Atmosphäre mit der Eigenständigkeit des Wahrnehmungsraums eine Verbindung beider Raumvorstellungen dar: In diesem strukturellen Sinne kann der Ort der Atmosphäre als ein »Zwischen« zwischen absolutem und relationalem Raum bestimmt werden.<sup>150</sup> Das Potential der Wirklichkeit, sich von der Realität abzuheben, wird auch in diesem räumlichen Sinne deutlich. Nämlich dann, wenn ein Gebäude eher von einer

---

**148** | Vgl. HASSE 2004, S. 3, sowie LANGEWITZ 2008, S. 132, der Landkarte und Landschaft als Metapher für zwei Pole ärztlicher Kommunikation verwendet.

**149** | WEBER, VÖCKLER 1998, S. 28. Die eigene Räumlichkeit der Atmosphäre wird aus ihrer phänomenalen Gegebenheit ersichtlich und ist deshalb vielfach beschrieben worden. Es ist demnach entbehrlich und Zeugnis karger Fachlektüre, eigens den Begriff der »Raumatmosphäre« einführen zu wollen wie es Reichardt vornimmt: Vgl. REICHARDT 2009, S. 78, 83. Schouten stellt fünf Unterscheidungsaspekte des atmosphärischen vom gegenständlichen Raum auf: die Wahrnehmungsabhängigkeit, die Mitarchitektur, die Richtungs- und Distanzlosigkeit aufgrund des qualitativen Wie der Umgebung, die besondere Zeitlichkeit und die Korrelation der affektiven Raumtönung zur Atmosphärenausprägung: Vgl. SCHOUTEN 2007, S. 43-47.

**150** | Vgl. LÖW 2001, S. 229. Für Meisenheimer ist dies für den architektonischen Raum als »Erlebnisraum« gegeben, »der objektive und subjektive Strukturen gleichermaßen enthält«, somit also sowohl die vorhandenen Dinge als auch deren Wirkung im Betrachter einbezieht. Vgl. MEISENHEIMER 2004, S. 15. Weil er aufgrund der Bewegung und Wahrnehmung entsteht, diese aber auch organisiert und strukturiert, spricht Fischer-Lichte gerade im Aufführungszusammenhang des Theaters vom fluktuierenden »performativen Raum«. Vgl. FISCHER-LICHTE 2004, S. 187.

Atmosphäre geprägt wird, als dass es sie prägt. Die Atmosphäre kann den Raum des Gebäudes definieren und hat als Opposition zur oder als Umsetzung der intendierten Gestaltung Einfluss auf seinen Gebrauchskontext.<sup>151</sup> Es lässt sich beispielsweise fragen, inwiefern der atmosphärische Raum des Richterfensters im räumlichen-religiösen Kontext des Doms eher beflügelnd oder störend wirkt.

Neben dieser Rehabilitierung von Räumlichkeit durch Betonung der Sphäre der Anwesenheit, des Daseins bringt die dritte Atmosphäredefinition auch die Sphäre des Betroffenseins gesondert zur Geltung. Atmosphäre ist für den Wahrnehmungssubjekt die Wirklichkeit des ›Wahrnehmenden‹, insofern er beim Spüren der Atmosphäre in bestimmter Weise ›leiblich‹ anwesend ist. An anderer Stelle definiert Böhme ähnlich: »Denn die Atmosphären sind offenbar das, was in leiblicher Anwesenheit bei Menschen und Dingen bzw. in Räumen erfahren wird.«<sup>152</sup> Die Wirklichkeit wirkt auf die leibliche Anwesenheit und modifiziert so das Befinden.<sup>153</sup>

Bei Betrachtung der Wahrnehmungsbeispiele wurde das Spüren als Wahrnehmungsweise deutlich, die nicht an einzelne Sinnesorgane gebunden ist, sondern synästhetisch – also in Einheit und Verbund der Sinneserfahrung – ihren Ausgangspunkt am eigenen Leib nimmt. Diese Feststellung versteht sich vor dem Hintergrund zweier Weisen des menschlichen Weltbezugs, die als komplementäre »sich gegenseitig zwar ausschließen, aber dennoch beide einander ergänzen und somit beide notwendigerweise zu unserem Menschsein gehören«:<sup>154</sup> einerseits das in die Welt eingelassene, mediale, leibliche Ich im Wahrnehmungsraum als Leibraum und andererseits das klar umgrenzte, materielle, objektivierte Ich im Ortsraum als Körperraum. Der in der Wahrnehmung als Spüren deutliche Unterschied zwischen dem vitalen Ich-Sein des Leibes und dem statistischen Ich-Haben des Körpers<sup>155</sup> taucht trotz seiner radikalen Substanzontologie schon bei Descartes in erkenntnisrelevanter Hinsicht auf:

»Weiter lehrt mich die Natur durch die Empfindungen des Schmerzes, des Hungers, Durstes usw., ich sei meinem Leibe nicht nur zugesellt wie ein Schiffer dem Schiff, sondern ich sei aufs innigste mit ihm vereint, durchdringe ihn gleichsam und bilde

**151** | Vgl. ERNST 2005, S. 244, sowie WIGLEY 1998, S. 21. Löw definiert Atmosphären als diese Potentialität von Räumen, Einfluss auf die Gefühle zu nehmen: Löw 2001, S. 204-205, auch S. 229.

**152** | BÖHME 1995a, S. 30.

**153** | Dies zeigt sich besonders für die Wirkung von Musik als Raumkunst. Vgl. BÖHME 2001b, S. 58 sowie DEUTER ET AL. 2005, S. 311, auch FISCHER-LICHTE 2004, S. 207.

**154** | GORGÉ 2007, S. 26.

**155** | Gorgé stellt Leib und Körper mit den zwei Aussagen »Ich bin mein Körper« und »Ich habe einen Körper« gegenüber. GORGÉ 2007, S. 17-18.

mit ihm ein einheitliches Ganzes. Wie könnte sonst Ich, ein lediglich denkendes Ding, bei einer Verletzung des Körpers Schmerz empfinden? Ich würde jene Verletzung rein geistig wahrnehmen, wie das Auge des Schiffers es wahrnimmt, wenn am Schiff etwas zerbricht; und wenn mein Körper Speise oder Trank braucht, so würde ich dies ausdrücklich erkennen und hätte nicht das verworrene Hunger- oder Durstgefühl.«<sup>156</sup>

Das Durstgefühl macht die Differenz von Körper und Leib augenfällig: Es ist gerade nicht im Sinne des Körpers als Organempfinden ein leerer Zustand des Magens, sondern ein quälendes Empfinden, das vom Dürstenden Besitz ergreift.

Im Bereich des *Körperlichen* sind eindeutige, objektive und damit überindividuelle Erkennbarkeit und materielle sowie begriffliche Be- bzw. Verhandbarkeit Desiderate, die beispielsweise im medizinischen Rahmen der Therapierung eines Organdefektes nicht nur erwünscht, sondern prioritär sind. Gleichfalls ist das Ersetzen von Planken am Schiff desto mehr von Erfolg gekrönt, je besser der Schiffer den Schiffsschaden erkennt, das passende Ersatzmaterial bestellt und bei der Reparatur das richtige Werkzeug in gemäßer Weise zielführend einsetzt.

Im Bereich des *Leiblichen* scheinen Erkenn- und Behandelbarkeit von Vagheit geprägt zu sein. Materielle und begriffliche Trennungsschärfe kennzeichnet in vielen Fällen nicht nur leibinterne Bedrängnisse wie verworrene und bisweilen nur grob lokalisierbare Affekte wie Schmerz, sondern auch leibexterne Bedrängnisse wie das Eindringen einer Person in die eigene Intimsphäre, die schon vor der tatsächlichen Berührung des Körpers betroffen wird. Ohne Rekurs auf die Sinnesorgane wird der eigene Leib in der Gegend des Körpers als prädimensionales Volumen gespürt.<sup>157</sup> Während der Körper mit der Haut eine feste Grenze hat und gegenständig betastet werden kann, hat der Leib eine über die Haut hinausgehende variable, gleichsam wabernde Grenze.<sup>158</sup> Der Leib erhält im Gegensatz zum Körper eine Sphäre. Die Wahrnehmung vom Leib her verstanden lässt sich sagen: In der Atmosphäre wechselwirkt die Sphäre der Anwesenheit der Dinge mit der Sphäre des Leibes und hat an ihr teil. Durch ihre Verworrenheit und Vagheit entsprechen leibliche Empfindungen zwar nicht dem kartesischen Rationalitätsideal klarer und deutlicher Erkennt-

**156** | DESCARTES 1986, S. 195 (Sechste Meditation).

**157** | Vgl. hierzu die Leibdefinition bei SCHMITZ 2009, S. 15-16.

**158** | Dass »einem niemand zu nahe tritt« wird auch wichtig in der Bauentwurfslehre für die Planung von Essbereichen: »Um bequem essen zu können, braucht eine Person Tischfläche von rund 60 cm Breite [...] Dadurch genügend Abstand zum Tischnachbarn.« NEUFERT, KISTER 2005, S. 175; für die Ausstattung von Toilettenräumen: Vgl. S. 271. Beispielsweise ist der Abstand zweier Urinale voneinander per DIN 18 022 auf größer/gleich 25 cm geregelt.

nis, verbürgen aber die Unvertretbarkeit des Mir im Spüren als leiblicher Wahrnehmungsweise.

Es nimmt nicht wunder, wenn Wahrnehmungsdeskriptionen infolge der Weitung der Wahrnehmung zur Form des leiblichen Spürens eher von begrifflicher Unschärfe begleitet sind als distanzierte Wahrnehmungsanalysen. Denn mit der leiblichen Anwesenheit sind die genannten Probleme der diffusen Lokalität in der Wahrnehmung des Leibes gegeben. Gerade durch seine unmittelbare Präsenz fällt der Leib nicht gesondert auf, was eine gezielte Aufmerksamkeit erschwert und im Vergleich zum Körper zu weniger bewusster Verfügbarkeit führt. Die Leiblichkeit ist der einzelsinnlichen Anschauung entzogen, dennoch sinnlich durch die Übersteigerung der Sinne in synästhetischer Hinsicht.<sup>159</sup> Während oftmals schon die begriffliche Distinktion einzelsinnlicher und körperlicher Wahrnehmung schwierig erscheint, verunschärft sie sich durch die Korrelation von Ausgedehntheit und Empfindung beim Leib zusätzlich – zumal der sprachliche Zugriff auf das leibliche Umgebungserlebnis das begriffliche System »unterläuft und umströmt.«<sup>160</sup> Verkomplizierend kommt hinzu, dass mittels leiblicher Anwesenheit der Mensch nicht nur Atmosphären wahrnimmt, sondern miterzeugt und verbreitet.<sup>161</sup> Wo eine Atmosphäre beginnt oder endet und welche Wirkfaktoren ihr zuspieren ist durch die vielfältigen leiblichen und sinnlichen Verflechtungen nahezu verunmöglich.

Mit dieser Betrachtung der drei Atmosphäredefinitionen nach Böhme konnten grundlegende theoretische Elemente der Atmosphäretheorie aufgelistet und ein spezifisches Vokabular vorgeschlagen werden, um im Breitenspektrum des Atmosphärebegriffs eine deskriptive Ausgangsbasis sicherzustellen. Zusammenfassend erweisen sich Atmosphären bei Böhme als gegenwartsgebundene Bezogenheit und Betroffenheit im besonderen Raum der Anwesenheit und Wahrnehmung.

Aus der Perspektive des nicht neutralen Ortes lassen sie sich sinnvoll denken als von den Ekstasen der Menschen, Dinge und Umgebungen tingierte Räume. Sie zeigen sich als ein Phänomen, das strukturell ›Immer und Überall‹ vorhanden ist und in der Relation und Begegnung eines Subjektes und eines Objektes sowohl seine Entstehungsbedingungen und seinen Ort hat, gleichsam aber auch diese Relation stiftet. In epistemischer Perspektive zeigen sich Atmosphären als ein besonderes ›Hier und Jetzt‹ in der Betroffenheit von ihnen, die wesentlich an die Anwesenheit – räumlich wie leiblich – geknüpft ist. Das Bewusstsein um das besondere Zusammenspiel von Umgebungsqualität und Stimmung in der beide umgreifenden Atmosphäre – wie es in Ingression oder

**159** | Vgl. HASSE 2003, S. 191.

**160** | HASSE 2004, S. 4. Vgl. auch MERLEAU-PONTY, WIESING 2003, S. 8.

**161** | Vgl. BÖHME 1985, S. 206, sowie BÖHME 1989, S. 35.

Diskrepanz deutlich wird – fördert ein Verständnis von Wahrnehmungsumgebung, das durch das Wirken auf und die Begegnung mit dem Wahrnehmungssubjekt gekennzeichnet ist. Die entsprechenden Bemühungen sprachlicher Benennung der Atmosphäre können als hermeneutischer Beitrag im Verständnis von (inszenierter) Wirklichkeit aufgefasst werden.

### 4.3 SYNTAX: WIE STEHT ›ATMOSPHERE‹ ZU ANDEREN SATZTEILEN?

Als Abwendung von einer Urteilsästhetik und als Hinwendung zur gestimmten Erfahrung der Präsenz der Umgebung im gestimmten Raum dient der Atmosphärebegriff im Rahmen einer Entgrenzung der Ästhetik hin zu einer Aisthetik. Die Ausführungen zur Wahrnehmung haben die Gefahr angesprochen, statt Phänomen- nurmehr Sprachanalyse zu betreiben. Wenn nun doch einen Titeln nach sprachanalytische Gliederung angelegt wurde, dann deshalb, um im Verständigungsraum der Sprache nach Kartierbarem zu fahnden, um im Sinne der Alltagsverankerung nicht nur eine einzelne Position zu beleuchten, sondern eine Aufspannung des atmosphärebegrifflichen Feldes zu erzielen. Die Stellung des Wortes ›Atmosphäre‹ im Satz (alleine oder kombiniert), sein Verhältnis zu anderen Wörtern und Wortarten (Adjektiven oder Substantiven) lenken die Aufmerksamkeit auf seine sprachlichen Verschränkungen und eröffnen Einfallswinkel für weitere Bedeutungsfacetten.

Wie taucht nun ›Atmosphäre‹ in einem Satz, in der Sprache auf?

Zunächst ist am Satz, in dem das Wort ›Atmosphäre‹ vorkommt, der *sprachliche Kontext* ablesbar. Es wird schnell deutlich, ob das Wort beispielsweise fachlich im meteorologischen Sinne, in der Kunstvermittlung zur Beschreibung einer Ausstellungs- oder Unterrichtssituation oder im Alltag, im Smalltalk verwandt wird. Die Atmosphäredefinitionsfacetten des ›Und‹ hat verdeutlicht, wie äußerst reich das Feld der Begriffsverwendung bestellt sein kann – sowohl für Alltags- als auch Fachsprache. Weil er zum Erfassen vielfältiger Phänomene oder Orte verwendet wird (etwa Ökonomie/Werbung, Politik, Freizeit, Kunst, Kultur, Kirche, Fußballstadien u.v.a.m.), deckt der Atmosphärebegriff unterschiedliche epistemische Niveaus ab. Verhalten sich Umfang und Inhalt eines Begriffes reziprok, gilt also: Je weiter der Umfang, desto ärmer der Inhalt, dann ist in den verschiedenen Kontexten und Wortfeldern mit verschiedenen starken Abstufungen von Sinnunterlegung zu rechnen. Die begriffliche Arbeit an und mit dem Atmosphärebegriff zeigt die Bahnen, die ihn von einem weiten Verständnis – die Alltagssprache nutzt Wörter häufig ohne Rücksicht auf Terminologie oder Gehalt – in ein enges Verständnis führen können. Die Weite und Enge des Atmosphärebegriffs kann dabei in einer graduellen Korrelation zum bezeichneten

Atmosphärephänomen stehen, die etwa von einer Nebenbemerkung wie ›Die Atmosphäre im Kölner Dom war toll‹ zur Betroffenheitsaussage ›Die Atmosphäre im Kölner Dom war sehr ergreifend und hat mich erhaben gestimmt‹ reichen kann. Die Weite und Enge des Atmosphärebegriffs kann auch grundlegenden konzeptionellen Einfluss auf die Charakterisierung des korrelierten Atmosphärephänomens haben. Es macht einen Unterschied, ob man die ›Atmosphäre‹ – wie im Semantik-Abschnitt expliziert – als spezifische Bezogenheit im schwer verfügbaren ›Zwischen‹ und im Kontext leiblicher Wahrnehmung versteht, oder etwa im Kontext von Ladengestaltung und Warenpräsentation als zum Kauf anregenden oder davon abhaltenden Gesamteindruck und damit als »umgangssprachliche Bezeichnung für die Summe von Sinneswirkungen«, die je nach Bedarfssättigung und Einkaufsalternativen Bedeutung erhält,<sup>162</sup> oder zur Bewertung der Attraktivität von Fußballstadien als Konstrukt, dessen Inhaltsvalidität durch ein Indikatorenzuordnungsverfahren zu einem transponierbaren Messmodell führen mag.<sup>163</sup>

Der sprachliche Kontext rächt sich bei Nichtbeachtung, bei Unabgestimmtheit des Diskurses mit der Gefahr, mehr oder weniger unbemerkt aneinander vorbei zu reden und Forschungsergebnisse nur schwer zueinander bringen zu können. Denn während die Alltagssprache ganz natürlich mit weiten Begriffen umgeht und sie mit engen vermischt, kann derjenige am Atmosphärediskurs verzweifeln, der enge Begriffe aus einem Fachdiskurs an die oftmals vage, mehrdeutige und metaphorische Alltagssprache anlegt.<sup>164</sup>

Wenn der Atmosphärebegriff *alleine* als Substantiv im Satz auftaucht, liegt eine syntaktische Formation vor, die auf das *Dass* von Atmosphäre als Wahrnehmungsphänomen verweist, also auf die vage Wahrnehmung, dass das Wahrnehmungsfeld von etwas irgendwie gestimmt ist. Man spricht beispielsweise davon, der Kölner Dom habe Atmosphäre, auf einer Feier herrsche Atmosphäre, ein Musikstück falle durch Atmosphäre auf. Diese Aussagen scheinen die Diffusität eines ganzheitlichen Eindrucks zu bezeichnen, in den sowohl Wahrnehmungssubjekte wie auch Wahrnehmungsobjekte gleichermaßen hineinspielen. Weil solch ein Eindruck vor einer einzelsinnlichen oder gegenstandsrelativen Benennungsleistung steht, kann die Atmosphäre dann nur unter Absehung der Angabe genauer Konstituenten näher qualifiziert werden und meist nur im semantischen Feld von ›gut‹ oder ›nicht gut‹ / ›schlecht‹: ›Die Atmosphäre auf der Party war gut‹. Im *Dass* von Atmosphäre wird eigentlich ihr Vorhandensein in dem spezifischen ›Hier und Jetzt‹ erkannt, was sich mit dem strukturellen Vorhandensein ›Immer und Überall‹ der Atmosphäre als ästhetischem

**162** | PESOLD 2007, S. 76.

**163** | Vgl. UHRICH 2008, S. 64ff.

**164** | Vgl. HENCKMANN 2007, S. 49.

Grundphänomen durch den Hinweis deckt, dass es sich um eine ›besondere Atmosphäre‹ handelt, die dann überhaupt erst als Atmosphäre bemerkt wird – entweder durch besondere Konstellationen der Umgebungsqualitäten (Wahrnehmungsgegenstand) oder durch besondere Wahrnehmungsoffenheit des Subjektes (Wahrnehmungshaltung).

Die ›besondere Atmosphäre‹ steht dem Atmosphärediskurs vor, weil sie den Zeitpunkt und Ort markiert, an dem das Phänomen nicht bloß begrifflich verhandelt wird oder an dem man in Betroffenheit davon formulierungsgehemmt ist, sondern an dem Atmosphäre als Phänomen überhaupt entdeckt wird. Da man nun versucht, die Betroffenheit von einer Atmosphäre, das ›Zwischen‹ in Worte zu fassen und damit den Weg aus der Betroffenheit in die Reflexion zu beschreiten beginnt, ist es nachvollziehbar, dass das Wort ›Atmosphäre‹ allein auftaucht.

Wenn der Atmosphärebegriff als Kompositum, in Verbindung mit *Substantiven* auftaucht, liegt eine syntaktische Formation vor, die überindividuell bekannte Atmosphären andeutet, die Orte quasi-objektiv zu prägen scheinen und bestimmte Umgebungsqualitäten in Relation zur individuellen Stimmung umfassen. Man spricht etwa von Lagerfeueratmosphäre, Kaufhausatmosphäre oder Strandatmosphäre. Die Wahrnehmung, die sich durch Abweichung von oder durch Einstimmung der eigenen Stimmung einstellt, legt im Versuch einer näheren Atmosphärebestimmung Konstituenten und Dingkonstellationen offen, die aus der Eindrucksdiffusität hervorstechen. Diese sind der Grund, weshalb ganz bestimmten Ereignissen, Orten und Umgebungen eine Gestimmtheit zugewiesen werden kann, die ihnen wie eine feste Eigenschaft zuzukommen und unabhängig von der je eigenen Stimmung zu bestehen scheint. Die anreizende und einnehmende Kaufhausatmosphäre liegt in nahezu jedem Kaufhaus vor, da einzelne Teilbereiche speziell klimatisiert sind, das Blickfeld von hohen und kundenorientiert angeordneten Regalen und massenhaft Produkten bestimmt und die akustische Möblierung durch einfache und melodiose Musik manipulativ gestaltet ist.

Wenn der Atmosphärebegriff *genetivisch* auftaucht, liegt eine syntaktische Formation vor, die spezifische Atmosphären benennen helfen soll. Die Verflochtenheit der eigenen Wahrnehmung in das ›Zwischen‹ der Atmosphäre lässt dabei eine nur grobe Verortung zu. Die genetivische Benennung – die Atmosphäre des Museums, die Atmosphäre des Festes oder die Atmosphäre des Doms – ist somit Ausdruck einer gewissen Hilflosigkeit oder Komplexitätsreduktion.<sup>165</sup>

Wenn der Atmosphärebegriff als *Genetiv-Annex* auftaucht, liegt eine syntaktische Formation vor, die für eine Atmosphäre im Sinne des *genitivus explicata*

---

165 | Vgl. hierzu KNODT 1994, S. 48.

*tivus* oder *genitivus qualitatis* einen hervorstechenden Charakter feststellt. Die Erhabenheit der Atmosphäre, die Leichtigkeit der Atmosphäre, die Dichte der Atmosphäre oder die Bedrohlichkeit der Atmosphäre präzisieren die Eindrucksdiffusität auf ein potentiell überindividuell spürbares Merkmal im Wahrnehmungsraum hin.

Wenn der Atmosphärebegriff *adjektivisch* im Satz auftaucht, liegt eine syntaktische Formation vor, die einen Begriff in die Hinsicht einer nicht klar benennbaren Gestimmtheit, einer Atmosphäre rückt oder auf seine Prägung hinweist. Spricht man etwa von atmosphärischen Effekten, atmosphärischer Kompetenz, atmosphärischer Ausstrahlung, versucht man, mit einer Eindrucksdiffusität umzugehen und bekannte Termini in einen nicht ganz festliegenden, in der Luft liegenden, eben ›atmosphärischen‹ Bereich – den Atmosphärekontext – zu bringen. Dieser Bereich ist als vage oder offen zu kennzeichnen, etwa beim Einnehmen einer »atmosphärischen Wahrnehmungseinstellung«,<sup>166</sup> in der man Kunstwerken begegnet. Ebenso bezeichnet er etwas Intuitives, das so genannte ›Bauchgefühl‹ bei einer Sache, beispielsweise bei einer medizinischen Behandlung, wenn »die atmosphärische Diagnostik der Psychiatrie [teilweise basiert] auf einem kaum mitteilbaren atmosphärisch geprägten Kriterium, das nur durch eine Art atmosphärische Kompetenz des Arztes erfasst werden kann.«<sup>167</sup> Aber ›atmosphärisch‹ rückt nicht nur in einen vagen Benennungsbereich, der adjektivische Gebrauch bezeichnet auch die Prägung und Organisation des mit ›atmosphärisch‹ verknüpften Substantivs durch eine Atmosphäre: »Atmosphärische Architektur ist selbst das Produkt einer bestimmten Atmosphäre«,<sup>168</sup> Wohnungs-, Schul- oder Museumsräume wirken atmosphärisch durch Farben und Gegenstände, es lassen sich darin atmosphärische Eindrücke sammeln, Ausstellungsmacher und Besucher eines Museums sind atmosphärisch an gewisse Regeln gebunden.<sup>169</sup>

**166** | WEYMANN 2005, S. 242. Auch wird ›atmosphärisch‹ eingesetzt zur Differenzierung verschiedener Erscheinungsformen, wie etwa bei DIACONU 2005, S. 50.

**167** | UHRICH 2008, S. 49.

**168** | WIGLEY 1998, S. 25. Atmosphärische Effekte von Architektur können sowohl auf atmosphärischen Eindrücken (wie im Falle Zumthors) aufbauen, aber auch negativ auffallen und zu Ablehnung führen, vgl. dazu BUCHANAN 1998, S. 81, 83.

**169** | Vgl. etwa BÖHME 1989, S. 91. Die Wohnung ist »eine Umgebung gefühlsräumlicher Kommunikation«, sie ist Ort einer heimeligen Atmosphäre, die »Umgebung, in der man sich atmosphärisch zu Hause fühlt.« HASSE 2004, S. 9. Im Vergleich von privatem und öffentlichen Raum kann die Wohnung gar als »atmosphärische Gegenheimat« fungieren: KNODT 1994, S. 62-63. Zur Kunstvermittlung vgl. GRAUPNER 2002, S. 25.

Wenn der Atmosphärebegriff in Verbindung mit *affektiven Adjektiven* auftaucht, liegt eine syntaktische Formation vor, die das *Was* der Atmosphäre kennzeichnet, dasjenige, was bei leiblicher Anwesenheit weniger von einem neutralen Standpunkt als vielmehr nur in Betroffenheit von einer Atmosphäre bestimmt und auch daher nur als quasi-objektiv bezeichnet werden kann. Man spricht etwa von der erhabenen Atmosphäre eines Doms, der heiteren Atmosphäre eines Frühlingmorgens, von der unheimlichen Atmosphäre einer Ruine oder von der melancholischen Atmosphäre der Dämmerung. Während das adjektivische ›atmosphärisch‹ eher im Kontext der Atmosphäre als Wahrnehmungshaltung zu sehen ist, ist es bei der Kombination mit affektiven Adjektiven der Kontext der Atmosphäre als Wahrnehmungsgegenstand, der charakterisiert wird. Mit den affektiven Adjektiven wird die Geartetheit einer Atmosphäre als Wahrnehmungsgegenstand angegeben, ihr Charakter als das *Was*, das trotz der Deskriptionsschwierigkeiten, die im Rahmen der Verortung der Atmosphäre im ›Zwischen‹ zwischen Subjekt und Objekt aufscheinen, einer Verständigung über die Atmosphäre dient. Zu dieser Verständigung steht ein differenziertes Vokabular an Adjektiven zur Verfügung: angenehm, heiter, erhebend, bedrückend, achtungsgebietend, einladend, verführerisch, gespannt etc. Sind die Adjektive nicht affektiver Art – wie etwa bei einer urbanen oder wohnlichen Atmosphäre – werden Charaktere benannt, die den Ort oder Erlebnisrahmen der Atmosphäre näher bestimmen. Begegnet die Atmosphäre auch als diffuses Ganzes, so ist es ihr Charakter, die von den Wahrnehmungsobjekten ausgehenden Ekstasen mit ihrer spezifischen Wirkung auf das leiblich anwesende Wahrnehmungssubjekt, die ihre Erkenn- und Wiedererkennbarkeit ausmachen.

Diese affektiven Adjektive treten aber nicht immer in Verbindung mit dem Begriff ›*Atmosphäre*‹ auf. Gerade im Kontext der Alltagssprache wird häufig im gleichen oder nah verwandten Sinn das Wort ›*Stimmung*‹ gebraucht, was einen Synonymitätsverdacht weckt. Könnte es denn nicht auch treffender sein, von der erhabenen Stimmung eines Doms oder der heiteren Stimmung eines Frühlingmorgens zu sprechen? Es gibt zwar sprachliche Formulierungen, aus denen der Atmosphärebegriff nicht wegzudenken wäre: Man spricht beispielsweise eher von der unheimlichen Atmosphäre einer Ruine anstatt von der unheimlichen Stimmung einer Ruine. Im Gegenzug gibt es aber auch Formulierungen, in denen es eher holprig erscheint, von Atmosphäre zu sprechen: Man spricht zum Beispiel weniger von der melancholischen Atmosphäre der Dämmerung als vielmehr von der melancholischen Stimmung der Dämmerung. Hinsichtlich der zur Atmosphärencharakterisierung herangezogenen Adjektive ist dabei festzustellen, dass sie häufig den Kontexten privater Stimmungslagen (hierbei wird der Bezug der Atmosphäre auf das eigene Befinden deutlich), von Räumen (hierbei wird der Bezug der Atmosphäre auf das räumliche Befinden deutlich) oder Wetterphänomenen (hierbei wird der Bezug auf ›*Atmosphäre*‹

als Metapher aus der Meteorologie deutlich) entstammen.<sup>170</sup> Wenn diese Umformulierungsmöglichkeiten und Entlehnungszusammenhänge auch hinsichtlich einer möglichen Synonymität der beiden Begriffe relativierend wirken, so legen sie zumindest den Verdacht einer »Variabilität der Beziehung zwischen sprachlichem Ausdruck und gemeintem Sachverhalt« und damit einer unsicheren Benennungsleistung des Atmosphärebegriffs im Vergleich zum historisch besser etablierten Stimmungsbegriff nahe.<sup>171</sup> Diese Variabilität in der Formulierung mag jedoch vor allem dem intuitiven Gebrauch der Alltagssprache mit ihrem bereits angesprochenen hohen Potential an terminologischer Mehrdeutigkeit geschuldet sein, weshalb das Verhältnis von Signifikant und seinem Signifikat gesondert beachtet werden muss. Denn obwohl man anstatt von Gewitteratmosphäre eher von Gewitterstimmung spricht, wird mit der Gewitterstimmung weniger ein bewusstseinsgrundierender subjektiv-emotionaler Zustand gedacht, sondern vielmehr Stimmung als Gestimmtheit des Raumes durch Wetterphänomene, die emotional spürbar wie ein Objekt gegeben sind, also eine Atmosphäre.

Wenn der Atmosphärebegriff nicht direkt benannt wird, in Verbindung mit dem oder vertreten durch den Stimmungsbegriff auftaucht, liegt mitunter eine syntaktische Formation vor, die eher im *konnotativen* statt im denotativen Sinne auf eine Atmosphäre hinweist. Beim Einsatz von Worten wie »Stimmung« aber auch »Aura«, »Flair«, »Ambiente« oder »Ausstrahlung« schwingt etwas mit, das nicht nur einem Subjekt oder Objekt zugeschrieben werden kann, sondern in den Nebenbedeutungen auf etwas darüber hinaus verweist, ein Surplus aus dem »Wodurch« von Subjektivem und Objektivem, von scheinbar Willkürlichem und Unabwendbarem, von Beeinflussbarem und Ausgeliefertsein (als andere Arten des »Zwischen«).

Schon im Rahmen der Wahrnehmungstheorie und der ingressive und diskrepanten Erfahrungsweisen von Atmosphäre wurden die Begriffe »Atmosphäre« und »Stimmung« differenziert: »Atmosphäre« als intersubjektive Gefühlsqualität im Raum, »Stimmung« als individuelle Gefühlsdisposition im

**170** | Vgl. hierzu auch WEBER, VÖCKLER 1998, S. 28, und BÖHME 2006a, S. 123.

**171** | HENCKMANN 2007, S. 54. Dem Bereich phänomenologischer Forschung attestiert Bischoff eine wechselvolle Nutzung der Begriffe »Stimmung«, »Gefühl« und »Atmosphäre«, da sie – wie im alltäglichen Sprachgebrauch – auch dort teils synonym, teils stark differenziert genutzt würden. Vgl. BISCHOFF 2007, S. 171. Ullrich verwendet beispielsweise »Stimmung« als Oberbegriff, der sich in innere »Befindlichkeit« und äußere »Atmosphäre« gliedert. Vgl. ULLRICH 2002, S. 29, 33. Aus sozialkonstruktivistischer Perspektive werden Atmosphären wie Stimmungen gleichermaßen »in rekursiven Interaktionsprozessen erzeugt«. Vgl. SCHÖLL 2007, S. 328.

jeweiligen Subjekt.<sup>172</sup> Die phänomenologische Plausibilität des Atmosphärenphänomens, der Atmosphäre als eigenständiger Wahrnehmungsgegenstand und nicht als Projektion von Stimmungen, ist an diese Differenz gebunden. Als Beitrag zur Erhöhung der Plausibilität und im Sinne des ersten syntaktischen Punktes andersartiger sprachlicher Kontexte sei nochmals auf die beiden Begriffe eingegangen und dabei im sprachlichen und phänomenalen Rahmen für die bereits skizzierte Differenzierung votiert:

Besonders die Diskrepanzerfahrung (Stimmungen prallen aufeinander, eine davon ist die eigene) stützt die Annahme, dass die eigene Stimmung als subjektiver Pol einer Atmosphäre erfahren wird.<sup>173</sup> Dies dürfte sich auch im sprachlichen Kontext bemerkbar machen, wenn man entweder vom eigenen Gemütszustand spricht (der Stimmung) oder von etwas, das von ähnlicher Art, aber doch spürbar vom eigenen Gemütszustand verschieden ist (der Atmosphäre). Fragt man einen melancholisch Gestimmten nach dem Grund seiner Stimmungslage, erhält man mitunter als Antwort den Verweis auf den melancholischen Charakter der Dämmerung, der eben auf die eigene Stimmung wirke. Die Atmosphäre der Umgebung wird zum Wahrnehmungsgegenstand und kann die eigene Stimmung ingressiv prägen oder diskrepant zu ihr stehen, dabei aber dennoch eine Stimmung als eine äußere vermitteln. Dass man in melancholischer Stimmung nicht auf eine terminologische Trennung zwischen ›Stimmung‹ und ›Atmosphäre‹ achtet, steht außer Diskussion. Dass man zusammen mit dem Signifikant ›Stimmung‹ aber auch schon das Signifikat ›Atmosphäre‹ diskutiert hat, lässt sich aus den Fragen zu landschaftlichen Atmosphären erschließen: Simmel etwa konstatiert die Schwierigkeit, die Stimmung einer Landschaft zu bestimmen, die der Landschaft objektiv zukomme. Dabei geht es ihm um die Frage, »mit welchem Rechte die Stimmung, ausschließlich ein menschlicher Gefühlsvorgang, als Qualität der Landschaft, das heißt eines Komplexes unbeseelter Naturdinge gilt.«<sup>174</sup> Die Stimmungen im Sinne eines menschlichen Gefühlsvorganges färben die psychischen Einzelinhalte, geben ihnen einen Zusammenhalt, so wie die Stimmungen als wahrnehmbarer

---

**172** | Neben HENCKMANN 2007, S. 45, vgl. auch HASSE 2003, S. 179 und BISCHOFF 2007, S. 170f.

**173** | Vgl. BÖHME 2001a, S. 46, sowie BÖHME 2002a, S. 27. In diesem Sinne schlägt auch Schouten vor, »beide Termini zu differenzieren und den Begriff der Stimmung im Folgenden auf die Ich-Tonigkeit der atmosphärischen Ergriffenheit zu beziehen« SCHOUTEN 2007, S. 70. Trotz ihrer Differenzierung bezieht sie an anderer Stelle den Stimmungsbegriff »auch auf die äußeren Gestimmtheiten der Umgebung. Er fasst mit hin sowohl das Atmosphärische als auch das hieraus hervorgehende Gespür.« EBD., S. 182.

**174** | Zitat aus Simmels Essay ›Philosophie der Landschaft‹ bei GROSSHEIM 1999, S. 331.

Naturkomplex, also die Atmosphären, die einzelnen Elemente von Landschaft durchdringen und als anschauliche qualitative Einheit zusammenhalten.<sup>175</sup>

Statt Stimmung als subjektiven Pol einer Atmosphäre setzen aktuelle psychologische Ansätze Atmosphären mit empfundenen Stimmungen gleich, mit einer rein subjektiven Verknüpfungsleistung von eigenen Empfindungen und Reizen aus der Umwelt. Im Fokus stehen das Wahrnehmungssubjekt und ein empirisch quantitatives Forschungsdesiderat, weshalb das Subjekt beim Spüren einer Atmosphäre nicht nur Empfänger, sondern im Rahmen einer bidirektionalen Beeinflussung erheblich Konstrukteur von Atmosphäre ist.<sup>176</sup> Der Atmosphärebegriff dient in diesem attributionstheoretischen Zusammenhang zur Komplexitätsreduktion im Rahmen von Erklärungs- und Gedächtnisleistungen. Wird aber unter Atmosphäre eine empfundene Stimmung verstanden, kommt der Atmosphäre die phänomenale Eigenständigkeit abhanden, dann wird die Atmosphärewahrnehmung zur *Stimmungsprojektion*. Sollte dann etwa die Melancholie der Dämmerung zur eigenen bewussten Stimmung der Melancholie führen, die aber erst in die Dämmerung durch die eigene unbewusste Melancholie projiziert wurde?<sup>177</sup> Gegen dieses Atmosphäreverständnis als Bewusstwerdung der eigenen Stimmung über einen Umweg spricht der eher phänomenale Zugang zur Wirklichkeit anstatt eines analytischen Zugangs zur Realität: Der Autofahrer, der – analytisch gesehen – einem anderen Fahrzeug um wenige Zentimeter ausweicht, nimmt weniger diese messbaren Verhältnisse wahr, als dass er die Gefahr einer beunruhigenden Verkehrssituation spürt. Die Bedrohlichkeit der Situation betrifft ihn leiblich, füllt den Wahrnehmungsraum und kann auch Mitfahrende betreffen, von ihnen gespürt werden.

Freilich ist die Atmosphäre als eigenständig wahrnehmbare qualitative Einheit auch durch das Befinden des Wahrnehmungssubjekts mitkonstituiert – das verdeutlichte das ›Und‹ der Atmosphäredefinition. Wie es für die Atmosphärewahrnehmung beschrieben wurde, wird zwar eine Stimmung auch unabhängig von jedem einzelnen der Wahrnehmungsorgane erlebt, aber nicht gänzlich unabhängig von ihnen und eher in ihrem Zusammenwirken, also ebenso in einer Organverbundenheit statt -gebundenheit. Anders aber als die Atmosphäre ist

**175** | Hoeres spricht von der »sublimen Einheit« der Landschaftsstimmung, ohne die es die Landschaft nicht gäbe: HOERES 2004, S. 158. Zum Verhältnis von Stimmung, Gefühl und Emotion vgl. ENGELEN 2007, S. 11.

**176** | Vgl. STRACK, HÖFLING 2007, S. 103-109, etwas differenzierter SCHIEFELE, KRAPP 2010, S. 75-86.

**177** | Diese Nachfrage stellt sich insbesondere an die Stimmungsprojektionsthese von Lipps, zitiert bei GROSSHEIM 1999, S. 334. Für Schmitz ist die Projektionsthese doppelt abwegig, da sie eine Introjektion voraussetzt, die er strikt ablehnt; vgl. dazu SCHMITZ 2009, S. 13-14. Zur logischen Widerlegung des Projektionismus vgl. auch SCHMITZ 2005, S. 29, sowie SCHMITZ 2003, S. 246.

die Stimmung eines Subjekts nicht zwingend an den Raum gebunden, in dem sie sich aufhält. Dies erklärt die Diskrepanzerfahrung und auch, wie dieselbe Atmosphäre eine unterschiedliche Wirkung auf die Stimmungen unterschiedlicher Subjekte haben kann. Gegen Atmosphäre als Stimmungsprojektion spricht in diesem Sinne auch die Möglichkeit, dass eine Person eine im Raum herrschende Atmosphäre diskrepanz erfährt und eine andere Person ingressiv, dass also aus zwei verschiedenen Stimmungsperspektiven ein und dieselbe Atmosphäre erschlossen werden kann.

Das ›Und‹ eröffnet ein ›Zwischen‹ als den Raum der Atmosphäre, der weder durch Subjekte noch Objekte allein bestimmt ist: Im Zusammentreffen von Subjekt und Objekt amalgamiert der Raum zur Atmosphäre. Wahrnehmung ist dabei kein Verarbeiten von Sinnesreizen, sondern ein leibliches Spüren, das den Raumcharakter als betreffende Einheit erfasst. In diesem Sinne erzeugen beispielsweise Kunstwerke Atmosphären, die auf die Stimmung der Kunstwahrnehmenden wirken und somit qualitative Charaktere intersubjektiv vermitteln können. Die Atmosphäre ist dabei »nichts Subjektives ›im‹ Menschen und nichts Objektives, was ›Draußen‹ in seiner Umgebung vorfindbar wäre, sondern betrifft den Menschen in seiner noch ungeteilten Einheit mit seiner Umwelt.«<sup>178</sup> Das Ernstnehmen dieses prädiffenzierten Zwischenstatus lässt eine rein subjektive Projektion also argumentativ gar nicht zu. Stimmung ist folglich auszulegen als das Gestimmtsein in der individuellen Betroffenheit von einer Atmosphäre, als der individuelle Aspekt des Durchstimmtseins im ›Zwischen‹ der Atmosphäre. Die Atmosphäre speist die Stimmung und lässt sich durch ihren Zwischenstatus gut von der Stimmung unterscheiden.<sup>179</sup>

Im Japanischen wird diese Differenz durch den Wortschatz vereindeutigt. Denn wie man individuell an einem außerindividuellen atmosphärischen ›ki‹ teilhat und Anteil nimmt, beschreiben als Komposita zu ›ki‹ die Begriffe ›ki-bun‹ (Stimmung) und ›kimochi‹ (Gefühl): »*Ki* selbst ist kein individualpsychologischer Begriff. Erst dadurch, daß *ki* sich auf einzelne Menschen aufteilt, von ihnen anteilmäßig besessen und damit zur Stimmung (*kibun*) oder zum Gefühl (*kimochi*) eines einzelnen Menschen wird, wird es zu einer Sache des einzelnen.«<sup>180</sup>

Wenn der Atmosphärebegriff *gar nicht* auftaucht, liegt eine syntaktische Formation vor, die den Atmosphärebegriff in Konzentration auf das Wahrnehmungssubjekt und dessen Benennungsleistung in unmittelbarer Betroffenheit von einer Atmosphäre verschwinden lässt. Da die Bezeichnung einer Atmosphäre

**178** | Bollnow, zitiert nach HASSE 2002b, S. 65. Bollnow äußert dies zwar im Hinblick auf die Stimmung einer Landschaft, aber so wie Simmel im Sinne des Atmosphärebegriffs.

**179** | Vgl. ORTMANN 1997, S. 184, ferner KÖHLER 2002, S. 25.

**180** | KIMURA 1995, S. 128.

oder Stimmung im Kontext von auch emotional sehr differenzierten Wahrnehmungserlebnissen steht und deshalb Gefahr läuft, eine Abstraktion vom konkreten einzelnen Erlebnis darzustellen, wird ganz auf Gattungsbegriffe verzichtet und in Verwendung der direkteren Ausdrücke das Bilden allgemeiner Oberbegriffe umgangen. In konkreter Weise und bei den charakterisierenden Adjektiven bleibend spricht man statt von einer heiteren, melancholischen oder unheimlichen Atmosphäre davon, sich heiter oder melancholisch zu fühlen, oder dass es einem unheimlich zumute ist. Dies wird zudem dem phänomenologischen Tatbestand gerecht, dass man im Sinne medialer Wahrnehmung beispielsweise von Farben ja auch eigentlich nicht die Farbe Rot, sondern etwas Rotes wahrnimmt, und also gleichfalls keine heitere Atmosphäre, sondern Heiterkeit.<sup>181</sup> Hierbei wird das Spannungsverhältnis zwischen Signifikant und Signifikat, zwischen dem Begriff der Atmosphäre und der Atmosphäre als Wahrnehmungsgegenstand besonders deutlich. Denn wie die Erläuterungen zur Atmosphäredefinitionsfacetten des Befindens bereits deutlich machten, ist die Thematisierung der wahrgenommenen Atmosphäre durch einen differierenden Ich-Standpunkt gekennzeichnet: Die Betroffenheit in der Atmosphärenwahrnehmung und damit der grammatische Modus der ersten Person wird im Bedenken und Bezeichnen der Atmosphäre von einem distanziierten Standpunkt der Unbetroffenheit, vom grammatischen Modus der dritten Person abgelöst. Aus dem leiblichen Spüren, das sich in der Aussage ›Mir ist unheimlich‹ findet, wird eine die Atmosphäre verobjektivierende Tatsachenbeschreibung ›Hier herrscht eine unheimliche Atmosphäre‹, die eine reflexive Distanz zur affektiven Betroffenheit aufbaut. Dieser Umstand ist auch dem notwendig abstraktiven Zugriff der Sprache auf ein Wahrnehmungsphänomen geschuldet – zum einen hinsichtlich einer zeitlichen Distanz von Satzformulierung zur Wahrnehmung und zum anderen hinsichtlich der formalen Striktheit grammatikalischer Satzzusammenhänge, die strukturell kaum Deckungsgleichheit mit ästhetischer Wahrnehmung aufweist. Schon vom Auraphänomen ist diese Problematik abstrahierender Sprache bekannt. Ein begrifflicher Zugriff auf eine Atmosphäre entspricht dem diffizilen Versuch, das ›erste‹ der Wahrnehmung im prädiffenzierten ›Zwischen‹ begrifflich zu be- und ergreifen, und verweist damit auf ein dilemmatisches Spannungsverhältnis zwischen *aisthesis* und Vernunft, an das Aufgehen des Einzelnen der sinnlichen Wahrnehmung in der Allgemeinheit des Begriffs.<sup>182</sup>

**181** | Vgl. HENCKMANN 2007, S. 46.

**182** | Für das Spannungsverhältnis der Atmosphäre zu ihrem Begriff führt Böhme in Rekurs auf Kant das Beispiel eines Hundes und dessen Begriff an (vgl. KrV, B181), um zu zeigen, dass für gewöhnlich der Begriff eines Gegenstandes wahrnehmungsimplicit ist, im begrifflichen Zugriff also kein Ich-Standpunktwechsel stattfindet. Die Argu-

Dass der Atmosphärebegriff gar nicht auftaucht, hängt aber nicht zwangsläufig mit der jeweiligen Benennungsleistung in Betroffenheit von einer Atmosphäre zusammen, sondern kann diese auch dahingehend unterlaufen, dass das Wahrnehmungssubjekt gar keine Atmosphäre wahrzunehmen scheint. Das Phänomen, das mit der Äußerung verbunden ist, es gebe im jeweiligen ›Hier und Jetzt‹ keine Atmosphäre, ein Raum oder ein Fest habe keine Atmosphäre, soll mit dem Begriff ›Nullatmosphäre‹ bezeichnet sein. Wenn jedoch eine Atmosphäre in der Relation und der Kopräsenz von räumlicher Umgebung und persönlichem Befinden besteht, dem ›Und‹, das wahrnehmungsmäßig ›Immer und Überall‹ gegeben ist, scheint es keine Nullatmosphäre geben zu können. Denn selbst »die ›Atmosphärelosigkeit‹ ist ja noch eine Atmosphäre« – eine Atmosphäre der Neutralität.<sup>183</sup> Und jede Tätigkeit wie auch Untätigkeit gilt als Beteiligung an der Atmosphäre – etwa bei Klanglandschaften, denen man laute und leise Momente, Geräusche und Stille hinzufügen kann.<sup>184</sup> Den Begriff der Nullatmosphäre würde missverstehen, wer sie für ein strukturelles Nichtvorhandensein von Atmosphäre hält – ein Missverständnis ähnlich demjenigen, dass eine Fotografie als Repräsentation und Reproduktion keine Aura habe. Dass Fotos Atmosphäre erzeugen können, ist unstrittig, wenngleich auch nicht diejenige Atmosphäre, die man in leiblicher Anwesenheit am fotografierten Ort verspüren würde, aber doch diejenige, die sich am Ort der Ausstellung des Fotos verspüren lässt.<sup>185</sup>

Bei Vorliegen einer Nullatmosphäre ist jedoch der Raum derart gestimmt, dass andere Wahrnehmungsformen atmosphärisches Wahrnehmen verunmöglichen. Man befindet sich nur als physisch Anwesender im Raum und nicht als Betroffener, der Raum scheint den Wahrnehmenden nicht zu umhüllen und einzuhüllen. Schon im Sinne des Auraatmens und der Blickbelehnung wurde deutlich, dass die Aurawahrnehmung mit einem Verhalten, einer Haltung des Wahrnehmungssubjektes verbunden ist. Im Unterschied zur Verlegenheit, eine Atmosphäre nicht genau benennen zu können, ist die Wahrnehmungssituation dominiert von der Überzeugung, keine Atmosphäre zu spüren. Das Wahrnehmungssubjekt befindet sich in einer Umgebung, die durch ihre Gewöhnlichkeit oder Durchschnittlichkeit weder ingressiv noch diskrepant auffällig wird. So erklärt sich die eigene Feldforschungsnotiz im Kölner Dom ›*Die Besucher nehmen vom Richterfenster nicht viel Notiz.*‹ obwohl doch ebendort behauptet

---

mentationsführung erscheint mir an dieser Stelle jedoch sehr assoziativ. Vgl. BÖHME 2001a, S. 50, für einen semiotischen Kontext vgl. auch BÖHME 1999a, S. 33.

**183** | BÖHME 1985, S. 204-205.

**184** | Vgl. SONNTAG 2005, S. 271.

**185** | Vgl. dazu REICHARDT 2009, S. 99, sowie S. 131; ferner auch LÜTHY, WARHOL 1995, S. 62.

wird, der Blick würde besonders gebannt.<sup>186</sup> Nullatmosphären zeigen sich im Zusammenhang des Atmosphäreverständnisses als Wahrnehmungshaltung, denn im Sinne des ›Und‹ ist eine Atmosphäre als Wahrnehmungsgegenstand mit Nullinhalt nicht gegeben. Für ästhetische Arbeiter, also Gegenstände und Umgebungen Gestaltenden mit Wirkrichtung auf Stimmungen, ist die Nullatmosphäre Ausgangspunkt dafür, eine besondere Atmosphäre zu schaffen, also gerade eine, die als umhüllende Raumstimmung überhaupt bemerkt wird. Eine Nullatmosphäre als rudimentäre ästhetische Relation bietet dabei die Möglichkeit, viele verschiedene Atmosphären zu erzeugen, und zwar in demjenigen Plural der Atmosphäre, der durch unterschiedliche Wahrnehmungen aus unterschiedlichen Positionen und mit unterschiedlichen Erfahrungen und Erwartungen bereitgehalten wird. Atmosphäre als besonderer Wahrnehmungsgegenstand, eine besondere Atmosphäre als auffälliger Wahrnehmungsgegenstand des Zwischen, baut eine Brücke zu einer Wahrnehmungshaltung, die ihren Zugang zum Wahrnehmungsgegenstand findet.

#### 4.4 PRAGMATIK: WIE UND WANN VERWENDET MAN ›ATMOSPHERE‹?

Nach den semantischen Überlegungen zum Begriff der Atmosphäre und seiner Definition, nach den syntaktischen Überlegungen zum Vorkommen dieses Atmosphärebegriffs in Sätzen, wenden sich die folgenden Überlegungen aus pragmatischer Perspektive dem Gebrauch des Atmosphärebegriffs zu, wie er in kommunikativen Zusammenhängen auftaucht, in denen Atmosphäre bezeugt, erzeugt und vermittelt werden kann. Die Bedeutung von Worten ihrem Gebrauch zu entnehmen, ist besonders dann angeraten, wenn ein Wort derart umfangreich genutzt werden kann, dass es in seinem Gehalt je nach kultureller Praxis divergiert: Der Atmosphärebegriff wird in einem Rahmen genutzt, der sich aufspannt zwischen den beiden Extremen einer beiläufigen Verwendung als Verlegenheitslösung zur Benennung einer Raumdekoration, einer Gefühlslage oder Gesprächssituation, oder einer didaktischen Verwendung, die an den Begriff hohe Erwartungen und Ansprüche anlegt und ihn zur Lenkung von Aufmerksamkeit nutzt. Der pragmatische Zugang zur Untersuchung die-

**186** | Ähnlich verhält es sich mit Feldforschungen auf einem Bahnhofplatz, im Rahmen derer ein Passant bemerkt: »*Atmosphäre? Nichts besonderes. Ganz normal.*« SEGGERN, HAVEMANN 2004, S. 80. Auf eine musikalische Nullatmosphäre verweist Zenck: »Hier [in Luigi Nonos Werk *Donde estas hermano?* – A.R.] ist keine Atmosphäre, weil die auf Resonanz gestimmte Seele ohne jede Entsprechung bleibt.« ZENCK 1999, S. 121. Flohés Begriff der »Nicht-Orte« für neutralisierte Orte könnte auf Nullatmosphären hindeuten: FLOHÉ 2000, S. 3.

ses Rahmens versteht sich nicht als philosophisches Programm, sondern als grobe Verortung der Untersuchung in den Verwendungskontext des Begriffes, damit als weitere Ästhetische Feldforschungsunternehmung in begrifflicher Hinsicht.<sup>187</sup> Wann verwendet man den Atmosphärenbegriff? Aus welchem Anlass, in welchem Rahmen?

Dieser Verwendungskontext macht auf Facetten des Atmosphärephänomens aufmerksam, die im Rahmen der Atmosphärekonzeption nach Böhme noch nicht benannt wurden. Aufgespannt zwischen den zwei Fragefeldern des ›Wann‹ und des ›Wo‹ der Atmosphärewahrnehmung ermöglichen *vier Dimensionen* – ›Immer und Überall‹, ›Hier und Jetzt‹, ›Hier und Immer‹ sowie ›Auf Einmal‹ – eine erweiterte Sichtweise auf den Atmosphärebegriff und führen zum Terminus der ›besonderen Atmosphäre‹. Sie markiert den Auffindungszusammenhang des Atmosphärephänomens und ist damit (impliziter) Ausgangspunkt für atmosphärische Feldforschungen. Im Verbund mit Fragen nach der Anzahl und Zitierfähigkeit von Atmosphären hilft sie, das gegenwartsbezogene Wahrnehmungskonzept des Spürens in ästhetischer Hinsicht um die Faktoren Erinnerung und Einbildung zu ergänzen und auch die Wahrnehmungsweisen von Atmosphäre andersartig zu konstellieren.

Wie taucht nun der Begriff ›Atmosphäre‹ in der Kommunikation auf, welche Rollen kann er dabei einnehmen? Denn selbst wenn man den Atmosphärebegriff auch selber eher selten verwendet, so begegnet man ihm gewiss in Gesprächen. Etwa wenn jemand von der fröhlichen Atmosphäre eines Festes oder der konzentrierten Atmosphäre im Vorlesungssaal erzählt, die immergleichen Kaufhausatmosphäre kritisiert, von einer besonders atmosphärischen Musik schwärmt oder einem Museum attestiert, es habe Atmosphäre. Die semantischen Vorüberlegungen haben bereits zwei verschiedene Verwendungskontexte verdeutlicht, in denen Atmosphären erscheinen.

Die *erste* Dimension ist das ›Immer und Überall‹: Aus der Verflechtung im ›Und‹ der Atmosphäre resultiert das ›Immer und Überall‹ als formale und generelle Aussage, dass man zu jeder Zeit in eine Atmosphäre eingebettet ist.<sup>188</sup> Im

---

**187** | Dies eingedenk der Wittgenstein'schen Forderung, »die jeweiligen kulturellen Praktiken im Einzelnen zu untersuchen – dies gilt eben auch für die Verwendung des Begriffes der Atmosphäre.« Hobuss 2007, S. 195. Das aus begriffshistorischen Überlegungen erzeugte Konstatieren eines hilfreichen oder irreleitenden Gebrauchs des Begriffes produziere nur scheinbare Klarheit.

**188** | Im Sinne eines systematischen Quadrates aus ›Wann‹ und ›Wo‹ der Atmosphärewahrnehmung könnte das ›Jetzt und Überall‹ vermisst werden. Gekoppelt an das ›Immer und Überall‹ als allgemeine Wahrnehmungsbedingung von Atmosphäre verweist das ›Jetzt und Überall‹ als Subjektivitätsbedingung auf die Befindlichkeit aller Wahrnehmenden in einer Atmosphäre.

Spüren als Wahrnehmungsweise des Bezugs von Umgebungsqualitäten und leiblichem Befinden darin ist die Atmosphäre als grundlegender Wahrnehmungsgegenstand oder Wahrnehmungshaltung immer und überall vorhanden. Die Atmosphäre des ›Immer und Überall‹ verweist damit zum einen auf einen *nicht neutralen Ort*, der im Bezug zu einer nicht neutralen Wahrnehmung steht, und zum anderen auf das *Produkt* dieses Bezugs, das ›Wodurch‹, das den Hintergrund bildet, von dem her sich Subjekt und Objekt der Wahrnehmung als eigene Instanzen erst abheben.

Die *zweite* Dimension ist das ›Hier und Jetzt‹: Die Atmosphärewahrnehmung ist gebunden an den konkreten Augenblick und den konkreten Ort, an dem sich jemand leiblich in bestimmter Weise befindet. An diesem Ort des ›Zwischen‹ zeigt sich die Atmosphäre als spezifisches Wahrnehmungsphänomen, das ein ›Hier und Jetzt‹ aus den übrigen Wahrnehmungsinhalten heraushebt. Hiermit ist also eine epistemische, wahrnehmungsbezogene Perspektive benannt, wie sie beim Aurabegriff von Benjamin deutlich wurde, und wie sie Böhme in den obigen Definitionen anlegt.<sup>189</sup> Die Atmosphäre im ›Hier und Jetzt‹ verweist zum einen auf ihre *Entstehungsbedingung*, das ›Und‹, das zwischen Subjekt und Objekt eine gemeinsame Wirklichkeit spürbar werden lässt, und zum anderen auf ein *epistemisches Phänomen*, das sich von alltäglichen, alltagspragmatisch ausgerichteten Wahrnehmungsphänomenen unterscheidet.

Hierbei stellt sich die Frage, wie man dieses ›Hier und Jetzt‹ kommunizieren kann, wie abhängig die Qualitäten einer Atmosphäre von den Zugängen über einzelne Sinneskanäle sind, ob mehrere Personen dieselbe Atmosphäre spüren oder es sich so verhält wie beim Regenbogen, der von zwei Menschen – selbst wenn sie nebeneinander stehen – nicht als exakt derselbe, sondern nur als der gleiche gesehen wird. Wenn also im Hinblick auf den Kölner Dom von einer erhabenen Atmosphäre gesprochen wird: Herrscht dann dort nur eine Atmosphäre, an der jeder Wahrnehmende teilhat, oder gibt es viele Atmosphären, die von den jeweiligen Wahrnehmenden gespürt werden und sich grob ähneln, so dass von Erhabenheit gesprochen werden kann?

Es stellt sich also die Frage nach dem *Singular oder Plural* von Atmosphären. Wie viele Atmosphären gibt es an einem Ort?

Für den *Plural* von Atmosphären spricht, dass sie in der Relation von Wahrnehmungssubjekten zu ihrem Wahrnehmungsumfeld bestehen, und deshalb die Weisen ihres Erscheinens, ihr Charakter nicht objektiv im Sinne einer örtlichen Fixiertheit und einer invarianten Registrierbarkeit zu sein scheinen. Denn selbst wenn zwei Personen auf demselben Fest waren, ist es mitunter möglich,

---

**189** | Bockemühl vertritt auch eine starke Wahrnehmungsposition bzgl. des Atmosphärebegriffs, wenn er feststellt: Atmosphären »werden nur in Einheit mit ihrem Erscheinen faßbar, als Anteil ihres Erscheinens.« BOCKEMÜHL 2002, S. 221.

dass sie nicht von derselben Atmosphäre berichten, auch wenn ästhetische Arrangements möglichst überindividuelle Bedingungen für die gleiche Stimmung bereitstellen sollen. Statt objektiv, neutral und mit Raumkoordinaten (ortsräumlich) sind Atmosphären nur quasi-objektiv feststellbar wegen ihrer Bindung an die je aktuelle Wahrnehmung (wahrnehmungsräumlich), die jeweils unterschiedlichen leiblichen Dispositionen der Wahrnehmenden. Dessen eingedenk ist eine Atmosphäre nicht unbedingt für jeden dieselbe und kann sich mit der Zeit verändern.<sup>190</sup> Auch spricht man etwa vom Aufsuchen künstlerischer Atmosphären oder Atmosphären der Kreativität, womit man aufzeigen will, dass es mehrere mögliche Räume möglicher Atmosphären für ein charakteristisch kreatives Zusammenwirken mit dem Wahrnehmenden geben kann. Oder man bemerkt die vielen Atmosphären im Louvre, die wie physikalische Atmosphären erdähnlicher Exoplaneten von Raum zu Raum verschieden sind – von der hektischen Atmosphäre im Mona-Lisa-Raum bis zur bedächtigen Atmosphäre in der Antikensammlung. Diese Fälle müssen jedoch im Modus einer Überblicksartigkeit verstanden werden.

Für den *Singular* von Atmosphäre spricht, dass sie nicht bloß subjektiv in einem Raum gespürt wird, sondern intersubjektiv als Raum – das haben nicht nur die Diskussionskontexte der Differenzen von ›Wirklichkeit‹ und ›Realität‹ sowie von ›Atmosphäre‹ und ›Stimmung‹ gezeigt. Mit dem ›Hier und Jetzt‹ als einer gemeinsamen Wahrnehmungswirklichkeit der im ›Und‹ aufeinander bezogenen Wahrnehmungsfaktoren ergibt sich ein Plural von Atmosphären nur bei Nichtbeachtung der Ontologie der Atmosphäre oder bei Nichtbeachtung der Differenz von Erlebniszusammenhang und Beschreibungszusammenhang. Nur die eine Atmosphäre des ›Hier und Jetzt‹ wird jeweils konkret leiblich gespürt. Sollten dem Louvre auch von Raum zu Raum verschiedene Atmosphären zukommen, so wird dennoch immer nur eine gespürt, da es immer nur ein ›Zwischen‹ zwischen Umgebung und Befinden, ein Erleben gibt. Der Charakter dieses ›Zwischen‹ mag sich über die Dauer eines Aufenthalts im Louvre ändern, weshalb man in einer begrifflichen Auseinandersetzung und also im Nachhinein verschiedene Atmosphären des ›Immer und Überall‹ ausmachen und besprechen kann. Die Differenzierung zwischen den Begriffen ›Atmosphäre‹ und ›Stimmung‹ hat das Verständnis vorbereitet, warum ein Plural der spürbaren Atmosphäre nicht mit dem Plural der Erlebniszusammenhänge vor Ort leiblich Anwesender begründet werden kann. Das Atmosphärekonzept ist gerade deswegen für Vermittlungsarbeit jeglicher Couleur so interessant, weil im Raum eine Atmosphäre herrscht, die im Sinne der Stimmungen der Anwesen-

---

**190** | Vgl. hierzu die Kahlo-Bildanalyse bei GAHLINGS 2002, S. 85-96. Hier wird deutlich, wie sich die Atmosphärecharakterisierung desselben Subjektpols in Betrachtung desselben Objektpols mit zunehmender Dauer ändert (V.a. S. 87ff). Ähnliches beschreibt Schouten mittels eines Erinnerungsprotokolls. Vgl. SCHOUTEN 2007, S. 38.

den verschieden perspektiviert erscheinen mag. Dies erinnert an das Regenbogenbeispiel: Betrachterperspektive und Umgebungsqualitäten sind Bedingungen für die Erscheinung eines kommunizierbaren Bezugspänomens, eines relationalen Wahrnehmungsgegenstandes. Die Kommunizierbarkeit gründet in der Gleichheit und macht die Selbigkeit unerheblich – man tauscht sich über Wirklichkeiten aus und weniger über Realitäten. Noch besser verdeutlicht das andere, bereits erwähnte meteorologische Beispiel der *Wolke* den Singular der Atmosphäre bei möglicher pluraler Wirkung. Im Gegensatz zum Vergleich mit einem Gebäude, in dessen Räumen verschiedene statische Atmosphären bestehen, die quasi mit der Türschwelle aneinander stoßen, ist die Wolke ein umhüllendes Ganzes, das mit vorbeiziehender Zeit und Wind ihre Gestalt variiert. Wie bei der Atmosphäre ist die Abgrenzung einzelner Phasen schwierig, »da es sich bei Atmosphären und ihren Entstehungsprozessen um diffuse, oft im Bruchteil einer Sekunde umschlagende Zwischenräume handelt.«<sup>191</sup> Im Nachhinein können aus der Distanz einzelne Phasen der Wolkenausformung als charakteristische Wolkenbilder benannt und damit ein Plural der einen Wolke konstatiert werden. Die Atmosphärewahrnehmung entspricht dabei einem Sich-Befinden in der Wolke: Man hält sich immer nur in der einen Wolke auf, deren Formveränderung an der eigenen veränderten Befindlichkeit gespürt werden kann. Durch das Involviertsein hat der Raum der Atmosphäre »weder Winkel noch Wege, sie ist als Umhüllung des Wahrnehmenden stets konzentrisch auf ihn bezogen.«<sup>192</sup> Die Benennung mehrerer Charaktere, der Plural von Atmosphäre, weist auf die Wandelbarkeit der Atmosphäre jenseits des statisch-formalen Singulars des ›Hier und Jetzt‹ hin. Nicht ohne Grund ist Ligetis Komposition ›Atmosphères‹ mit der französischen Pluralform von Atmosphäre betitelt, obwohl es aus einer sich wandelnden Klangwolke besteht.

Dass die Welt in der Wahrnehmung eher wolkenartig umgibt als gegenübersteht, findet sich im französischen Äquivalent des Atmosphärebegriffs:<sup>193</sup> Der Begriff ›*ambiance*‹ leitet sich vom Lateinischen ›*ambire*‹ (= umschließen, um etwas herumgehen) ab. Die Frage nach der Anzahl der Atmosphären ist der französischen Debatte als »l'unité paradoxale (*Ambiance/ambiances*)« bekannt und geht aus zwei geläufigen, aber auch gegenläufigen Definitionen hervor, die sie einerseits bestimmen im Singular als die materielle und moralische Atmosphäre, die einen Ort oder eine Person umgibt (›*atmosphère matérielle et morale qui environne un lieu, une personne*‹), und andererseits im Plural als

**191** | GAHLINGS 2002, S. 88.

**192** | SCHOUTEN 2007, S. 44. Zum kontinuierlichen Wandel der Dauer einer Atmosphäre vgl. RODATZ 2010, S. 34, 69, sowie TIXIER 2007, S. 10.

**193** | Vgl. THIBAUD 2004, S. 150, »*le monde ambiant*«. Vgl. dazu auch SCHÜRMMANN 2003, S. 361.

die Elemente und physikalischen Vorrichtungen, die eine ›ambiance‹ erzeugen (›éléments et dispositifs physiques qui font une ambiance«).<sup>194</sup> Eine einzelne Atmosphäre vereinheitlicht die wahrnehmungsbedingten Interferenzen von Umgebung und Befinden und besteht neben vielen Atmosphären, die durch einzelsinnliche Zugänge und das Spezialwissen über physikalisch messbare Größen von beispielsweise Lichtatmosphären, akustischen oder thermischen Atmosphären jeweils hervortreten.<sup>195</sup> Die Unterscheidung nach Atmosphäre im Singular oder Plural erwächst hier aus der rezeptionsästhetischen Feststellung einer Atmosphäre und der produktionsästhetischen Erfahrung mit vielen Atmosphären: Eine kühle Atmosphäre kann durch Oberflächenmaterial wie glänzende Kacheln, blau-graue Wandbemalung oder große zugige Raumvolumina erzeugt werden. Beide Bereiche tragen zu einem umfassenden Verständnis der Atmosphäre bei: zum einen durch Anteilnahme an der phänomenalen Singularität einer charakteristischen Atmosphäre, zum anderen durch die praktischen Erfahrungen mit sinnesspezifischen Konstituenten verschiedener Atmosphären.<sup>196</sup>

Ein Walkman-Hörer erzeugt durch die Gestaltung seiner Hörwelt eine atmosphärische Spannung zwischen seiner Wirklichkeit und derjenigen anderer. Denn er verbindet die auch anderen Personen zugänglichen Umgebungsqualitäten mit einem eigenen musikgelenkten Befinden, erzeugt eine synästhetisch andere Zusammensetzung der Umgebung und formt eine eigene Atmosphäre.<sup>197</sup> Dass die solchermaßen umgestimmte Atmosphäre nicht zwangsläufig zu einem Plural von Atmosphären je nach Sinnesanregung und -steuerung führen muss, würde widerlegt, wenn der Walkman-Hörer – sofern es sich nicht um ein sinnliches Rauhbein handelt – im Kölner Dom bemerkt, wie sich seine durch die entsprechender Musik unterstützte oder erzeugte Stimmung diskrepanz zur Atmosphäre der Stille im Dom verhält, und die Hörer aus den Ohren nimmt oder die Diskrepanz genießt.

Die Doppelperspektive von *nicht neutralem Ort* und *epistemischem Phänomen* stellte die zwei Auffindungsweisen von Atmosphären ›Immer und Überall‹ und ›Hier und Jetzt‹ heraus. Der Atmosphärediskurs würde jedoch offene Türen einrennen, würden Atmosphären jederzeit und allerorten für jedermann deutlich vorliegen. Da dem nicht so ist, das Spüren von Atmosphären nur oder v.a.

**194** | Vgl. AUGOYARD 2004, S. 18.

**195** | Vgl. THIBAUD 2004, S. 156, auch S. 151. Zum Wahrnehmen der Ambiance im Singular vgl. auch AUGOYARD 2007, S. 39.

**196** | Vgl. hierzu AUGOYARD 2004, S. 19.

**197** | Dieses hat er mit dem Autofahrer gemeinsam, denn ein ›Auto hat, ähnlich wie der Walkman, die Fähigkeit, eine Atmosphäre technisch zu bergen.« KNODT 1994, S. 64. Vgl. auch SCHOUTEN 2007, S. 50.

in spezifischen Wahrnehmungskontexten stattfindet, muss der Phänomengerechtigkeit halber nach weiteren Auffindungsweisen von Atmosphären gefragt werden.

Die *dritte* Dimension ist das ›*Hier und Immer*‹: Manche Gegenden und Räume scheinen derart von den Ekstasen der vorhandenen Gegenstände, Personen und deren Zusammenspiel geprägt zu sein, dass sich der Charakter der Gegend oder des Raums nicht verändert. Bestimmten Landschaften, Ruinen oder Museen scheinen Atmosphären ›*Hier und Immer*‹ als eine eigene Umgebungsqualität anzuhaften, in der man sich immer wieder gleich gestimmt befindet – wenn auch nicht in gleicher Weise so doch gleichermaßen. In die Atmosphäre anregender Dämpfung aus dem Feldforschungsbericht im Kölner Dom kann man dort immer geraten, so dass es diese Umgebungseigenart ermöglicht, sie dem Dom quasi objektiv, also ohne Kenntnis und in Vorwegnahme der jeweiligen leiblichen Gestimmtheit eines atmosphärisch Wahrnehmenden, zuzuschreiben und also die Atmosphäre empfehlen zu können. Man nimmt spürend wahr, dass die jeweilige Atmosphäre im ›*Hier und Jetzt*‹ einer vorhergehenden Atmosphäre im ›*Hier und Jetzt*‹ am selben Ort gleicht. Die Atmosphäre im ›*Hier und Immer*‹ verweist damit auf eine feststehende *Ortscharakterisierung*, die durch Erinnerung an frühere Atmosphären gestiftet wird. Auch wenn im Sinne des Befindens als Betroffenheit formuliert wurde, dass eine Atmosphäre nur dort sein kann, wo jemand leiblich anwesend ist, können Atmosphären so objektiv an Gegenden oder Räumen haften, wie angenommen wird, dass der umfallende Baum auch dann ein Geräusch macht, wenn es keiner wahrnimmt. Selbst bei einer Atmosphäre, die stark von Menschenmassen geprägt ist und somit Variationen ihrer Intensität aufweisen kann, ist sie als Umgebungsqualität ›*Hier und Immer*‹ zu vernehmen – nur ggf. einmal eher ingressiv, einmal eher diskrepant, aber wiederholbar. Ein Beispiel ist die hektische Atmosphäre eines kartierenden Schauens und sammelnden Fotografierens im Saal der Mona Lisa, die keine der Aura des Kunstwerks entsprechende Atmosphäre zulässt.

Wenn jemand von einer Atmosphäre berichtet, eine kritisiert oder davon schwärmt, nutzt er die Möglichkeit, dass der Zuhörer die Atmosphäre nachempfinden kann. Man rekurriert auf die Umgebungseigenart, die man *herbeizitiern* kann. Denn der Charakter der Atmosphäre dient als Scharnier zwischen den jeweils subjektiv gespürten Atmosphären, so dass sich zwei unterschiedliche Personen »trotz der Subjektivität des Spürens sich über den Charakter dessen, was sie spüren, verständigen« können.<sup>198</sup> Zwar liegen der sprachlichen Verständigung implizit Satzstrukturen zugrunde, der dichotome Satzbau, der ein Subjekt setzt, das in der Tätigkeit der Wahrnehmung einem Objekt gegenübersteht – ein struktureller Grund, warum sich im Zugriff der Sprache auf das

›Zwischen‹ der Atmosphäre Formulierungsschwierigkeiten ergeben können. Auch wird der Hiatus deutlich zwischen dem Wahrnehmungsraum stiftenden sowie davon bedingten Wahrnehmungsphänomen der Atmosphäre und dem Zuschnitt, den es durch den sprachlichen Zugriff erhält. Die durch diese Abstraktion mögliche Gefahr einer Verminderung der individuellen Erfahrungsbeschreibung wurde bereits im Aurakapitel thematisch. Dabei wurde aber auch die Chance der Vermehrung der individuellen Erfahrungsbeschreibung durch die Sprache erwähnt – Benjamin nutzt die Sprache zur Definition und Erläuterung der Aura als eigene Qualität.<sup>199</sup> Denn die Sphäre der Sprache ist nicht nur ein formales Medium, sondern selber eine hörbare Umgebungsqualität, die es ermöglicht, »Atmosphären durch Worte zu erzeugen«.<sup>200</sup> Sprache greift also nicht bloß abstraktiv auf die Umgebung zu, sondern kann auch in metaphorischer oder poetischer Weise Aspekte der Wahrnehmungssituation so hervorheben und umschreiben, dass der Charakter einer Atmosphäre deutlich wird – gerade in der Hinsicht ›Hier und Immer‹. Dies gelingt ihr mitunter mit sehr wenigen Elementen, die eine Atmosphäre erzeugen oder beeinflussen: ein scharfes oder aufmunterndes Wort, Stimmmodulation und -rhythmisierung, selbst mit einem Schweigen zur rechten Zeit. Sprache hat eine Beschwörungsfunktion, sie kann Atmosphären herbeizitieren, ästhetische Wahrnehmung erst kommunizierbar machen. Aufgrund des angedeuteten Hiatus ist dabei zu beachten, dass ›Herbeizitieren‹ in diesem Zusammenhang kein ›unverfälschtes Belegen‹ einer bestimmten, gespürten Atmosphäre meint, sondern mehr ein ›Bezeugen‹ und ›Herbeirufen‹ eines bestimmten Charakters einer Atmosphäre.

Die Möglichkeit des Herbeizitierens von Atmosphären besteht nicht nur bei der gesprochenen Sprache, sondern auch bei der geschriebenen Sprache eines Gedichtes oder Reiseberichtes, der Körpersprache oder natürlich auch bei Bildern. Gerade der Bereich der Werbung versucht einen zu bewerbenden Gegenstand mittels Bilder und Sprache in eine spezifische Atmosphäre einzubetten, damit man nicht nur einen Gegenstand erwirbt, sondern auch ein damit verbundenes und nicht nur privat empfundenes Gefühl.

Doch wie verhalten sich herbeizitierte Atmosphäre und die ihr zugrunde liegende gespürte Atmosphäre zueinander? Wie steht es um das für die Atmosphärewahrnehmung grundlegende Kriterium der Kopräsenz? Denn mit Betrachten der Kathedralenbilder Monets scheint das atmosphärische Erscheinen der Kirchenfassade empfunden und nachempfunden werden zu können – auch wenn es auf den Bildern nach Eigenaussage des Malers nicht abschließend dargestellt

---

**199** | Rodatz lobt Benjamins Aurabeschreibung, da sie nicht *ex negativo* von der Zerstümmung der Aura her argumentiert, sondern die Aura als eigenständige Qualität schildert. Vgl. RODATZ 2010, S. 64.

**200** | BÖHME 1995a, S. 75.

werden konnte, und auch wenn sich der Betrachter der Bilder nicht in Rouen und nicht in Monets Jahrhundert befindet, sondern die Bilder in einem musealen Kontext betrachtet. Die originale Kopräsenz ist also – persönlich, zeitlich und räumlich – nicht vorhanden.<sup>201</sup>

Zur Verschärfung der kriteriologischen Anfrage an das Diktum der Kopräsenz soll das Herbeizitiere an einem literarischen Beispiel dargestellt werden als Fall eines medialen Atmosphärenzitats, das wie bei einem selbst- oder vorgelesenen Krimi nicht nur beschreibt, »daß irgendwo anders eine bestimmte Atmosphäre geherrscht habe, sondern [...] diese Atmosphäre selbst herbei[zitiert], beschwört.«<sup>202</sup> Die Ausführlichkeit des Beispiels gründet in der Hoffnung, bei der sprachlichen Entschlüsselung einer herbeizitierten Atmosphäre Hinweise bezüglich der sprachlichen Verschlüsselung einer gespürten Atmosphäre bei Feldforschungen zu erhalten.

Anhand des horrorliterarischen Klassikers ›Friedhof der Kuscheltiere‹ von Stephen King wurde untersucht, »mit welchen Mitteln ein Autor gezielt eine Atmosphäre ängstlicher und morbider Spannung erzeugen und im Laufe der Handlung immer weiter steigern kann bis zum äußersten Schrecken.«<sup>203</sup> In einem Brückenschlag zwischen Literaturwissenschaft und Emotionstheorie werden dabei u.a. mythische Archetypen, phobische Druckpunkte, Angsttypen, Erzähltechnik und Raumstruktur im Roman als Konstituenten der düsteren Atmosphäre analysiert.<sup>204</sup> Dabei erfährt man zwar, durch welche formalen Mittel Atmosphären beim Leser erzeugt werden können. Wie die handelnden Personen von Atmosphären umfungen werden, wie Atmosphären im Text selber auftauchen wird durch das Fehlen direkter Textanalysen nicht behandelt. Wie aber beschreibt King eine Atmosphäre? Mit welchen Worten deutet er sie an? Paradigmatisch darf eine aus ihrem Kontext genommene Textstelle gelten, die den Weg des Protagonisten zu einem sowohl ihm, als auch dem Leser unbekanntem Indianer-Begräbnisplatz beschreibt:

**201** | Hier ließe sich weiterfragen, ob die beschworenen Atmosphären ›Atmosphären zweiter Wahl‹ sind oder ob das Spüren einer Atmosphäre – ob nun in leiblicher Kopräsenz oder in zitierter Form – ›metaebenenresistent‹ ist, also nicht zwischen einem ›Wesentlichen‹ und einer ›Erscheinungshülle‹ einer Atmosphäre differenziert.

**202** | BÖHME 1995a, S. 38. Hier wird auch explizit die Transmedialität angesprochen, dass dieselbe Atmosphären sowohl durch Worte wie durch Bilder erzeugt werden könne. Für das Herbeizitiere vgl. weiterführend auch das Kapitel ›Ästhetik des Ephemeren‹ in BÖHME 1989, S. 166-189.

**203** | SCHMAUKS 2007, S. 91.

**204** | Beispielsweise bzgl. der Wortwahl: »die Skala [reicht] von rein deskriptiven Ausdrücken (›der Wind nahm an Stärke zu‹) über bedrohliche Konnotationen (›der Wind heulte‹) bis zu emotionalen Bewertungen (›der Wind heulte unheimlich‹).« EBD., S. 109.

»An anderen Stellen wurde der Pfad so eng, dass das Unterholz mit steifen Fingern an den Ärmeln von Louis' Jacke kratzte. Er wechselte häufiger Beutel und Schaufel, aber das änderte nichts an dem stetigen Schmerz in seinen Schultern. Er verfiel im Gehen in einen gewissen Rhythmus, der ihn fast hypnotisierte. Ja, hier war Macht, er spürte es. Ein Vorfall in seinem letzten Jahr in der High School fiel ihm ein. Er war mit seiner Freundin und einem anderen Paar in einen entlegenen Stadtteil gefahren und in eine unbefestigte Sackgasse in der Nähe eines Kraftwerks geraten. Dort hatten sie sich dann miteinander beschäftigt. Aber sie waren erst kurze Zeit dort, als Louis' Freundin sagte, sie wollte nach Hause oder zumindest woandershin, weil ihr alle Zähne (jedenfalls die mit Füllungen, und das waren die meisten) wehtäten. Auch Louis war froh, den Ort verlassen zu können. Die Atmosphäre um das Kraftwerk herum hatte ihn nervös und überwacht gemacht. Und hier war es ähnlich, aber stärker. Stärker, aber durchaus nicht unangenehm.«<sup>205</sup>

Trotzdem sich der Protagonist in einer Sackgasse befindet, das Kraftwerk außer Sichtweite ist und er sich gerade seiner Freundin zuwendet, verspürt er leiblich ein Unbehagen. Er fühlt sich nervös und überwacht an einem Ort, der vom nahen Kraftwerk gestimmt wird. Sein leiblich gespürtes Unbehagen hat er unabhängig vom leiblich gespürten Unbehagen seiner Freundin, weshalb die Atmosphäre nicht bloß einzelsubjektive Wirkungen birgt. Die Sprache bleibt dabei ausschnitthaft (die Szene/Kulisse wird nicht analytisch in allen Einzelheiten beschrieben) und vage (mit manchen Beschreibungen wird der Leser im Unklaren gelassen), führt jedoch eine skurrile Liebe zum Detail vor: anthropomorphisierte Naturgegenstände (Unterholzfinger), rhythmisierte Bewegungen, das affirmative Bemerkeln einer Macht, dann in einer Rückblende knappe Ortsbeschreibungen (Sackgasse und Kraftwerk) und die verhältnismäßig genauen Ausführungen zum Zahnweh der Freundin.

Die Begegnung mit und Umfängenheit von einer sonderbaren und unheimlichen Atmosphäre wird beschrieben mittels Wahrnehmungen und Erinnerungen, die auf besondere Weise mit Gefühlen zusammenhängen. Diesen Zusammenhang stiftet der Autor als Erzeuger und Zitator von Atmosphären durch eine ihm eigentümliche Wortwahl und Detailselektion, die mit Intention und Textsparte des Autors variieren würden. So kann man mitunter das spezifisch Stephen-King-Artige in den Atmosphären seiner verschiedenen Werke erkennen und sie als ästhetischen Grund wählen, immer wieder nach Büchern von ihm zu greifen. Wahrnehmungstheoretisch interessant hierbei ist doch auch, dass es bei King um Atmosphären geht, die nicht direkt von einem konkreten und wirklichen Ort ›abgelesen‹ wurden, sondern die beschworen werden, aus bekannten und unbekanntem (als erfahrungsgemäßen und erfahrungspotentiellen) Versatzstücken ›zusammengebaut‹ werden. Ein spezifischer Ort mit sei-

ner spezifischen Atmosphäre als ›Hier und Immer‹ eines nicht vorhandenen ›Hier und Jetzt‹ entsteht.

Das obige Zitieren aus ›Friedhof der Kuschtiere‹ macht aber noch *methodisch* auf etwas aufmerksam: So deutlich die Atmosphäre im Buch an Form annimmt, so unvollständig und unverständlich könnte das Zitat sie belegt haben. Denn zum einen kann trotz des zitativen Charakters der Sprache eine Substituierbarkeit sowohl von gespürten wie herbeizitierten Atmosphären in Ausschnitten nur schwer erreicht werden. Es fehlt das beim Buchlesen kontinuierliche schöpferische Miterzeugen der Atmosphäre, eine Ingressionserfahrung, die sich über größere Abschnitte erstrecken kann.<sup>206</sup> Und zum anderen erfolgt ein Wechsel des Wahrnehmungszusammenhangs im Kontext der Erzählung zum diskursiven Zusammenhang der szenischen Analyse. Diesen Umstand verspüren Schüler im Deutschunterricht bei der Gedichtanalyse: Ein irgendwie beeindruckendes Gedicht ist nach seiner Analyse oftmals nur noch eine Anhäufung von gewählten Worten. Dementsprechend gleicht für Stephen King die Literaturanalyse einer »›Schmetterlingsjagd‹, bei der das Objekt der Jagd getötet wird.«<sup>207</sup> Da die Feldforschungen zu Atmosphären jedoch vornehmlich sprachlich festgehalten werden, ist der genannte Zusammenhangswechsel stets im Blickfeld zu behalten. Andernfalls wird das Besondere der Atmosphären weder deutlich noch erforschenswert – man könnte auf den Stimmungsbegriff rekurren.

Nacherzählte Atmosphären nachzuempfinden muss allerdings nicht jedem gelingen. Wie es sich anfühlt, in einer bestimmten Wahrnehmungssituation atmosphärisch betroffen zu sein, setzt eine gewisse Atmosphärekompetenz, einen entsprechenden Erfahrungsschatz voraus, auf den das Herbeizitieren zurückgreifen kann, will es erfolgreich sein.

Mischen sich in das Spüren einer Atmosphäre des ›Hier und Jetzt‹ Versatzstücke, atmosphärische Elemente oder die Erinnerung an Atmosphären des ›Hier und Jetzt‹ an anderen Orten oder in anderen Situationen – bei einer Atmosphäre des ›Hier und Immer‹ beispielsweise ist es die gleiche Atmosphäre, an die man sich spürend erinnert –, dann beruht diese Einmischung auf einer Wahrnehmungszutat, die als ›*asthetische Hintergrunderfahrung*‹ bezeichnet werden soll: ›*aistisch*‹, weil nicht ›*ästhetisch*‹ im Sinne einer Beschränkung auf das (Kunst-)Schöne, sondern in Erweiterung auf alles sinnlich Spürbare, auf leibliche Wahrnehmung und damit auf den Gegenstandsbereich Atmosphäre, und ›*Hintergrunderfahrung*‹ als Benennung desjenigen Repertoires, das ein momentanes sinnliches Spüren verknüpft mit erinnertem sinnlichem Spüren, und neben dieser ästhetischen Ebene auch vielschichtige Bedeutungsdimensi-

---

**206** | Vgl. etwa KNODT 1994, S. 81.

**207** | SCHMAUKS 2007, S. 96.

onen und theoretische und praktische Wissensinhalte in das sinnliche Spüren einbringen kann.<sup>208</sup> Das Kompositum aus ›Hintergrund‹ und ›Erfahrung‹ soll betonen, dass es sich zum einen nicht um Erfahrung im Sinne von Wahrnehmen handelt (wie etwa im Begriff ›Ingressionserfahrung‹ oder ›Erfahrung einer Aura‹), sondern Erfahrung im Sinne von Erinnern, und zum anderen sich diese Art der Erfahrung im Sinne alltäglicher ästhetischer Wahrnehmung unmerklich ansammelt. Neben den Umgebungsqualitäten und dem konkreten leiblichen Befinden kann damit bei der Atmosphärenwahrnehmung implizit immer auch die Historie des Befindens Einfluss nehmen, die man sich ›einverleibt‹ hat und die sich nur in der konkreten atmosphärischen Wahrnehmungssituation durch eine gewisse Vertrautheit bemerkbar macht. Die ästhetische Hintergrunderfahrung ist damit eher »ein Wissen, wie ..., nicht ein Wissen, dass ...«.<sup>209</sup>

Bei der Wahrnehmungsweise der Ingressionserfahrung wurde für den Geruchsraum die innige Verschränkung des Befindens zwischen wahrnehmendem Dasein und betroffenem Sosein angeführt. Als nicht quantifizierbare Faktoren sind Geruchenes ebenso wie Geschmecktes in ein Stimmungsganzes eingebunden, das mit der Gegenwart der gesamten Wahrnehmungssituation auch das Vergangene einschließt. Hiervon legt das prominente Beispiel von Proust Zeugnis ab: Der Geruch und der Geschmack von Tee und Petites Madeleines sind die Stifter einer Erinnerung an die Vergangenheit, die nicht über die Schiene »jenes intellektuelle Gedächtnis, dessen Auskünfte über die Vergangenheit von deren Wesen nichts bewahren« läuft.<sup>210</sup> Das Atmosphärische der

---

**208** | In Erweiterung von Böhmes Konzeption fragt schon Fischer-Lichte, »ob man aus der leiblichen Erfahrung und speziell aus der Erfahrung von Atmosphären die Bedeutungsdimension ganz und gar ausklammern kann.« FISCHER-LICHTE 2004, S. 209. Unter anderem Etikett ist die ästhetische Hintergrunderfahrung bei Wihstutz durch individuelle Erinnerungen wie auch kollektive Normen geprägt. Vgl. WIHSTUTZ 2007, S. 61.

**209** | FUCHS 2003, S. 75. Die ›Hintergrund‹-Erweiterung soll schon im Wort verdeutlichen, was Fuchs als sieben Elemente von ›Erfahrung‹ auflistet: 1. Erwerb durch Wiederholung, Erinnerung, 2. Resultat aus erlebten Situationen, »unzerlegbaren Einheiten leiblicher, sinnlicher und atmosphärischer Wahrnehmung«, 3. Leibzentriertheit der Situationen, 4. Beweglichkeit des Leibes, Erfahrung als Tätigkeit, 5. Erleiden, Widerstand, 6. Sinn für Physiognomie des Gegenstandes, Gespür für Atmosphäre, 7. als implizites Wissen nicht in diskursiven oder axiomatischen Sätzen fassbar. Vgl. EBD., S. 70-71.

**210** | PROUST 1926, S. 64. Der Autor wird von »machtvoller Freude« (S. 65) ergriffen, einem »unbekannten Zustand, der keinen logischen Beweis mit sich führte, wohl aber die Gewißheit seiner Seligkeit und seiner weltverdunkelnden Wirklichkeit« (S. 66). Geschmack und Geruch fungieren als unscheinbare, aber untrennbar mit jeder erlebten Situation zusammenhängende Zeitzeugen (Vgl. S. 68).

Wahrnehmung versteht sich hier als das »Unvergängliche am Vergangenen«,<sup>211</sup> als der erinnerte Gehalt einer gestimmten Situation, als Ablösung und Ablagern des betroffenen Soseins vom wahrnehmenden Dasein und das Wiederaufrufen des Soseins in einem anderen Dasein. Wenn auch insbesondere der oralsinnlichen, so inhäriert jeder sinnlichen Wahrnehmung »ein Mehr, das unausgedrückt bleibt«. <sup>212</sup> Dieses Mehr des Atmosphärischen ist in der ästhetischen Hintergrunderfahrung eingelagert und kann von daher die jeweilige Wahrnehmungswirklichkeit ausschmücken.

Dies bedeutet *individuell* ein wechselseitiges Förderverhältnis: Die Atmosphäre des ›Hier und Jetzt‹ löst die Erinnerung an eine vergangene Atmosphäre aus. Im Gegenzug hilft die erinnerte Atmosphäre, die Atmosphäre des ›Hier und Jetzt‹ einzuordnen und zu beschreiben. Wenn solchermaßen die spürbaren Umgebungsqualitäten ein ähnliches Befinden wie in ähnlichen Situationen bei ähnlichen Umgebungsqualitäten evozieren, können sie ein ›Hier und Immer‹ erkennen lassen und erleichtern die Ingression in eine Atmosphäre durch einen geringeren Kontrast der eigenen Gestimmtheit zu früheren Gestimmtheiten. Ein Aufenthalt im Kölner Dom findet in einer Atmosphäre statt, die die Erinnerung eines leiblichen Spürens in einem anderen Dom wachruft. Anhand dieser Erfahrung ist es möglich, zum einen die Charakteristik der Wahrnehmung im Kölner Dom zu benennen und ein ›Hier und Immer‹ zu konstatieren, und zum anderen sich in einem anderen Dom eher wie in vertrauter Umgebung vorzukommen. Im Laufe der Zeit wächst das leibliche Sich-Befinden in bestimmten Atmosphären zur ästhetischen Hintergrunderfahrung, die dann im Hinblick auf bestimmte Erscheinungscharaktere Erwartungen an die Gestaltung der Umgebung wie an die Stimmung beim Wahrnehmenden mit sich bringt, aber auch in neuen und unerwarteten Situationen diesbezügliche Assoziationen hervorrufen kann. Das Wahrnehmen von Atmosphären ist damit keine rein passive, perzeptive und momentane Angelegenheit, sondern verweist auch immer auf andere Zeiten und Räume.<sup>213</sup> Eine Kaufhauskette versucht etwa ihre Kaufhausatmosphäre nicht nur hinsichtlich des ›Hier und Jetzt‹ zu gestalten, sondern ein ›Hier und Immer‹ zu erzeugen, das sogar weitergreifend in allen Filialen der Kette wirksam sein soll, damit im Bezug auf die Kette das formale ›Immer und Überall‹ mit einem bestimmten Inhalt gefüllt wird.

**211** | TELLENBACH 1968, S. 31.

**212** | EBD., S. 47, vgl. auch S. 30: »Der Oralsinn ist ein Sinn der gestimmten Gegenwart, aber so, daß zugleich auch Vergangenes mitgegeben sein kann.«

**213** | Vgl. WEYMANN 2005, S. 241, ebenso HASSE 2003, S. 181: »So ruht auch die Atmosphäre der ›Lebendigkeit‹ in der dargestellten Szenerie [einem Foto von Hongkong – A.R.] weniger in einem semiotischen Bedeutungskern *gedachter* Lebendigkeit, als vielmehr in einem irgendwann und -wo vital erlebten Eindruck *gelebter* Lebendigkeit.«

Die ästhetische Hintergrunderfahrung bedeutet *überindividuell* eine Einflussnahme von Wahrnehmungsprägungen sozialer und kultureller Art.<sup>214</sup> Aus soziologischer Perspektive ist die Wahrnehmung von Atmosphären durch ein inkorporiertes Dispositionssystem bestimmt, durch ein Einleben in ein Wahrnehmungsfeld, das sich beispielsweise bei der bedrückenden Atmosphäre einer Trauerveranstaltung in verschiedenen Kulturgemeinschaften auch im Tragen und Zeigen verschiedener Farben und Symbole ausdrückt. Die ästhetische Hintergrunderfahrung ist also auch von einem kulturellen Hintergrundwissen getönt, insofern bestimmte Wahrnehmungen mit bestimmtem Verhalten verbunden sind, und insofern Wahrnehmung, Beschreibung und Vermittlung einer Atmosphäre »von der Wahrnehmungssozialisation und auch von der jeweiligen Handlungssituation« beeinflusst sind.<sup>215</sup> In dieser Hinsicht ist die syntaktische konnotative Verwendung von Adjektiven im Atmosphärenkontext auch als Hinweis auf Sozialisation und persönliche Biografie zu sehen: In einer Beschreibung eines Museums können nur dann Wahrnehmungserfahrungen mitgemeint werden, wenn sie sich bei früheren Museumsbesuchen bilden konnten.

Das Spüren als genuiner Wahrnehmungszugang zu Atmosphären wurde mit dem ›augenblicklichen Hier und Jetzt‹ der Aura verglichen. Zum ›auratischen Hier und Jetzt‹ kann es sich verdichten durch die Perspektive des ›geschichtlichen Hier und Jetzt‹, die Gegenwärtigkeit der unverfügbaren Wahrnehmungsvergangenheit, die die ästhetische Hintergrunderfahrung einbringt: Die Atmosphären des ›Hier und Jetzt‹ senken sich wie Spuren in die ästhetische Hintergrunderfahrung, und wie eine Spur verweist sie in aktuelle Wahrnehmungsbezüge auf die Einmaligkeit des kulturellen und biografischen Kontextes bisheriger Atmosphärewahrnehmung. Wie Aura und Spur stehen Atmosphäre und ästhetische Hintergrunderfahrung in einem Verweisungszusammenhang von Nähe und Distanz, von Habhaftwerden (Spur) und Betroffenwerden (Aura).

Die ästhetische Hintergrunderfahrung ist ein leibliches Spüren, das die konkrete Wirklichkeit über den Umweg der Erinnerung prägt. Unsicherheit und Vagheit kommt ins Spiel, wird der Erinnerung Täuschungsanfälligkeit und Lückenhaftigkeit attestiert.

---

**214** | Vgl. u.a. SEEL 2003, S. 154: »Das Bewußtsein für Atmosphären aktiviert ein Wissen um kulturelle Bezüge, in denen ihre Wahrnehmung steht.«

**215** | BÖHME 1995a, S. 97. Zur soziologischen Perspektive auf Atmosphärewahrnehmung vgl. v.a. WAGNER 2007, S. 151. Als ein Ergebnis ihrer fokussierten Interviews stellt auch DÜTTMANN fest, dass »der Einbezug von Lebenserfahrung in Lernprozesse [...] einen fundierenden und prägenden Einfluss auf Wahrnehmungsprozesse schlechthin« habe: DÜTTMANN 2000, S. 161.

#### 4.4.1 Die besondere Atmosphäre

Basis der bisherigen drei Dimensionen waren der Ertrag aus begrifflichen Bestimmungen (›Immer und Überall‹) und die ästhetische Wahrnehmung mal aus einer eher auf ihren Subjektpol (›Hier und Jetzt‹), mal aus einer eher auf ihren Objektpol bezogenen Perspektive (›Hier und Immer‹). Somit beruhen diese Dimensionen auf dem Atmosphärekonzept oder der Annahme einer Vertrautheit mit Atmosphären. Mit Fokus auf die Alltagspragmatik sind jedoch Ergänzungen erforderlich, die vom Terminus der ›besonderen Atmosphäre‹ ausgehen.

Die vierte Dimension ist das ›Auf Einmal‹: Obwohl Atmosphären ›Immer und Überall‹ vorhanden sind und das ›Hier und Jetzt‹ prägen, sind sie oft so subtil oder alltäglich, dass sie nicht eigens wahrgenommen werden. Durch bestimmte natürliche wie gestaltete Umgebungsqualitäten kann jedoch die Atmosphäre ›Auf Einmal‹ auffällig und spezifisch wahrgenommen werden: eine Wahrnehmung der Atmosphäre des ›Hier und Jetzt‹, die sich im Sinne der Diskrepanzerfahrung plötzlich ergibt, oder im Sinne der Ingressionserfahrung herandämmert. Zur Abhebung von den anderen Atmosphärenhinsichten wird für eine Atmosphäre des ›Auf Einmal‹ der Terminus der ›besonderen Atmosphäre‹ eingeführt. Mit diesem Terminus ist keine triviale Erweiterung der Feststellung gemeint, dass Atmosphären gefangen nehmen (etwa: ›Besondere Atmosphären nehmen auf besondere Weise gefangen‹). Auch soll der Terminus keine Atmosphäre als singuläre unter anderen Atmosphären auszeichnen, etwa als eine herausragende im reflexiven Vergleich mehrerer Atmosphären in einem ›Hier und Immer‹. Vielmehr bezeichnet die ›besondere Atmosphäre‹ des ›Auf Einmal‹ den Auffindungszusammenhang der qualitativen Besonderheit des Atmosphärephänomens im Ganzen. Sie ist ein Entdeckungsmoment, im Vergleich zur alltäglichen Wahrnehmung diejenige besondere Wahrnehmungsform, die den Wahrnehmenden in jedem ›Hier und Jetzt‹ erst auf das Atmosphärephänomen aufmerksam macht. In diesem Auffindungszusammenhang des Atmosphärephänomens gerät das jeweilige ›Und‹ in Spannung zur jeweils aktuellen Wahrnehmungsweise und/oder zur eigenen ästhetischen Hintergrunderfahrung: Wenn unter ›Besonderheit‹ »die dialektische Einheit des Einzelnen und des Allgemeinen«<sup>216</sup> verstanden wird, so könnte das im Kontext der ›besonderen Atmosphäre‹ die Vermittlung eines momentanen leiblichen Spürens als das Einzelne mit der Erwartung aufgrund einer andersartigen ästhetischen Hinter-

---

**216** | Vgl. HENCKMANN, LOTTER 1992, S. 33. Beschreibt man den Ort des Besonderen, die dialektische Einheit als ein ›Zwischen‹ und damit als ein *tertium* zwischen Einzelnem und Allgemeinen, könnte der Ort dieser Besonderheit die Vagheit sein: Aufgrund der Vagheit der Atmosphäre wird die Besonderheit ›besonders‹ genannt, die Atmosphäre als besondere herausgestellt. Vgl. dazu das Kapitel ›Vagheit der Atmosphäre‹.

grunderfahrung als das Allgemeine bedeuten. Ist man auch die erhabene Atmosphäre des Kölner Doms aufgrund der Wahrnehmungserfahrung mit diesem oder einem anderen Dom gewohnt, so spürt man bei Erreichen des Südquerhauses eine Änderung der Raumstimmung. Das Zusammenspiel von Zufall und Kalkül bei der Gestaltung des Richterfensters, dessen Farben und Formen entfalten eine Mannigfaltigkeit, die der ästhetischen Hintergrunderfahrung querläuft – was die kontroverse Diskussion um dieses Kunstwerk erklären hilft. Durch andersartige Blickchoreographien in einer vertrauten architektonischen Dramaturgie des Ortes wird die Besonderheit atmosphärischer Qualitäten bewusst und die Raumbezüge und -spannungen, synästhetische Wechselspiele und Zusammenklänge gespürt. Die besondere Atmosphäre trägt dazu bei, dass sich der Wahrnehmende überhaupt den Atmosphären widmet, die gewohnte erhabene Atmosphäre thematisiert.

Dabei muss die besondere Atmosphäre nicht zwingend im Kontext außergewöhnlicher Installationen oder Ereignissen entdeckt werden. Wie es für ästhetische Erfahrung festgestellt wird, kann sie »auch durch die Wahrnehmung des Gewöhnlichen bewirkt werden«.<sup>217</sup> Gerade wenn sich Ästhetik zu Aisthetik weitet, ist die besondere Atmosphäre das Treppchen, das von der alltäglichen Wahrnehmung zum Spüren von Atmosphären führt. Aufgrund ihres wesentlichen Bezugs zur Wahrnehmung und ihrer Bezüge zur alltäglichen Wirklichkeit wurde der *Kunst* eine prominente Stelle bezüglich ästhetischer Fragestellungen zuerkannt. Im Untersuchungsfeld der Wahrnehmung kann sie als Prüfstein, Abgrenzungspunkt und Lehrstück fungieren. Demnach kann davon ausgegangen werden, dass die Wahrscheinlichkeit, auf besondere Atmosphären zu stoßen, in der Kunstwelt erhöht ist. Denn im Vergleich zu alltäglichen Inszenierungen wollen künstlerische Inszenierungen nicht nur eine Atmosphäre herstellen, sondern diese auch darstellen, sie »produzieren nicht nur P[räsenz], sondern präsentieren diese auch«.<sup>218</sup> Demnach muss sich insbesondere die Kunstpädagogik für die besonderen Atmosphären interessieren. Denn sie führen zum Spüren von Atmosphäre, zum Reflektieren- und Reden-Können über ein Wahrnehmungsphänomen, das sinnliche Wahrnehmung umfassender erschließt – und damit auch einen (gattungs- und epochenunabhängigen) Zugang zu Kunst.

Wird eine besondere Atmosphäre gespürt, ist der Wahrnehmende derart mit dem Atmosphärenphänomen konfrontiert, dass eine Charakterisierung der Atmosphäre nicht stattfindet oder stattfinden kann. Der Atmosphärebegriff

---

**217** | FISCHER-LICHTE 2004, S. 313. Zwar weist Bockemühl darauf hin, dass Atmosphären »nur in Sondersituationen bewußt erfaßt« werden und im Alltag nur spontan auftreten: BOCKEMÜHL 2002, S. 221. Diese Sondersituationen können aber auch die alltäglichen sein, in denen die »besondere Atmosphäre« zum Wahrnehmungsgegenstand wird.

**218** | FISCHER-LICHTE 2005, S. 252.

zeigt hierbei seine Chance, eine Wahrnehmungsebene zu bezeichnen, die dem Wahrnehmungssubjekt zunächst schleierhaft und unbegreiflich ist, die nur als ›irgendwie besonders‹ beschrieben werden kann.<sup>219</sup> Die besondere Atmosphäre ist damit der Umschlagpunkt von Nullatmosphäre zu Atmosphäre. Während die Nullatmosphäre nicht charakterisiert wird, weil scheinbar keine Atmosphäre herrscht, kann die besondere Atmosphäre nicht charakterisiert werden, weil die Atmosphäre so unerwartet die bloß physische Anwesenheit zu einer in besonderer Weise betroffenen macht. Die Nullatmosphäre bereitet als rudimentäre ästhetische Relation einen Grund, von dem sich eine Atmosphäre als besondere Atmosphäre abheben kann.

Wird eine besondere Atmosphäre gespürt, verweist sie den Wahrnehmenden auf seine Wahrnehmung, indem sie zum einen ganz im Sinne des aktuellen Befindens in Umgebungsqualitäten vielfältige Bezüge zur konkreten Wahrnehmungssituation herstellt und damit ein Ausbrechen aus der alltagspragmatischen Wahrnehmung, einer auf ortsräumliche Orientierung ausgelegten Wahrnehmung ermöglicht, und zum anderen diese vielfältigen Bezüge in Rückgriff auf die ästhetische Hintergrunderfahrung stiften kann. Dieser Rückgriff besteht in einem Abhängigkeitsverhältnis zu selbiger, das sich in einer Absetzung von oder Spannung zu ihr zeigt. Denn die besondere Atmosphäre ist *unabhängig* von der ästhetischen Hintergrunderfahrung in dem Sinn, dass beispielsweise ein Wahrnehmender im Museum von einer Atmosphäre überrascht werden kann und damit im Auffindungszusammenhang auf eine besondere Atmosphäre trifft – selbst dann, wenn er als Museumsangestellter an die Umgebung und das Befinden darin gewöhnt ist. Und die besondere Atmosphäre ist *abhängig* von der ästhetischen Hintergrunderfahrung in dem Sinn, dass sie auf diese bezogen ist, wenn sich die besondere Atmosphäre eben in besonderer Weise von den bisherigen gespürten Atmosphären abhebt – respektive überhaupt erst, gerade im Falle einer Nullatmosphäre.

Die besondere Atmosphäre macht deutlich, dass die wahrgenommene Welt als Atmosphäre »dem Subjekt also weniger gegenüber[steht], als daß sie es umhüllt.«<sup>220</sup> Im Auffindungszusammenhang des Atmosphärephänomens wird das ontologische Nebeneinander der alltagspragmatischen Wahrnehmung zu einem ontologischen Verflochtensein und Ineinander im atmosphärischen Spüren, das immer schon umhüllt. Gerade hier wird die Definition von Atmosphäre als erstem Gegenstand der Wahrnehmung plausibel.

Sollte das aber nicht schon für die anderen Atmosphäredimensionen gelten? Was ist mit dem Begriff der ›besonderen Atmosphäre‹ gewonnen? Der Begriff der ›besonderen Atmosphäre‹ markiert denjenigen Punkt im Wahrneh-

---

**219** | Vgl. HUPPERTZ 2007, S. 160.

**220** | THIBAUD 2003, S. 282.

mungszusammenhang, an dem das Atmosphärenphänomen aus seiner Rolle als nebeneordneter tritt und zum Wahrnehmungsgegenstand wird – und zwar nicht bloß im Sinne einer Diskrepanzerfahrung, sondern im Sinne eines Aufindungszusammenhangs, also überhaupt der Entdeckung der phänomenalen Verbundenheit von Umgebung und Befinden in dem ›Und‹, das die Atmosphäre ist. Solchermaßen zum Wahrnehmungsgegenstand wird die Atmosphäre im Alltag und auch im Umfeld der Kunst kaum. Eher als Rahmen, als unbemerkte Wahrnehmungshaltung prägt sie die Wahrnehmung. Wie bereits als Beispiel angeführt, lässt die hektische Atmosphäre im Mona-Lisa-Saal keine kontemplative Wahrnehmung des Bildes zu. In einer besonderen Atmosphäre wird nun ›Auf Einmal‹ das atmosphärische Ineinander von Umgebungsqualität und leiblichem Befinden als phänomenaler Gegenstand deutlich – noch vor jeder Bestimmungsmöglichkeit. Atmosphären konstituieren damit nicht nur ein *bestimmtes* Verhältnis zur Welt,<sup>221</sup> sondern sind diesem in einem *besonderen* Verhältnis als eigene Felder des ›Wodurch‹ vorgeordnet. Wird die Wahrnehmung einer besonderen Atmosphäre durch die Wirkung bestimmter Umgebungsqualitäten auf das Befinden ausgelöst, dann heißt das, dass eine Atmosphäre als auffälliger Wahrnehmungsgegenstand eine atmosphärische Wahrnehmungshaltung befördert, die Zugang zu diesem oder anderen bisher unbemerkten atmosphärischen Wahrnehmungsgegenständen finden kann: Wird ›Auf Einmal‹ das ›Wodurch‹ als Produkt der Wahrnehmungsbestandteile deutlich, kann eine Aufmerksamkeit für das ›Und‹ Raum gewinnen, wodurch dann auch andere ›Zwischen‹ bewusst(er) wahrgenommen werden können.

Schon bei der Wahrnehmung einer Atmosphäre im ›Hier und Immer‹ kann im Sinne der Charakterisierung der Atmosphäre vom Vollzug einer *Wahrnehmung der Wahrnehmung*, oder präziser einer Gewahrung der Wahrnehmung gesprochen werden: Eine distanzierte Wahrnehmung und Feststellung einer betroffenen machenden Wahrnehmung wie das eigenleibliche Spüren der Ekstasen der Umgebung.<sup>222</sup> Dieser Bezug zweier Wahrnehmungsweisen stellt eher einen ästhetisch-reflexiven Bezug als ein Begründungsverhältnis zweier Wahrnehmungsebenen dar. Im Moment der Wahrnehmung einer besonderen Atmosphäre – also im Rahmen des Wechsels von Atmosphäre als Wahrnehmungshaltung und -hintergrund zu Wahrnehmungsgegenstand und -mittelpunkt – kommt eine spezielle Wahrnehmung der Wahrnehmung zustande, die sich weder nur dem Spüren noch der Umgebung als den Quellen der Atmosphäre widmet, sondern in der das ›Zwischen‹ deutlich wird, die schleierhafte Weise des Zusammenhängens beider Quellen in der Wahrnehmung.

**221** | Vgl. HAUSKELLER 1995, S. 196.

**222** | Für Seel ist beim Spüren die »besondere Gegenwärtigkeit des *Gegenstands* der Wahrnehmung [...] an eine besondere Gegenwärtigkeit des *Vollzugs* dieser Wahrnehmung gebunden«. Vgl. SEEL 2003, S. 60.

Mit der Wahrnehmung der Wahrnehmung holt die besondere Atmosphäre das ästhetische Moment einer Wahrnehmung in den ästhetischen Wahrnehmungskontext – wenn auch noch recht vage aufgrund fehlender Charakterisierung. Die Atmosphäredimension des ›Auf Einmal‹ wird damit zu einem speziellen Fall von Wahrnehmung, der zwar im weiten Bereich aller sinnlicher Wahrnehmung vorkommen, gleichsam aber auch auf das Besondere von Kunst hinweisen kann.<sup>223</sup>

Sich auf einmal des sonderbaren Gespinsts aus Umgebungsqualitäten und eigenem Befinden bewusst zu werden, die im Augenblick einer einmaligen Erfahrung deutlich werdende Verknüpfung eines subjektiven Erfahrungsmusters mit objektinhärenten ontischen Beschaffenheiten, verbindet die besondere Atmosphäre mit dem Auraatmen. Die beiden Begriffe ›besondere Atmosphäre‹ und ›Aura‹ fangen alltagssprachlich »die schwer bestimmbare Intensität der ästhetischen Erfahrung«<sup>224</sup> ein, versuchen zumindest einen auffälligen Ausgangspunkt für die subjekt- und objektadressierte Bezogenheit der Wahrnehmung anzuzeigen, von dem aus weitere Thematisierungen auf weitere Atmosphären ausgreifen können. Viel eher als der Stimmungsbegriff bietet daher der Aurabegriff einen Zugang zum Atmosphärekonzept.<sup>225</sup>

#### 4.4.2 Erweiterte Wahrnehmungstheorie

In die bisherige Atmosphäretheorie fügt sich die ›besondere Atmosphäre‹ dadurch ein, dass sie einige Erweiterungen des Wahrnehmungskonzeptes Böhmes aufzeigen hilft. Denn ins ontologische Verflochtensein und Ineinander der besonderen Atmosphäre spielen nicht nur das Gegenwärtige hinein, sondern auch das Vergangene und Zukünftige.

Schon die Atmosphäredimension des ›Hier und Immer‹ mit dem potentiellen Plural von Atmosphären an charakteristisch geprägten Orten legt eine *akzentuale Begriffsverschiebung* der atmosphärischen Erfahrungsweisen von Ingression

---

**223** | Die besondere Atmosphäre ist der phänomenale Zugang zum Erscheinen, das Seel mittels systematischen Zugang beschreibt (vgl. BÖHME 2001a, S. 8-9). Sie holt damit die beim Propädeutischen angeführte Kritik von Seel an Böhme ein, die Ästhetik unter Verlust der Kunstbezüglichkeit zu weiten und atmosphärische Wahrnehmung als Grundform statt als spezielle Form ästhetischer Wahrnehmung zu verstehen (vgl. v.a. SEEL 2003, S. 150).

**224** | RECKI 1988, S. 13.

**225** | Damit votiere ich für den Aurabegriff als problemgeschichtliche Rückversicherung des Atmosphärebegriffs – entgegen Henckmanns Plädoyer für einen Rückgriff auf den Stimmungsbegriff: Vgl. HENCKMANN 2007, S. 50, 56.

und Diskrepanz nahe.<sup>226</sup> Weil sich die Atmosphäre im Singular wie eine Wolke beständig mit dem Bezug von Umgebung und Befinden ändert, beziehungsweise weil die Atmosphären im Plural beständig aneinandergrenzen, sich überlappen und ineinander übergehen, spricht man von einer Atmosphäre erst dann, wenn sie sich von den immer und überall herrschenden Atmosphären abhebt, sie zur besonderen Atmosphäre geworden ist. Mit ›Ingressionserfahrung‹ wurde die Überwindung eines anfänglichen Stimmungskontrastes durch Eintauchen in eine Atmosphäre bezeichnet, mit ›Diskrepanzerfahrung‹ der spürbare bleibende Kontrast einer räumlichen Stimmung zur persönlichen Stimmung.

Eine akzentuale Begriffsverschiebung in *räumlicher* Hinsicht ergibt sich aufgrund der Stellen, an denen eine Atmosphäre auffällig wird.

Eine besondere Atmosphäre wird ingressiv an Stellen bemerkt, an denen sich ein atmosphärischer Eindruck vertieft, sich also sein Intensitätsgrad derart gesteigert hat, dass der atmosphärische Charakter sich erst nach längerem Aufenthalt in der Atmosphäre zeigt. Eine *Ingressionserfahrung* ist damit die Erfahrung einer Atmosphäre, in die man immer tiefer hineingeraten ist. Dafür ist eine Exponiertheit an die Atmosphäre im ›Hier und Jetzt‹ grundlegend, die eine Anbahnung ihres Vorhandenseins erlaubt, etwa durch den Wechsel der Wahrnehmungshaltung: Ist beispielsweise bei der Tätigkeit des Laufens auch eine (zwecks Kollisionsvermeidung) distanzierende Wahrnehmung erforderlich, sind es die Momente des Verweilens, die eine Aufmerksamkeit für atmosphärische Qualitäten des Raums ermöglichen. Der Rahmen alltäglicher Wahrnehmung kann durch Mannigfaltigkeit und Intensität der Dramaturgie und Choreographie von Raum, Sinneswahrnehmung und deren Bezug gesprengt werden. Zu dieser Form der Ingressionserfahrung, bei der sich die Atmosphäre durch steigende Intensität und also erst nach einiger Zeit zeigt, gehört die Variante, die als ›*Konsonanzerfahrung*‹ bezeichnet werden soll, bei der man in die Atmosphäre hineingerät und gleich einen Gleichklang der Raumstimmung mit der eigenen Stimmung bemerkt. Die durch sie mögliche Potenzierung des atmosphärischen Eindrucks entspringt eher dem durch den Gleichklang erleichterten Zugang zur besonderen Atmosphäre, während sie bei der erweiterten Ingressionserfahrung eher verdichteten Umgebungsqualitäten zuzuschreiben ist.

Des Weiteren wird eine besondere Atmosphäre diskrepanz an Grenzstellen bemerkt, an denen sich der atmosphärische Eindruck ändert, weil verschiedenartig vorherrschende Atmosphären aufeinander treffen. Eine *Diskrepanzerfahrung* ist damit die Erfahrung des Bruchs zweier Atmosphären, die aneinandergelagert. Grenzen zwei Orte mit charakteristischer Atmosphäre aneinander,

---

**226** | Grundlage dieser Erweiterung sind eigene qualitativ-empirische Asthetische Feldforschungen auf der Museumsinsel Hombroich als heuristischer Zugang zum Atmosphärenphänomen (vom 15.-16.10.2005 sowie vom 20.-21.12.2005).

so kann das Wahrnehmungssubjekt aufgrund des Wechsels ihres Charakters darauf gestoßen werden, dass es sich in einer Atmosphäre befindet. Mit festem Blick auf den Boden bleibt beim Laufen die Atmosphäre unbemerkt, wird aber als Wahrnehmungsphänomen dann entdeckt, wenn man leiblich den Umschwung von einer Atmosphäre in eine andere spürt. In räumlicher Hinsicht fördert also das Intensivieren und Aneinandergrenzen charakteristischer Atmosphären ihr Auffinden und Bewusstwerden als konkrete oder als Phänomen überhaupt.<sup>227</sup>

Eine weitere akzentuale Begriffsverschiebung in *zeitlicher* Hinsicht lässt sich anfügen, die sowohl aus dem Rückgriff auf erinnerte leibliche Wahrnehmungen gewonnen wird, als auch im fortlaufenden Wahrnehmungskontext.

Wenn man die aktuelle Wahrnehmungssituation, die Atmosphäre im ›Hier und Jetzt‹ mit erlebten und auf eine bestimmte Weise bewerteten Situationen und ihren Atmosphären vergleicht, kann die eigene ästhetische Hintergrund- erfahrung in die aktuelle leibliche Wahrnehmung hineinspielen und Ingressions- sowie Diskrepanzerfahrungen anbahnen oder verhindern. Im oben zitierten Stephen-King-Text erinnert sich der Protagonist mit Bestimmtheit an eine Atmosphäre, die derjenigen ähnelt, in der er sich gerade befindet. Zwar mag die aktuelle Ingressionserfahrung auch die Erinnerung ausgelöst haben. Aber die erinnerte Atmosphäre hilft, die aktuelle einzuordnen und zu beschreiben – im Text: das Empfinden einer unbestimmt gespürten Anwesenheit einer Macht.<sup>228</sup>

---

**227** | Zur Diskrepanzerfahrung vgl. WIGLEY 1998, S. 21: »Architektur ist in der Beziehung zwischen verschiedenen Atmosphären angesiedelt, im Spiel verschiedener Mikroklimata. Die Begegnung dieser scheinbar ephemeren Atmosphären kann so fest und solide sein wie ein Bauwerk.« Des Weiteren auch die Erläuterungen zur atmosphärischen Einfühlungsebene der ›Abstimmung‹ bei SCHOUTEN 2007, S. 232. Die Ingressions- und Diskrepanzerfahrung wurde um die Konsonanzerfahrung ergänzt (freilich nur in heuristischer Trennung), wodurch eine Verbindung zu den drei »Einfühlungsebenen der Einstimmung, Umstimmung und Abstimmung« bei Schouten gegeben ist: Vgl. EBD., S. 241. Zwar werden diese Ebenen im wahrnehmungspsychologischen Kontext einer tendenziell konfrontativen Wahrnehmung im Theater gewonnen und integrieren intentionale und semiotische Momente. Holzschnittartig entsprechen jedoch die Einstimmung der Konsonanz, die Umstimmung der Ingression und die Abstimmung der Diskrepanz. Im pädagogischen Kontext tauchen diese Ebenen im Rahmen der Affekt- kommunikation im Interaktionsraum der Gruppenatmosphäre als Spannungsregulation, Affektansteckung und Affektabstimmung auf: Vgl. VOM HÖVEL, SCHÜSSLER 2005, S. 64.

**228** | Vgl. dazu die »Tiefung der Wahrnehmung« u.a. durch Mitbelebung früherer und anderer Situationen: DEUTER 2005, S. 228.

Im Wechselspiel mit den erinnerten Situationen kann auch die Aufenthaltsdauer in der Atmosphäre den aktuellen atmosphärischen Eindruck beeinflussen. Denn auch wenn statt einer Ingressionserfahrung eine Diskrepanzerfahrung vorherrscht, so kann doch im Wahrnehmungsverlauf immer noch eine Ingression stattfinden. Das anfängliche Verharren im Stimmungskontrast und die allmähliche Auflösung des Kontrastes können die Atmosphäre zu einer besonderen werden lassen – so wie eine Wolke mit vorbeiziehender Zeit und Wind ihre Gestalt wandelt, bis sie als besondere und damit überhaupt als eine Wolke gewahrt wird. In zeitlicher Hinsicht fördert also das Vergleichen von und Verweilen in Atmosphären ihr Auffinden und Bewusstwerden als konkrete oder als Phänomen überhaupt.

Wenn also eine dieser genannten Wahrnehmungskonstellationen eintritt, wird eine Atmosphäre als besondere bemerkt, und es besteht dann die Möglichkeit, sie als eine je spezifische näher zu explizieren. Dabei ist der Bestimmtheit die Besonderheit vorgängig, vor dem Erkennen des ›*quid*‹ der Situation wird das ›*quod*‹ gespürt.<sup>229</sup> Solchermaßen besteht der Brückenschlag zu den Atmosphären in der Kunst über dies besondere Verhältnis zu Welt. Bevor in Anbetracht v.a. von moderner Kunst *Bestimmtheit* artikuliert werden kann, kann *Besonderheit* gespürt werden: Die Kunst bietet neu-, andersartige und überraschende Wahrnehmungssituationen und steht mittels einer betreffenden Atmosphäre (und damit unmittelbar) in Bezug zum Betrachter. Somit dient die besondere Atmosphäre als *hermeneutische Möglichkeit* in diesen Wahrnehmungssituationen.

Die Wahrnehmung ist dabei nicht bloß der passiv anmutende Wahrnehmungsvorgang des Spürens (vgl. Auraatmen), sondern gleichsam ein aktiver Vorgang (vgl. Blickbelehnung), der um die Momente von *Erinnerung* und daraus resultierender Erwartung sowie *Imagination* erweitert gedacht werden muss. Weil die Atmosphäre einen bestimmten Charakter spürbar macht, ist sie »als dasjenige anzusehen, was die verschiedenen Komponenten einer Situation zusammenbindet und vereinheitlicht.«<sup>230</sup> In diesem Kontext sollten jedoch die *aisthesis* und die gegenwartsgebundene Wahrnehmungsweise des Spürens ekstatischer und leiblicher Anwesenheit nicht als alleiniger subjektiver Anhaltspunkt für Atmosphärewahrnehmungen dienen. Andernfalls würde das Atmosphärephänomen einseitig als gegenwartsbeschränkte ästhetische Kontemplation und »aus der Perspektive subjektiver Passivität und widerstandslosem Ausgeliefertsein« betrachtet werden.<sup>231</sup> Zwar wurde ›Wahrnehmung‹ im Atmosphärekontext als Gewährwerden, als Wahrnehmung der Wahrnehmung schon weiter verstan-

**229** | Vgl. MERSCH o.J.a, S. 7.

**230** | THIBAUD 2003, S. 283.

**231** | SCHOUTEN 2007, S. 202, vgl. auch SEEL 2003, S. 151.

den als der engere Begriff ›Sinneswahrnehmung‹. Obwohl ihr Beitrag zu einer umfassenden Wahrnehmung nicht gelehrt werden kann, wurden dennoch die in die Vergangenheit und in die Zukunft weisenden Momente der Wahrnehmung noch unzureichend in die Atmosphärentheorie integriert.<sup>232</sup> Das Vernachlässigen der Wahrnehmungsvergangenheit und -zukunft spielt einer rein rezeptionsästhetischen Position zu. Geht man jedoch davon aus, dass man Atmosphären etwa in ökonomischen oder pädagogischen Zusammenhängen erzeugen und produktiv nutzen kann, so ist eine Antizipation fremder Perception durch Imagination vonnöten, die mittels Erinnerung auf der eigenen Wahrnehmungserfahrung fußt.

Dementsprechend könnte man für Wahrnehmungs- und Gestaltungsprozesse formulieren: Aufgrund der ästhetischen Hintergrunderfahrung und also im Bewusstsein der eigenen Erfahrungen mit dem ›Zwischen‹ zwischen subjektiven und objektiven Situationsbestandteilen wird unter Bezugnahme auf das gegenwärtige Spüren – hervorgerufen durch eine besondere Atmosphäre – das Imaginierte herbeizitiert und heraufbeschworen. Atmosphären könnten hierbei der Motor innovativer Gestaltungsweisen sein.

Dies lässt sich beispielhaft an den Feldforschungsaufzeichnungen vom Kapitelfang auszeichnen. Nach Betreten des Kölner Doms gelangt man wahrnehmend in ein ›Hier und Jetzt‹ aus Säulenordnungen und Raumgliederungen, spezifischen Gerüchen und Farbigkeiten durch den Lichteinfall typischer Kirchenfenster. ›Auf Einmal‹ ändert sich dieses ›Hier und Jetzt‹: ›Um die Ecke ins südliche Seitenschiff blickend wirkt das Richterfenster wie ein Pixelrauschen, ein Farbtastbild [...] ›Man fühlt sich zu diesem Fenster näher hingezogen als zu anderen Fenstern‹. Die Atmosphäre ist zu einer geworden, die das ›Und‹ von Wahrnehmenden und Wahrgenommenen in den Wahrnehmungsfokus hebt und die man zunächst nur als ›besondere‹ beschreiben kann. In diese spezielle Wahrnehmung der Wahrnehmung, in diese besondere Atmosphäre fließen nicht nur Erfahrungen aus der eigenen Wahrnehmungsvergangenheit, sie werden auch bewusst. ›Das spürbare Herangezogensein könnte mit den visuellen Erfahrungen mit

---

**232** | Eine Ausnahme bilden die Andeutungen in der erweiterten Atmosphäre-Definition von Huppertz. Er versteht Atmosphären als »spezifische ganzheitliche Eigenschaften von Situationen« und betont die Bedeutsamkeit leiblicher und transmodaler Sinneserfahrungen, sowie eben auch von Interpretationen, Phantasien und Erinnerungen, auf die man sich einlassen und die man mitgestalten soll: »Ohne eine minimale Teilnahme, die auch spielerisch oder empathisch erfolgen kann, ist die Erfahrung von Atmosphären nicht möglich.« HUPPERTZ 2007, S. 159. Eine Erweiterung der Atmosphärentheorie um Vorstellungen, Erinnerungen und Zwecksetzungen empfiehlt auch Henckmann: Vgl. HENCKMANN 2007, S. 73. Bisweilen verweist Böhme in Nebensätzen auf die notwendige Integration der Imagination: Vgl. BÖHME 1989, S. 48, BÖHME 1995a, S. 15 oder etwa BÖHME 1995b, S. 43.

*vergrößerten Digitalbildern am Computer zusammenhängen.*« Diese ästhetischen Hintergrunderfahrungen, die im Umgang mit digitalen Bildern geprägt wurden und sich aufgrund ihrer bildsprachlichen Ähnlichkeit zum Richterfenster in die besondere Atmosphäre einmischen, regen die Imagination an: *›Jedoch ergibt ein vorgestelltes Herauszoomen aus dem Bild keinen erkennbaren Gegenstand. Vielmehr eine Ahnung von einem relativ homogenen, hochaufgelösten Farbfleck... irgendwie batzig.*« Imaginativ werden Teilbereiche und die Struktur des Fensters spielerisch aufgegriffen, verdichtet und so variiert, dass sich dem aktuellen auch ein andersartiger Wahrnehmungsinhalt zugesellt – das klar strukturierte Farbrasterfenster wird zu einem batzigen Farbfleck. Als Folge greift die Imagination und damit zusammenhängende Wahrnehmung auf den Dominnenraum aus: *›Man stellt sich vor, wie es aussähe, wäre der ganze Dom mit verschiedenen Farbfeldanordnungen versehen.*« Der imaginative Rekurs auf die ästhetische Hintergrunderfahrung aufgrund der besonderen Atmosphäre beschränkt sich also keineswegs räumlich auf das Südquerschiff oder zeitlich auf den Augenblick der wahrnehmenden Begegnung mit dem Richterfenster. Er regt andersartige oder neue Wahrnehmungen an und stellt sie in andere oder neue Kontexte, was Ausgangspunkt von Gestaltungen werden kann, die auf dem *›Zwischen*« zwischen Wahrnehmungssubjekt und -objekt fußen.

Um noch mal die altgermanische Vorstellung der Atmosphäre als Backofen heranzuziehen und als Metapher holzschnittartig auf die zeitlichen Wahrnehmungsdimensionen anzuwenden:

*Gegenwart* und Wahrnehmung gehören zusammen wie ein Backofen und darin backendes Brot: Brotbacken benötigt Umgebungsqualitäten (den Ofen) und das Befinden darin (Brot). Im Durchgang durch die obigen Wahrnehmungsbeispiele wird gerade im letzten Beispiel (*›In der Bedrohlichkeit des Sirrens spüre ich die Anwesenheit einer Mücke*«) das gegenwärtige Spüren einer unbestimmbaren, weil nicht lokalisierbaren Bedrohlichkeit aufgerufen, die sich durch den Wechsel zu einer verdinglichenden Wahrnehmung auflösen kann und in eine fokussierte Suchwahrnehmung mündet. Nur in sinnesphysiologischer Hinsicht kann das Hören des Sirrens der Mücke als Grund der Bedrohlichkeit beschrieben werden. In phänomenaler Hinsicht ist es die spezifische Atmosphäre, das *›Zwischen*«, das zum Auslöser der Bedrohlichkeit wird. Noch vor einer Zuschreibung zu einem spezifischen Sinneskanal wird diese Bedrohlichkeit als Wahrnehmungsgegenstand am ganzen Leib gespürt, in intermodaler Organverbundenheit: Die Wahrnehmungen kommen im Spüren zusammen.<sup>233</sup> Dass

**233** | Dass Schouten ihre Position (Intermodalität begründe Atmosphäre) der Position Böhmes (Atmosphäre begründe Intermodalität) entgegensetzen kann, gelingt nur aufgrund einer unreflektierten Konfrontation ihres wahrnehmungspsychologischen mit dem Böhme'schen phänomenologischen Zugang zum Atmosphärenphänomen (Vgl.

es nicht leicht fällt, das gegenwärtige Spüren in gebührende Worte zu fassen zeigte schon die Formulierung des Wahrnehmungsbeispiels mit der Mücke. Dadurch wird jedoch deutlich, wie unabdingbar ein Hineinversetzen in die Situation ist, wie sehr es darauf ankommt, das Gesprochene auf das Gemeinte hin zu überschreiten. Denn bei Nicht-Beachtung drohen heuristische Trennungen, die keine phänomengerechte Beschreibung einer Atmosphäre vollziehen, oder diese gar nicht erst zulassen.<sup>234</sup>

*Vergangenheit* und Wahrnehmung gehören zusammen wie das backende Brot und seine Zutaten. Welcher Art das backende Brot ist, wird nicht allein im Prozess des Brotbackens voll erschließbar. Sie hängt mit dem zusammen, was dem Brot noch vor der konkreten Exponiertheit an den Backofen zukommt. Die ästhetische Hintergrunderfahrung mag zwar nicht aufdringlich im Spüren einer Atmosphäre präsent sein, sie nimmt dennoch implizit Einfluss als Historie des Befindens. Die *Erinnerung* an Atmosphären stiftet die Kette der Erfahrung, die mitunter in Traditionen manifestiert ist. Dabei tritt sie nicht im Sinne eines indexikalischen Aufrufens bestimmter Erlebnisse auf – etwa dass die Atmosphäre im ›Hier und Jetzt‹ der Atmosphäre A zum Zeitpunkt Z am Ort O in der Weise W

---

SCHOUTEN 2007, S. 55-59). Legt man jedoch eine phänomenale Beschreibung zugrunde, erübrigt sich die Frage, ob nun etwa eine Assoziations- oder eine Gefühlshypothese für die Intermodalität der Sinne verantwortlich zeichnet. Denn man muss zunächst von der Atmosphäre und dem ›Wodurch‹ her argumentieren, will man das Atmosphärenkonzept nicht nur in Bezug auf subjektive Wahrnehmung, sondern intersubjektiv verstehen. Zudem scheint mir ein Missverständnis vorzuliegen, wenn Schouten kritisiert: »Im Unterschied dazu [der Kategorie der synästhetischen Atmosphären – A.R.] gehe ich jedoch vielmehr davon aus, dass sich Atmosphärisches generell der intermodalen Sinnestätigkeit verdankt.« SCHOUTEN 2007, S. 57. Böhme würde mit der grundlegenden Synästhesie d'accord gehen. So kritisierbar seine fünf Charaktergruppen von Atmosphären auch sind, sollen sie jedoch keine Gruppen von Atmosphären separieren, sondern lediglich eine Unterscheidung der Benennungen von Atmosphären je nach charakteristischem Umfeld anzeigen (Vgl. BÖHME 2001a, S. 89, 101ff).

**234** | Etwa ist die Trennung (und die Frage nach dem Bezug) »von ästhetischer Wahrnehmung und atmosphärischer Erspürung« unnötig. Weil sie aber von Schouten gemacht wird, kann sie Böhmes Theorie gegenständlicher Anmutung für Analysen im Theater methodisch wenig nutzbar machen. Vgl. SCHOUTEN 2007, S. 35. Die Trennung könnte sich Schoutens wahrnehmungspsychologischer Forschungsausrichtung verdanken. Dieser gilt auch Rodatz' Kritik: Schouten verfolge das geläufige Wahrnehmungskonzept einer Subjekt-Objekt-Differenz, Atmosphäre könne dabei lediglich als Teilaspekt von Wahrnehmung verstanden werden, ihre Frage nach dem Sinnesorgan des sinnlichen Spürens aufgrund fehlender Beachtung des phänomenalen Zugangs als »überflüssig« gelten: Vgl. RODATZ 2010, S. 31-34.

gleiche. Sie ist vielmehr bemerkbar als Gefühl der Vertrautheit, als der Wahrnehmung innewohnenden Möglichkeiten.<sup>235</sup> Das gegenwärtige Spüren eines Raumes entkommt der »Raumwahrnehmung mit ihren Abschweifungen ins Unsichtbare der Erinnerung, der Imagination, der Verknüpfung und Deutung« nicht, die Erinnerung, wie man sich in demselben oder einem ähnlichen Raum befunden hat, komplettiert das Spüren zu einer komplexen Atmosphärenwahrnehmung.<sup>236</sup>

Neben diesem gleichsam beiherspielenden *leiblichen* Aspekt der ästhetischen Hintergrunderfahrung gilt es jedoch auch, *kognitive* Aspekte zu bedenken, die in die Wahrnehmung einfließen. Denn im Zusammenspiel der Wahrnehmung einer Atmosphäre mit der Erinnerung an eine kann sich durch Bewertung und Neubewertung eine Atmosphäre ganz verschieden zeigen. Gerade eine aufdringliche Atmosphäre (wie etwa die Weihnachtsmarktatmosphäre) kann sich innerhalb der persönlichen Wahrnehmungsgeschichte, im Spüren eines Kindes oder eines Erwachsenen, durchaus verändern.<sup>237</sup> Die ästhetische Hintergrunderfahrung kann zu spezifischem Wissen um Situationen und Umgebungen gerinnen, dadurch interpretative Zuschreibungen, Assoziationen, Wertungen erlauben. Das Wahrnehmungsbeispiel der bedrohlichen Atmosphäre durch das Sirren der Mücke könnte auch Beispiel dafür sein, dass die »affektive Erspürung stark an mentale Prozesse gebunden« sein könnte, die Bedrohlichkeit also aus »dem Wissen um die Bedeutung der Situation« erwächst, das ein anderes ist, wenn eine Fliege durch den Raum surren würde.<sup>238</sup> Wer eher weniger von Mücken gestochen wird und neben sich einen wahrscheinlicheren Kandidaten für den Mückenstich liegen weiß, wird die Bedrohlichkeit nicht

---

**235** | Vgl. FUCHS 2003, S. 76.

**236** | Vgl. SELLE 2003, S. 263-264. Auch Boberg verweist auf die Komplexität der Wahrnehmung durch Einmischung von Erinnerung, Erfahrung und Vorstellung in den ersten Eindruck: BOBERG 2007, S. 216.

**237** | Vgl. MOSER 2005, S. 300. Vgl. hierzu auch die Überlegungen von Mühleis, der für das »Erkennen der Dynamik atmosphärischer Erfahrung« die Berücksichtigung »der ästhetischen wie anästhetischen Modifikationen im Zusammenspiel von Wahrnehmung, Vorstellung und Intellekt« fordert: MÜHLEIS 2007, S. 136.

**238** | SCHOUTEN 2007, S. 71f. Zur Diskussion des Mückebeispiels vgl. auch EBD., S. 77f. In der Tat ist strittig, ob sich das Spüren der Bedrohlichkeit vom Wissen um das Sirren und die Mücke als Auslöser der Bedrohlichkeit abtrennen lässt. Fraglich bleibt allerdings, ob das Wissen um die Mücke die Anspannung verstärkt. Hierzu müsste man die Atmosphäre der Bedrohlichkeit von der Bedrohung durch eine Mücke differenzieren. Wenn Böhme feststellt, dass kognitive Prozesse die Atmosphäre der Bedrohlichkeit auflöst, so herrscht dann keine Nullatmosphäre vor. Immer noch befindet sich der Wahrnehmende in spezifischen Umgebungsqualitäten. Jedoch ist das Unbestimmte zerstört, die ohnmächtige Ergriffenheit des Subjekts.

so spüren wie dieser. Deutlicher noch, weil ohne Rekurs auf Sinneswahrnehmung, veranschaulicht beispielsweise der Spinnenphobiker, wie sehr Wissen zum Bestandteil leiblich ergreifenden Unbehagens werden kann. Denn auch wenn er um die Harmlosigkeit von Hausspinnen weiß, sind ihm Kellerräume von einer beklemmenden Atmosphäre ›Hier und Immer‹ geprägt: Auch ohne konkreten auditiven oder visuellen Reiz langt dafür das Gefühl oder Wissen um die Anwesenheit oder die Wahrscheinlichkeit der Anwesenheit einer Spinne. Im Spüren einer Atmosphäre sind somit ästhetische Wahrnehmung und kognitive Prozesse miteinander verflochten, weder »sind mentale Vorgänge von den einhergehenden leiblichen Vorgängen zu trennen noch bleibt das Spüren ohne Auswirkungen auf die Reflexion.«<sup>239</sup>

Der Wahrnehmende kommt aber nicht nur mit seiner intrapersonalen, sondern auch seiner interpersonalen, kulturellen Wahrnehmungsgeschichte ins Blickfeld. Kulturell und sozial kodierte Symbole können aufgrund ihrer Referenzialität für die Wahrnehmung ›Hier und Jetzt‹ Wegzeichen der Bedeutsamkeit auslegen.<sup>240</sup> Das Richterfenster im Kölner Dom verzichtet zwar bewusst auf christliche Symboliken, ist deswegen dennoch kein Keim beliebiger Stimmungen, sondern wird aufgrund seines räumlichen Kontextes spezifisch spirituell oder religiös konturiert wahrgenommen.<sup>241</sup>

Ein Einbeziehen der persönlichen wie kulturellen Wahrnehmungsgeschichte in die aktuelle Wahrnehmung könnte verstärken, was schon bei der Versprachlichung der Auraerfahrung wie der Atmosphärenwahrnehmung, bei der Differenz von Wahrnehmung und Wahrnehmungsbeschreibung anklingen mochte: Erlaubt die zeitliche Vorgängigkeit der ästhetischen Hintergrunderfahrung vor der Atmosphäre im ›Hier und Jetzt‹ beziehungsweise die zeitliche Nachordnung der Aussage bezüglich einer Atmosphäre nach ihrer Wahrnehmung (vgl. den bellenden Hund, der nicht beißt) die Annahme einer *Urteilsstruktur*? Könnte nicht gerade der Auffindungszusammenhang des Atmosphärenphänomens – wie er in einer besonderen Atmosphäre gegeben ist – Anlass geben, die Wahrnehmung zu beurteilen? Wenn bereits im Spüren von Atmosphäre Sinnliches und Kognitives ineinanderspielen und sich überlagern können, dann ist es umso nachvollziehbarer, dass jede »Aussage über das Spüren von Atmosphären [...] in subjektivem Befinden wie in deutendem Denken« gründen kann.<sup>242</sup>

**239** | SCHOUTEN 2007, S. 77, vgl. ebenso S. 81 und S. 115. Ferner FISCHER-LICHTE 2005, S. 15.

**240** | Vgl. LÖW 2001, S. 225, vgl. auch SCHOUTEN 2007, S. 115.

**241** | ULLRICH 2008, S. 6. Zur Beziehung von leiblichem Befinden und kulturellen Symbolen vgl. auch HASSE 2002b, S. 82.

**242** | HASSE 2002b, S. 80. Eine Atmosphäre kann somit auf zwei Wegen Bedeutung erlangen: »den der leiblichen Berührtheit und den der kognitiv-denkender Reflexion.«

Ergänzend sei also der Versuch unternommen, Atmosphären in einen Kontext spezifisch ästhetischer Urteile zu stellen. Das Urteil über eine Atmosphäre versucht, auf die Mannigfaltigkeit der Wahrnehmungssituation zuzugreifen, auf das Befinden und die besonderen Wahrnehmungsqualitäten, die sich »auf klare Weise unklar« aufdrängen und nur ihrem Charakter nach beschrieben und nicht definiert werden können, während ein klassisches Urteil das Einzelne der sinnlichen Anschauung unter das Allgemeine eines Begriffes zu subsumieren und Begriffe im Hinblick auf ein spezifisches Kriterium zu verbinden oder trennen versucht.<sup>243</sup>

Für den Fall einer *ungeteilten Wahrnehmungswirklichkeit*, also einer Atmosphärewahrnehmung, die man mit einem Gesprächspartner teilt, gilt das Urteil als Austausch, als Abgleich der Wahrnehmung. Aufgrund einer besonderen Atmosphäre oder einer spezifischen ästhetischen Qualität des Raumes, die synästhetisch oder auch nur modal gewahrt wird, will man die eigene Stimmung kommunizieren und urteilsartig in der eigenen ästhetischen Hintergrunderfahrung einordnen. Der Atmosphärebegriff wird dabei quasi objektiv und erhält verpflichtenden Gehalt, insofern das je spezifisch geartete Zusammenspiel von Umgebung und Befinden überindividuell verstanden und verhandelbar werden soll. Gleichfalls kann das Wahrnehmungssubjekt aber auch kein ästhetisches Urteil fällen wollen, weil es keine analytisch klaren Worte für eine sinnliche oder handlungsentlastete Situation – etwa bei einem Konzert, einer Feier oder im Museum – finden mag oder kann. Der Atmosphärebegriff fungiert also als begrifflicher Dreh- und Angelpunkt eines kommunikativen Austauschs oder als vager und vielsagender Begriff zur Charakterisierung einer Situation. Das Urteil zur Charakterisierung kommt noch stärker im zweiten Fall zum Tragen.

---

EBD., S. 102. Die empfundene Stimmung zieht auch Strack als Bewertungs-, Erklärungs- oder auch Gedächtnisleistung heran. Vgl. STRACK, HÖFLING 2007, S. 106f.

**243** | BAECKER 2005, S. 33. Bzgl. des Verhältnisses von Beschreibung und Definition siehe BÖHME 1995a, S. 175. Im Rahmen ihres Referats des Atmosphärebegriffs bei Böhme streicht auch Düttmann einen zeitmodalen Aspekt in der Verständigung über den Charakter einer Atmosphäre heraus, scheint jedoch Böhme zu missverstehen, wenn sie Atmosphäre als Konstitutionsleistung dieser Verständigung interpretiert und nicht als deren gemeinsamer Bezugspunkt: »Ob allerdings im Rahmen eines solchen Ereignisses [i.e. die ergreifende Atmosphäre bei einer Naturkatastrophe – A.R.] dann die Zeit für eine Verständigung über die Stimmungsqualität eines Dinges bleibt, lässt sich bezweifeln.« DÜTTMANN 2000, S. 113. In jüngsten Forschungen zu Atmosphären in der Kunst – speziell der Fotografie – versucht Becker den Gedanken der Atmosphäre als Verständigungsobjekt aufzugreifen und vertiefter zu untersuchen, wie künstlerische (»materielle und soziale Praktiken«) als auch diskursive Verfahren (»semantische Effekte«) zur Konstitution von Atmosphären als »denkbar schwammiges Diskursobjekt« führen. BECKER 2010, S. 16.

Für den Fall einer *geteilten Wahrnehmungswirklichkeit*, also einer Atmosphärenwahrnehmung, an der der Gesprächspartner nicht teilhatte, könnte der Atmosphärenbegriff Ausdruck eines schnellen Urteils über eine komplexe Wahrnehmungssituation oder der Versuch zur Rechtfertigung einer Raumgestaltung sein. Wenn man unverhofft nach einer Stellungnahme zu einem besonderen Erlebnis – etwa bei einem Konzert, einer Feier oder im Museum – gefragt wird, gerät man in die Bedrängnis, mittels eines Urteils Wahrnehmungsrechenhaft abzulegen. Gerade wenn man im jeweiligen ›Hier und Jetzt‹ von der Fülle der Wahrnehmung, verschiedenartigen qualitativen Aspekten überwältigt war, kann das entsprechende Befinden nicht leicht in Worte gefasst werden. Die potentielle Zudringlichkeit der Atmosphäre an das subjektive Behagen mag den Anschein einer hochgradig subjektiven Gefühlsangelegenheit erzeugen und damit eine Scheu erzeugen, das Befinden nicht zum Thema öffentlicher Rede zu machen – höchstens in verpackter und nebulöser Form.<sup>244</sup> In hinreichend komplexen, verdichteten Atmosphären kann die Zudringlichkeit zu einer Unzugänglichkeit des subjektiven Behagens führen, die gerade ein Resümee *ex post* verhindert. Verwendet man auch selber den Atmosphärenbegriff eher selten, kommt er häufig dann zum Einsatz, »wenn, aus welchen Gründen auch immer, über Inhalte nichts Genaueres zu sagen ist, wenn aber dennoch nicht der Eindruck entstehen soll, die entsprechende Situation sei womöglich bedeutungslos gewesen«. <sup>245</sup> ›Wie war denn das Konzert gestern?‹ – ›Im Saal war eine tolle Atmosphäre.‹ Hierbei könnte es plausibel erscheinen, einen sprachlich bedingten Ansatzpunkt der Genese des Atmosphärenbegriffs zu vermuten, sozusagen die Verlegenheitslösung, für eine subjektive Stimmung kein objektives Substrat zu haben: Gewohnt, in Subjekt, Prädikat und Objekt zu denken, wird die subjektive Stimmung zu einer objektiv vorhandenen Atmosphäre erklärt und der Umgebung angehängt. In dieser Hinsicht scheint sich der Atmosphärenbegriff auch deshalb gut zu eignen, weil mit ihm eine mögliche Aufforderung zum Erlebnisnachvollzug gestellt werden kann, weil mit ihm ein teilhabender Subjektbezug und kein reiner Objektbezug angedeutet wird.

Wenn sich Vergangenheit und Wahrnehmung wie Brot und Zutaten zueinander verhalten, dann ist nicht beliebig, welcher Art das Brot ist. Aufgrund der Zutaten lässt sich das Ergebnis des Backprozesses erwarten. Was aufgrund der (aisthetischen Hintergrund-)Erfahrung aus der Vergangenheit in die Wahrnehmung hineinspielt, erweckt eine *Erwartung*. Sie richtet sich an die wahrgenom-

**244** | Vgl. hierzu auch HASSE 2002b, S. 81-82.

**245** | DEUTER 2005, S. 223. Vielleicht ist das auch der Grund, weshalb nun statt des Aurabegriffs der Atmosphärenbegriff bei Zeitungen und Zeitschriften zur Beschreibung von Veranstaltungen aller Art en vogue ist, als Containerbegriff für ästhetischen und nimbushaften Rätselschein. Vgl. HILLACH 1991, S. 167.

mene Umgebung wie an die Stimmung beim Wahrnehmenden und kann von der Atmosphäre im ›Hier und Jetzt‹ bestärkt oder enttäuscht werden. In andersartigen oder neuen Wahrnehmungssituationen ruft sie Assoziationen hervor. Ob sich eine Atmosphäre also als unscheinbare Nullatmosphäre oder besondere Atmosphäre herausstellt, ist mitunter (zusätzlich zum ›Hier und Jetzt‹) vom Einfluss der Erwartung auf die Wahrnehmung abhängig.<sup>246</sup> Dabei ist die Erwartung nicht in dem Sinne von der aktuellen Wahrnehmung trennbar, als ihr Einfluss zu steuern wäre. Oft verunmöglicht eine zu hohe Erwartungshaltung die Ingression in eine Atmosphäre, da sie in Erinnerung an eine andere Atmosphäre als reflexives und evaluatives Element mitschwingt.

*Zukunft* und Wahrnehmung gehören zusammen wie das backende Brot und dessen Kredenzen und Verzehr. Noch im Backprozess wird aufgrund der Erinnerung und daraus erwachsenden Erwartung eine Vorstellung aufgerufen, was mit dem Brot weiter geschieht, ob und wie es angerichtet werden wird, wie es wohl schmecken wird. In der Wahrnehmung hat die *Imagination* einen festen Platz – wobei terminologisch ›Einbildungskraft‹ oder ›Fantasie‹ mitgemeint sind.<sup>247</sup> Für die Imagination bildet die Verschränkung von Atmosphäre und ästhetischer Hintergrunderfahrung wie bei Aura und Spur den Einfallswinkel. In einem Gemisch von Unverfügbarkeit und Verfügbarkeit, Fernem und Nahem ist die Imagination das Vermögen, das Abwesende in die Gegenwart versetzt, also Vorstellungen erzeugt, die auf die Wahrnehmung bezogen sind und diese mitorganisieren hilft.<sup>248</sup> Dabei hat sie das Abwesende, das Ferne in zweifacher Weise im Visier: im Blick zurück und im Blick nach vorne. Gerade bei der Wahrnehmung von Kunst übernimmt die Imagination die Rolle des Mitvollzugs und des Projizierens des Wahrgenommenen auf seine Möglichkeiten hin – in Anlehnung an die aus der Erfahrung vertrauten Möglichkeiten. Der

---

**246** | Vgl. auch WIHSTUTZ 2007, S. 57.

**247** | Vgl. BÖHME 1985, S. 183. Lediglich im ersten, dem erkenntnistheoretischen Teil ihrer Arbeit differenziert Wettig die Begriffe Imagination, Vorstellung, Fantasie, Einbildungskraft, die ansonsten »synonym als Abstufungen derselben Fähigkeit« verhandelt werden. WETTIG 2009, S. 12. Dezidiert differenziert Wihstutz die Begriffe Einbildungskraft, Imagination und Fantasie. WIHSTUTZ 2007, S. 52f. Im Folgenden wird der Imaginationsbegriff verwendet, in Anlehnung an Wihstutz' Unterscheidung, derzufolge Vorstellungen, die von der Wahrnehmung abschweifen der Fantasie, solche, die direkt auf die Wahrnehmung bezogen sind, der Imagination zugeordnet werden.

**248** | Vgl. WIHSTUTZ 2007, S. 51-53. Vgl. ferner BÖHME 2001a, S. 162. Böhme versucht zu zeigen, dass die Einbildungskraft die Wahrnehmung mitorganisiert, mit ihr verschränkt ist und so die klassische Differenzierung unterläuft, wonach die Wahrnehmung auf die Realität (das Sein) und die Einbildungskraft auf die Wirklichkeit (den Schein) bezogen sei.

Mitvollzug befördert eine Wahrnehmung der Wahrnehmung, in der dem Wahrnehmenden die atmosphärische Wahrnehmungssituation als Wahrnehmungsgegenstand in einer bestimmten Wahrnehmungshaltung gegeben ist.<sup>249</sup> Die Wahrnehmung wird geöffnet für »eine imaginierende Ausführung, Fortführung oder Erweiterung«. <sup>250</sup> Die Imagination wird damit zu einem *Moment der Aktivierung* in der Wahrnehmung: Darstellungen (Repräsentationen) können zu Darbietungen (Präsentationen) werden. Rezeption und Produktion von Wahrnehmungsinhalten finden zugleich statt, greifen ineinander und verweisen zirkulär aufeinander.<sup>251</sup> Es wird deutlich, wie wenig sich Imagination von Wahrnehmung – ebenso wenig wie von Erinnerung und Erwartung – trennen lässt. Die Imagination gründet auf der Wahrnehmung und der Erwartung, die aus der Vergangenheit an die Wahrnehmungssituation herangetragen wurde, und sie ist die Erwartung, die an die Zukunft der Wahrnehmungssituation gestellt wird.

Die Wahrnehmung in der Gegenwart wird also nur durch Vergangenes und Zukünftiges zur Wirklichkeit. Das wirft ein interessantes Schlaglicht auf die Frage, inwiefern in der Literatur Atmosphären herbeizitiert werden können. Denn die unsinnlichen Lettern in schwarz auf weiß bedürfen der Belebung. Dafür sind ästhetische Hintergrunderfahrung, Erwartung und Imagination vonnöten. Im Sinne des Atmosphärekonzeptes als eines ästhetischen müssen sich deshalb Wahrnehmung und Zeichendeutung nicht zwingend ausschließen.<sup>252</sup> Führt eine besondere Atmosphäre zu einer Wahrnehmung der Wahrnehmung, zum Spüren als Wahrnehmungsweise, die nicht nur passiv empfängt, sondern auch als aktive gewahrt wird, gerade weil sie in besonderem Bezug zur Vergangenheit und Zukunft der individuellen Wahrnehmungswirklichkeit steht, so kann die besondere Atmosphäre Gestaltungsprozesse befördern. Die Fenster im Kölner Dom mit verschiedenen Farbanordnungen zu versehen, digitale Farbflecken in verschiedenen Vergrößerungsstufen im Innenraum zu verteilen, muss nicht nur eine fixe Idee während der Betrachtung des Richterfensters bleiben. Die Idee kann zu einer Serie eigener Farbfeldmalereien führen, zu Experimenten mit farbigen Folien oder zur filmischen Thematisierung farbigen Lichts. Zwar kann die Idee auch konzeptuell gefasst werden. Sie kann aber auch durch eine besondere Atmosphäre ausgelöst werden – ein weit tieferschwelliger

**249** | Vgl. hierzu auch SELLE 2003, S. 274-275.

**250** | SEEL 2003, S. 143. Auch Fischer-Lichte betont mit Bezug auf Seel das Zusammenspiel von Wahrnehmungsvollzug mit imaginativen Bezügen und sieht hierin ein noch zu bestellendes Forschungsfeld. Vgl. FISCHER-LICHTE 2005, S. 389.

**251** | Wihstutz bezeichnet dies als ›Kreislauf der Einbildung‹. Vgl. WIHSTUTZ 2007, S. 11, 74.

**252** | Vgl. die Fußnote bei HAUSKELLER 1999, S. 105. Im Verständnis von Lesen als intellektueller Fähigkeit vgl. auch die Rolle der intellektuellen Reflexion bei der Atmosphäreerzeugung bei HASSE 2002b, S. 102.

Anlass. Backendes Brot, dabei verwertete Zutaten und der Verzehr sind ohne den Backofen als Wodurch nicht zu denken.

## 4.5 FAZIT

Die Beschäftigung mit dem Atmosphärebegriff, das Ausbreiten einer Landkarte, auf der verschiedene Facetten des Atmosphäreverständnisses aus Semantik, Syntax und Pragmatik kartiert sind, hat einen Begriff vorgeführt, der – wie der Aurabegriff – nicht von Polyvalenzen oder Bedeutungsverschiebungen verschont ist. Diese Polyvalenzen dürfen aber nicht als Hinderungsgrund gelten, mittels terminologischer Anstrengungen einen Boden für die verschiedenen Forschungsansätze zum Atmosphärenphänomen zu bereiten. Die Facetten des Atmosphärenphänomens und seines Begriffes sind »eher ein Indiz der Fruchtbarkeit der Sache als Zeichen einer Unbrauchbarkeit des Terminus«.253

Die Analysen zu den Begriffsdefinitionen von Böhme dienten dazu, ein grundlegendes Vokabular zu installieren, ein (ontologisches) Verständnis für den Zwischenstatus der Atmosphäre zu wecken, Wahrnehmung am Leitfaden der *aisthesis* zu differenzieren und als leibliches Spüren aufzuweisen. Die Arbeit am und mit dem Atmosphärebegriff erfolgte im Verbund mit dem Aurabegriff Benjamins als dessen Vorläufer. Auch methodisch angelehnt an Benjamin wurde das schwer beschreibbare, vage Phänomen der Atmosphäre mittels Kopplung von Definitionen, essayistischer Analyse und anhand erster Auswertungen von Feldforschungsaufzeichnungen umkreist und umschrieben. Somit wurde das theoretische Fundament der Atmosphärentheorie im Sinne eines Orientierungswissens bezüglich des Phänomens gelegt. Über das Beleuchteten bekannter Positionen (Semantik) hinaus sollten unausgearbeitete und auch unübliche Möglichkeiten (Syntax und Pragmatik) im Begriffsfeld der Atmosphäre ihren Platz bekommen. Atmosphäre als ein Konzept ästhetischer Wirklichkeit konnte sich dadurch im Ineinander von Wahrnehmungen zeigen, das alltagspragmatisch in vier Dimensionen (›Immer und Überall‹, ›Hier und Jetzt‹, ›Hier und Immer‹ und ›Auf Einmal‹) thematisch wird, vor allem im Auffindungszusammenhang des Atmosphärenphänomens als solchem. Dass und wie man wahrnimmt, wird in der ›besonderen Atmosphäre‹ spürbar und damit der Wahrnehmungsbezug sowohl auf die Gegenwart des Spürens als auch auf dessen Vergangenheit in der ästhetischen Hintergrunderfahrung und Zukunft in der Imagination, was insbesondere in produktiven, kreativen, gestalterischen Prozessen zum Tragen

---

**253** | WELSCH 1996, S. 158. Welsch konstatiert dies für den polyvalenten Begriff ›ästhetisch‹ und demonstriert am griechischen Ausdruck ›το ον‹, dass trotz Polyvalenz und Ferne zu einem Eindeutigkeitsgebot eine Wissenschaft wie die Ontologie entstehen konnte.

kommt. Darauf arbeitete schon die Untersuchungen zum Aurakonzept hin, in denen die Zeit als Wahrnehmungsfaktor vor allem durch die Langdefinition von Aura ins Blickfeld geriet, wodurch dem augenblicklichen Hier und Jetzt Raum für je eigene Erinnerungen und Erwartungen sowie für Imagination eingeräumt wurde. Vergleichbar mit dem eigenleiblichen Spüren und dem ›Zwischen‹ stellt bei der Aura die spezifische Wahrnehmungsaktivität und die dem Objekt eingeschriebene Subjektivität »sowohl Erfahrungsinhalt der Aura als auch Auslöser einer produktiven ästhetischen Haltung« dar.<sup>254</sup> Für Benjamin als Literat war die Aura ein Quellpunkt für Poesie, die die unter Abstraktionsverdacht stehende Sprache in einer poetischen Verwendungsweise nutzt, um Wahrnehmungssituation und Wahrnehmungsbeschreibung näherungsweise in Deckung zu bringen.

In diesem Sinne kann man dem Widerspruch im Zusammenhang mit der Atmosphärethematik begegnen, sich einerseits über Atmosphären verständigen zu können, aber andererseits auch oft keine oder eine (scheinbar) ungenügende Beschreibungsgrundlage zu haben – was sich nicht allein aus den Eigenheiten verschiedener Atmosphären erklären lässt.

Der Zugang zu Atmosphären und ihre Erläuterung wird auf dem qualitativ-empirisch orientierten Weg Aisthetischer Feldforschungen gesucht und untersucht werden, wofür die aus der begrifflichen Arbeit gewonnenen Demarkationslinien als Ariadne-Faden fungieren. Dies jedoch nicht ohne einen Umweg über die Thematik der Vagheit der Atmosphäre. Denn das mannigfache Zusammenspiel von Umgebungsqualitäten und Befinden im ›Zwischen‹ wird durch die augenblicksunabhängigen Potentiale der erweiterten Wahrnehmung, durch unterschiedlich gewichtete und vermischte Wahrnehmungsweisen zusätzlich verkompliziert, was bedeutet, dass das »imaginär Unscharfe [...] das sinnlich Präsenste ebenso verdrängen [kann], wie das gedanklich Eindrückliche sich mit dem körperlich Distanzierten, nur vage Gespürten zu überlagern vermag.«<sup>255</sup> Das Atmosphärenphänomen als genuine Eigenart einer Wahrnehmungssituation enthält damit in sich das Moment, das sich einer abschließenden und abgrenzenden Terminologisierung verweigert und eher die Wahrnehmungsbeschreibung in der Schwebelage hält. Das Thema ›Vagheit‹ hilft – wie Semantik, Syntax und Pragmatik – das Begriffsfeld der Atmosphäre zu klären.

---

**254** | BARCK ET AL. 2000, S. 408.

**255** | MÜHLEIS 2007, S. 137.

## 5. Vagheit der Atmosphäre

---

### 5.1 ALLTÄGLICHE VAGHEIT DER ATMOSPHERE

Bei der Beschäftigung mit dem Atmosphärehema kommen Ungereimtheiten zum Vorschein: Einerseits kann man sich über Atmosphären verständigen, andererseits kann man aber auch hilf- und hoffnungslos vor der Beschreibung einer Atmosphäre kapitulieren, man kann nicht genau sagen, was man wo wie fühlt, manchmal doch, manchmal erschwert. Der Begriff der Atmosphäre erscheint unscharf und vage – zumal, wenn er in verschiedenen semantischen Bezügen, syntaktischen Strukturen und pragmatischen Kontexten aufscheinen kann. Das Beschreibungsproblem hängt natürlich mit der Varianz von Art und Intensität der Atmosphäre ab, die brachial sein kann wie bei einer Weihnachtsmarktatmosphäre, aber auch subtil wie die gelassene Atmosphäre eines ruhigen Nachmittags. Dies hängt aber auch mit dem Merkmal zusammen, dem die folgenden Erläuterungen gewidmet sind: der Vagheit der Atmosphäre. Sie ist diejenige Größe, die die genannten Ungereimtheiten verantwortet. Vagheit ist vornehmlich bekannt als ein sprachliches Problem von Prädikaten, das aber strukturell auch auf andere Ebenen (wie etwa die ontologische oder epistemische) übertragen und dort untersucht werden kann. Die Vagheit, die Zuordnung eines Bereichs der Unbestimmtheit zu klar positiven und klar negativen Fällen von etwas, soll ein strukturelles Verständnis schaffen, das phänomengerecht beschreiben hilft, inwiefern man hinsichtlich Sein, Begriff und Wahrnehmung von Atmosphäre zwischen beschreiben-können und nur-schweigen-können hin- und hergerissen ist, vagabundiert: Auf die Frage, ob Atmosphären vage sind, muss mit ›Jein‹ geantwortet werden.

Schon das Ideal einer präzisen Sprache – verbunden mit der Lehre von Genauigkeit – und gerade das neuzeitliche kartesische Methodenideal der Exaktheit verdrängen das Phänomen der Vagheit aus dem Fokus der Aufmerksamkeit und des Interesses.

Jedoch ist es eine Eigentümlichkeit nicht nur der Alltagssprache, dass vornehmlich bei der Verwendung von Prädikaten Grenzfälle auftauchen, die Un-

gewissheiten erzeugen, ob das Prädikat nun zutrifft oder nicht. Ist die Tasse blau oder eher violett, eine Schattierung? Wenn weder Nachmessen oder Begriffsanalyse über das Zutreffen des Prädikates entscheiden können, spricht man davon, das Prädikat sei ›vage‹, es besitze einen »prädikativen Halbschatten (›penumbra‹), in dem weder Wahrheit noch Falschheit eindeutig regieren: *Tertium datur.*«<sup>1</sup>

Wenn Vagheit als ein emergentes Phänomen im Rahmen von ja-nein-Logiken des *tertium non datur* aufscheint, kann das Phänomen der Atmosphäre assoziiert werden. Denn die Atmosphäre ist als das ›Zwischen‹ zwischen subjektivem Befinden und Umgebungsqualitäten, als ein Drittes zur Subjekt-Objekt-Dichotomie in einem begrifflichen Halbschatten anzusiedeln. Die Vagheit betrifft dabei sowohl den Rezeptionszusammenhang als auch den Konstitutions- und Produktionszusammenhang von Atmosphären, obgleich in unterschiedlichem Grade. In jenem kann man tendenziell deutlicher feststellen, ob und wie man die Atmosphäre wahrnimmt. In diesem aber kann man nicht klar feststellen, ob oder ob nicht dieses oder jenes definitiv zur Herstellung einer Atmosphäre ausreicht.

Deshalb ist das Atmosphärenphänomen vergleichbar mit der grammatikalischen Struktur des als-ob, ein Vagabundieren zwischen ›ob‹ und ›ob nicht‹: in der *Rezeption*: ob die Zuordnung eines Prädikates zur Atmosphäre zutreffend ist oder ob nicht, ob und wie das Wahrnehmen von Atmosphären von der eigenen Wahrnehmungserfahrung abhängt oder ob nicht, ob man das, was man spürt, verorten kann oder ob nicht, ob die Atmosphäre nur eine subjektive Stimmung, Laune, ein Gefühl ist oder ob nicht; in der *Produktion*: ob und welche Gegenstände eine Atmosphäre erzeugen oder ob nicht, ob eine Atmosphäre einer bestimmten Konstellation, einem spezifischen Raumarrangement entspringt, ob in notwendiger, ob in hinreichender Hinsicht oder ob nicht, ob man eine bestimmte Atmosphäre überhaupt im Sinne einer bestimmten Qualität kreieren kann oder ob nicht.

›Atmosphäre‹ und ›Vagheit‹ einander anzunähern, erfasst die Unbestimmtheit alltagssprachlicher Thematisierung von Atmosphären (die durch Einführung der ›besonderen Atmosphäre‹ für ihren Auffindungszusammenhang auch technisch einen fixen Terminus bekommt) und die Unsicherheit bei der Erzeugung von Atmosphären. Die Unbestimmtheit der Atmosphären zu bestimmen, entspricht einem Mitdefinieren der Grenzen des Begriffes, ein Verweisen auf das »enigmatische Surplus des ästhetischen Eindrucks, das sich nicht mit einem Signifikat identifizieren lässt.«<sup>2</sup> Dazu wird zunächst der Vagheitsbegriff

---

**1** | RITTER ET AL. 2001, Sp. 531-532. Zur Dreigliedrigkeit des Referenzbereiches eines Begriffes in klar positive, klar negative Anwendungsfälle und die Penumbra vgl. auch Russell, zitiert bei WOLSKI 1980, S. 87.

**2** | BOHRER 1998, S. 185.

in nicht-terminologischem und terminologischem Verständnis aufgesucht. Der Sorites – als klassisches Beispiel für Vagheit – veranschaulicht das Involviertsein als markantes Problem im Bezug von Phänomen zu dessen Beschreibung sowie drei Vagheitsformen, mithilfe derer Atmosphären zwar nicht als ontologisch oder semantisch, jedoch als epistemisch vage bezeichnet werden können. Die besondere Atmosphäre fungiert hier als Problemanzeiger. Mittels der Vagheit der Atmosphäre wird verständlich, wie es zu Aussageunschärfen in der Feldforschung kommen kann, woher das Alltägliche, Metaphorische und Poetische atmosphärischer Rede rührt.

Wenn bisher davon die Rede war, Atmosphären seien mit Vagheit behaftet, so lag dem ein *nicht-terminologisches* Verständnis des Prädikates ›vage‹ zugrunde: Im alltagssprachlichen Zusammenhang steht damit die Zuschreibung von Vagheit für die Unklarheit, Undeutlichkeit, Unschärfe einer Beschreibung oder eines Begriffes. Auch im leiblichen Wahrnehmungszusammenhang besteht die Vagheit zunächst in begrifflichen Trennungsschärfen, zusätzlich ist eine Grenzziehung hinsichtlich der Lokalisierbarkeit leibinterner Bedrängnisse wie Schmerzherde oder leibexterner Bedrängnisse wie Zudringlichkeiten durch andere Personen erschwert. Des Weiteren zeigt sich im begrifflichen Kontext von Wissenschaftlichkeit, im epistemischen Zugriff der Sprache auf die Wahrnehmung, dieses Verhältnis als ein eigentümlich dialektisches, das formal klar feststellbar, inhaltlich aber zu metaphorisch-vagen Formulierungen verleitet.

Im Vorfeld kann die Vagheit jedoch schon von einigen Vorurteilen abgegrenzt und losgesprochen werden. Hierbei gilt es zunächst, dem weit verbreiteten Fehlurteil zu begegnen, »der kommunikative Unterschied zwischen Fachsprache und Gemeinsprache bestehe in der Hauptsache in ihren gegensätzlichen Eigenschaften ›Exaktheit‹ und ›Vagheit‹: Die Fachsprache sei exakt, während die Gemeinsprache noch mit viel Vagheit und Inexaktheit auskomme.«<sup>3</sup> Diese Einschätzung teilt, wer die Vagheit fachsprachlicher Texte für undenkbar hält, wer eine Exaktheitsabsicht mit logischer oder kommunikativer Exaktheit gleichstellt und wer fachsprachliche Begriffe von ihren Bezugspunkten entkoppelt, abstrakt verhandelt und damit Vagheiten im Aufbau einer Begrifflichkeit zu vermeiden trachtet.

Daneben gilt Vagheit als Ausdruck für das Verflüchtigen der Begriffe, das deren Verständlichkeit bzw. die Verständlichkeit der Rede torpediere. Dass der Makel der *Unverständlichkeit* nicht zwangsläufig der Vagheit nachfolgt, verdeutlicht ein Beispiel zur Kostenschätzung für einen Tisch: Vergleicht man die Angabe (a) ›Der Tisch kostet mehr als 100 Euro.‹ mit der Angabe (b) ›Der Tisch kostet etwas mehr als 100 Euro.‹, so ist (b) zwar linguistisch wie logisch durch die Formulierung ›etwas mehr‹ vager, aber kommunikativ eindeutiger als die

**3** | VON HAHN 1998, S. 1. Vgl. auch im Folgenden S. 2-4.

durch die Formulierung ›mehr‹ nach oben offene Angabe (a), weil sie den Kostenraum zwar in vager Weise aber deutlicher eingrenzt als (a).

Nicht zuletzt entspricht die Vagheit weder der *Ungewissheit* einer Aussage – etwa wenn ihre Bewertung erst zukünftig erfolgen kann wie in der Aussage ›Im nächsten Jahr kaufe ich einen Tisch.‹ –, noch gar der Unfundiertheit oder *Unsinnigkeit* von Aussagen durch Fehlen oder Missachtung von Präsuppositionen (›Ich säge das vierte Bein des Tisches ab.‹ bei der impliziten Voraussetzung, dass er nur drei Beine hat) oder Sorten und Kategorien (›Ein Tisch hat 2 Ohren.‹).

Vagheit entspricht dagegen eher einer Art der *Unbestimmtheit*, zwar mit der Befürchtung potentieller terminologischer Unbestimmbarkeit, dafür aber mit dem Potential deutlich bewusster Uneindeutigkeit. Nicht nur in der Alltagssprache ist die Vagheit ein unvermeidbarer, zum Teil aber gewünschter Effekt, sondern auch in der Literatur. Mit der Zielrichtung, den Leser in das Geschehen zu involvieren, beschreibt ein Roman ja nicht nur eine bestimmte Atmosphäre, sondern zitiert sie herbei. Der in dieser Hinsicht sehr erfolgreiche Autor Stephen King versucht sich in seiner theoretischen Schrift ›Danse Macabre‹ an Erklärungen der praktischen Schlüssel zu Produktion und Rezeption von Horrorliteratur. »Wichtig sind ihm die Einsichten, dass angedeutetes Grauen grundsätzlich stärker wirkt als deutlich dargestelltes, und dass die vage und mehrdeutige Sprache sich für solche Andeutungen hervorragend eignet.«<sup>4</sup>

Dies gilt auch für visuelle Medien künstlerischer Darstellung, denn was »scharf zu sehen ist, bedrängt den Wahrnehmenden und engt ihn ein, da es der Fantasie jeden Spielraum nimmt.«<sup>5</sup>

Vor der Vagheit der Atmosphäre schreckt zurück, wer diagnostiziert: »Die Atmosphäre entzieht sich dem Diskurs über sie. Per definitionem entbehrt sie der Definition. Sie ist genau das, was sich der Analyse entzieht. Jeder spezifische Vorsatz, Atmosphären zu erzeugen, ganz gleich, wie wechselhaft oder unbe-

<sup>4</sup> | SCHMAUKS 2007, S. 93.

<sup>5</sup> | ULLRICH 2002, S. 18. Dass beispielsweise nur unscharfe Fotos Atmosphäre erzeugen, ist eine Annahme des Fotografen William J. Newton, der sich dafür aussprach »gänzlich auf scharfe Ränder oder plötzliche Begrenzungen zu verzichten, da diese die Einheit eines Sujets zunichte machten und ein Foto um seine eventuelle Wirkung brächten: Anstatt als ganzes einen starken Eindruck zu erzeugen, zerfiel das Foto in seine Einzelteile, die jeweils zu schwach wären, um eine Atmosphäre zu schaffen.« EBD., S. 22. Das Vage bildet damit den Gegenpol zum Konkreten, es weckt ein ästhetisches Bedürfnis nach Stimmungshaftigkeit und Detailvergessenheit und fungiert schließlich als Gegengewicht zur alltäglichen multimedialen Reizübersättigung, wird zum Fluchtraum ins Atmosphärische.

stimmt sie sein mag, ist nicht mehr atmosphärisch.«<sup>6</sup> Dieser Schrecken scheint jedoch aus zwei Perspektiven gegenstandslos:

Zum einen kann tatsächlich im Rahmen der Definierbarkeit des Atmosphärenphänomens die Frage aufkommen, ob man überhaupt – und wenn ja: wie – auf ein grundlegendes Wahrnehmungsphänomen begrifflich zugreifen kann ohne das Phänomen unwillentlich zu beschränken. Vagheit wäre diesbezüglich im Mindesten eine Erschwerung, wenn nicht gar Verunmöglichung, die aber als anerkannter Bestandteil von Atmosphären zum Motor von Begriffsbemühungen zur phänomengerechten Beschreibung von Atmosphären wird.

Zum anderen gilt für die Spezifik des Vorsatzes auch in anderen theoretischen und praktischen Produktionskontexten eine wesentliche Unähnlichkeit von Methode und Produkt. Der Vorsatz, einen Tisch zu bauen, ist nicht tischig, sondern handwerklich, weil der Vorsatz kein Tisch ist. Sollte das Adjektiv ›atmosphärisch‹ nicht als Eigenschaft des Vorsatzes, sondern als Gerichtetheit des Vorsatzes auf etwas (eine Atmosphäre) verstanden werden, so gilt die Unähnlichkeit nicht in gleichem Maße, aber doch in gleicher Weise. Denn selbst wenn die konzeptionellen und gestalterischen Vorsätze nicht atmosphärisch sind, so können es doch durchaus deren Ergebnisse, die Produkte gestalterischer Bemühungen sein. Der Vorsatz, einen Tisch zu bauen, ist dann tischig, weil das Produkt ein Tisch ist.

Um also Vagheit als Phänomen im ästhetischen Kontext feststellen, mit ihr zusammenhängende (sprachliche) Phänomene problematisieren und dadurch das Atmosphärenphänomen dazu adäquat in Beziehung setzen zu können, sind spezifischere Betrachtungen des Vagheitsphänomens erforderlich. In welcher Weise ist eine Atmosphäre vage oder ist sie statt vage doch eher mehrdeutig oder relativ?

## 5.2 DER SORITES UND DIE FORMEN DER VAGHEIT

Das *terminologische* Verständnis des Vagheitsbegriffes entstammt dem Kontext der Neubehandlung des klassischen Haufenparadoxes – des Sorites – im 20. Jahrhundert und führt Vagheit als Vorhandensein von untersuchungsresistenten Grenzfällen ein.<sup>7</sup> In der Antike wird ›vage‹ eher unzusammenhängend gebraucht und bezeichnet die Unbeständigkeit, Undeutlichkeit, Unter- oder Unbestimmtheit einer Sache. In Mittelalter und Renaissance finden sich die Vorläufer der heutigen Bedeutung: mittellateinische und französische Wortum-

6 | WIGLEY 1998, S. 27.

7 | Vgl. RITTER ET AL. 2001, Sp. 531ff, ferner BARCK ET AL. 2005, S. 312f., sowie SORENSEN 2006, S. 1: »Vagueness is standardly defined as the possession of borderline cases. [...] Borderline cases are inquiry resistant.«

schöpfungen führen zu Konnotationen mit ›vagabundierend‹, ›herumschweifend‹, ›unstet‹, später auch ›nicht bestimmbar‹ (von Schmerzen oder Farben) und dem heutigen Wortsinn von ›unpräzise‹, ›unexakt‹ (von Rede, Ideen, Gefühlen).

Wie im Sinne der Vagheit die Grenzen eines Begriffes ins Fließen geraten, verdeutlicht der *Sorites* (›sorós‹, griechisch ›der Haufen‹), klassischerweise am Beispiel eines Sandhaufens demonstriert:<sup>8</sup> Gegeben sei ein großer Sandhaufen. Entnimmt man nun diesem Haufen ein Sandkorn, so bleibt der Rest immer noch ein Haufen. Entnimmt man ihm noch eines, bleibt er immer noch ein Haufen, denn wenn sich zwei Haufen nur durch ein Sandkorn unterscheiden, sind entweder beide ein Haufen oder beide kein Haufen. Leitet man nun daraus die Regel ab ›Wenn  $n$  Sandkörner ein Haufen sind, dann sind  $n-1$  Sandkörner auch ein Haufen‹, so führt dies zu dem paradoxen Schluss, dass alle Sandkornansammlungen Haufen sind, auch das einzelne Sandkorn, das bei genügend wiederholter Sandkornentnahme übrig bleibt. Der Tisch, dem man immer wieder ein Gramm Holz wegschneidet, weil dieser kleine Unterschied erstmal keinen Unterschied macht, muss der logischen Schlussfolgerung des *modus ponens* (Wenn  $p \rightarrow q$ .  $p$ . Also  $q$ ) gemäß auch im einzelnen Gramm bestehen. Dass dann schlussendlich ein Gramm Holz als Tisch zu bezeichnen wäre, muss aushalten, wer an der klassischen Logik festhalten möchte.

Die Absurdität lässt sich auch in entgegengesetzter Richtung aufzeigen. Der *Falakros* (›phalakros‹, griechisch ›der kahle Mann‹) als negatives soritales Argument geht im Beispiel des Glatzköpfigen davon aus, dass ein Haar noch keine Glatze zur Nicht-Glatze mache. Wenn also  $n$  Haar noch eine Glatze ist, dann auch  $n+1$  Haar, folgerichtig dann auch zehntausend Haare. Kann man aus einem Gramm Holz noch keinen Tisch machen, so kann man aus beliebig vielen Gramm Holz keinen Tisch machen.

Wie ist es möglich, dass Begriffe wie ›Haufen‹ oder ›Tisch‹ im Sinne des Sorites Objekte bezeichnen können sollten, die kein Haufen und kein Tisch sind? Offensichtlich besteht ein unerwarteter Widerspruch zwischen Argument und Ergebnis, das sowohl kontraintuitiv wie kontraindiziert ist. Denn das letzte

**8** | Vgl. SAINSBURY 2001, S. 41ff, siehe auch WILLIAMSON 2005, S. 8-25. Williamson führt aus, zu welchem Zweck der Sorites als eines von sieben Paradoxien des Aristoteles-Zeitgenossen Eubulides von Milet genutzt worden sein mag: »Many philosophical doctrines have been suggested as the target he [Eubulides - A.R.] intended them to destroy: the coherence of empirical concepts (such as ›bald‹ and ›heap‹), the law of non-contradiction (›Not both  $P$  and not  $P$ ‹), the law of the excluded middle (›Either  $P$  or not  $P$ ‹), pluralism (the existence of more than one thing), Aristotle's theory of infinity (as potential rather than actual), Aristotle's theory of the mean (as the place of virtue between vicious extremes).« EBD., S. 9.

Gramm Tischholz ist sowenig ein Holztisch wie ein Holzschiff oder Holzlöffel, und der Tischler kann unter Zuhilfenahme beliebig vieler Gramm Holz sehr wohl einen Tisch bauen.

Zur Behebung der Paradoxie stehen drei Auswege zur Wahl. Man kann erstens die Schlussfolgerung des Argumentes zulassen, zweitens die Logik des Folgerers für fehlerhaft halten und zurückweisen oder drittens eine oder mehrere Vorbedingungen verändern oder verwerfen.<sup>9</sup>

Zu erstens: Das Zulassen der Schlussfolgerung leitet – zu Recht – Wasser auf die Mühlen derjenigen Positionen, die in der Vagheit ein Verflüchtigen der Begriffe sehen. Die negative Konnotation des ›Verflüchtigen‹ bezieht sich auf die Bezeichnungsleistung eines vagen Begriffes wie ›Haufen‹, die in Gefahr steht, auszubleiben und in einen Nihilismus zu führen. So sinnlos aber die Akzeptanz der paradoxen Schlussfolgerung ist, so wertvoll ist der Einblick in die Möglichkeit, dass es neben dem schlicht binären Zutreffen oder Nicht-Zutreffen eines Begriffes auf Gegebenheiten, neben der extensional eindeutig positiven oder negativen Prädikation etwas Drittes geben könnte, die Penumbra, der Halbschatten, der den vagen Bereich eines Begriffes markiert.<sup>10</sup> Mit der Annahme der Penumbra ist eine Vagheit höherer Ordnung installiert, da sich für deren Abgrenzung zum Bereich des Zutreffens wie zum Bereich des Nicht-Zutreffens die Grenzziehungsproblematik der Vagheit wiederholt. Das *tertium datur* der Vagheit verweist auf die andersartige, eigene Logik der Vagheit, in der einem Begriff Anteile seiner Extrema zukommen können, womöglich die Vagheit als Eigenständigkeit zwischen zwei Eigenschaftspolen bestehen kann. Durch die Höherordnung der Vagheit muss jedoch die Art dieser Eigenständigkeit anders gedacht werden als Eigenständigkeit im weiten Sinne, als pragmatischer Zugang zu einem Phänomen, das im Vagen genau benennbar ist. Das mit der Vagheit einhergehende Aufweichen der Grenzen des Begriffes ist ein phänomengeleitetes ›Verflüssigen‹, das im Vergleich zum ›Verflüchtigen‹ eher positiv konnotiert verstanden werden soll.

Zu zweitens: Einen großen Teil der Forschungen zum Sorites nimmt die Frage nach der Beschaffenheit und Verlässlichkeit logischen Schlussfolgerers ein. Dass das *tertium non datur* der klassischen Logik verletzt wird und die Herleitbarkeit von Unrichtigem droht, ist die unwillkommene Konsequenz des Paradoxes. Doch bietet die Simplizität des soritalen Gedankenganges in Verbindung mit dem fundamentalen logischen Prinzip des *modus ponens* nur schwerlich einen Einfallswinkel, um Verfahrensfehler nachzuweisen und die Logik abzulehnen. Einen Ausweg aus dem Dilemma bietet die Annahme einer

---

**9** | Für eine ausführlichere Auseinandersetzung mit den drei genannten Möglichkeiten siehe SAINSBURY 2001, S. 51ff.

**10** | Zu dieser Verschärfungstheorie der Vagheit vgl. EBD., S. 56.

mehrwertigen Logik und damit eines graduellen Wahrheitsgrades, der als Abstufungen zwischen den Werten 1 für das vollkommene Zutreffen und 0 für das Nicht-Zutreffen angegeben wird.<sup>11</sup> Vagheit ist also der Fall, in dem etwas nicht ganz wahr und nicht ganz falsch ist.

Welche Bedeutung sie als dritter Fall zwischen zwei klaren Fällen haben mag, illustriert der (illustrative) Vergleich mit einer *Ampel*.<sup>12</sup> Das bipolare Gegensatzpaar Rot und Grün ist mit spezifischen, eindeutigen Handlungen verbunden: Stehenbleiben und Fahren. Wie steht es um Gelb, um das Zwischen als das Dritte? Die Handlungsweise besteht hier in einem Bereitsein, einer Offenheit für eine der beiden Handlungen von Rot oder Grün als gradueller Varianz der eindeutigen Handlung. In welche konkrete Handlung sich die Offenheit auflöst, ist situationsabhängig. Das Involviertsein in die Ampelsituation präzisiert die Handlungsweise für Gelb, indem man etwa weiß, dass man bei Gelb bald losfahren kann, wenn man an der Ampel bei Rot steht, oder dass man bei Gelb bald anhalten muss, wenn bislang alle bei Grün über die Ampel fahren. Das Gelb eröffnet einen gewissen persönlichen Spielraum, in dem sich auch Charakteristisches einer Person zeigen kann, ob man nämlich beim Gelb vor einer Rotphase noch schnell über die Ampel fährt oder abrupt abbremst. Zwar suggeriert das Ampel-Beispiel, es gebe präzise Grenzen zwischen den drei Fällen positiver und negativer Extension sowie Penumbra. Es veranschaulicht dennoch, in welcher Weise ein Drittes das Wahrnehmungs- und Erwartungsfeld betreffen und wie es helfen kann, Involviertheit und individuelle Haltung zu den klaren Extrema aufzuzeigen.

Zu drittens: Der Ausweg durch Verändern oder Verwerfen einer oder mehrerer Vorbedingungen setzt voraus, dass die zugrunde liegende Form der Vagheit derart sei, dass sie durch diese Maßnahme behoben werden könne.

---

**11** | WILLIAMSON 2005, S. 96-141, hier v.a. S. 123. Die Teilprobleme, die sich mit dieser Annahme stellen – etwa, in welcher Weise Wahrheit durch die Anwendung des *modus ponens* schwinden können soll, oder ob und wie unscharfe Grenzen durch die scharfen Grenzen von Wahrheitsgradangaben beschrieben werden können – kann hier nicht weiter verfolgt werden. Vgl. dazu SAINSBURY 2001, S. 66f.

**12** | Dies Beispiel soll grob die Dreierstruktur von Vagheit aufzeigen, berücksichtigt aber nicht die Vagheit höherer Ordnung oder Schwierigkeiten, die sich ergeben könnten, weil die Ampelwahrnehmung keine gewöhnliche, sondern eine an Signalen und verbindlichen Konventionen orientierte ist. §37,2.1. StVO klärt für die gelbe Leuchte: »Gelb ordnet an: ›Vor der Kreuzung auf das nächste Zeichen warten.« Dennoch scheint verkehrsregularisch das Ampelgelb als Signal präzise in seiner Richtung bestimmt zu sein: §37, 2. StVO: »Wechsellichtzeichen haben die Farbfolge Grün-Gelb-Rot-Rot und Gelb (gleichzeitig)-Grün.« Der Illustration halber stelle man sich aber vor, man habe Fotos vor sich liegen, etwa eines, auf dem nur das gelbe Signal aufleuchtet.

Eine kurze Rekapitulation: Das Paradox des Sorites oder Falakros besteht in dem Wechselspiel von intuitiver Plausibilität der einzelnen Argumentationsschritte mit der Absurdität als Ergebnis logischen Schlussfolgerns und verdeutlicht die Schwierigkeit der Grenzziehung zwischen stetig ineinander übergehenden Zuständen. Die primäre Bedingung, die in diese Absurdität führt, ist die iterative Anwendung des *modus ponens*, zu der keine Abbruchbedingungen formuliert sind und in deren Kontinuität kein Umschlagpunkt erkennbar ist. Legte man nun fest, welches Gramm Holz den Tisch zu einem Nicht-Tisch macht, so würde man dasjenige Gramm bestimmen, das den Unterschied ausmacht, der zu Beginn der Argumentation verneint wird. Dieses Fehlen von Abbruchbedingungen weist einen vagen Begriff als tolerant in der Hinsicht aus, dass kleine Veränderungen keinen Einfluss auf seine Verwendbarkeit haben.<sup>13</sup> Nur so ist es möglich, einem Tischler abzusprechen, aus beliebig vielen Gramm Holz einen Holztisch herstellen zu können; ein Gegenstand, der doch als raumüberspannendes Brückenmöbel aus einer erreichbaren, meist ebenen hölzernen Platte mit zumeist vier Füßen einen sehr hohen Wiedererkennungswert besitzt. Die Kontinuität des Argumentationsweges und die simplen Ausgangsbedingungen erschweren zudem das Feststellen eines Anhaltspunktes für eine Abbruchbedingung. Im Falle der kleinen Veränderungen der Grammdezimierung eines Holztisches könnte eine deutliche Entscheidung in der Frage, ob ein Tisch vorliegt oder nicht, und damit ein deutlicher Abbruch der Argumentation durch Hinzunahme der Prämisse ›Ich schlage vom Tisch zwei Beine ab.‹ erfolgen. Dies würde viele Einzelschritte der Prämisse ›Ich schnitze vom Tisch ein Gramm Holz weg.‹ zusammennehmen im Sinne einer großen Veränderung und einen anderen Fokus auf die begriffliche Entscheidungsfrage erlauben, würde aber auch das Problem des Sorites verkennen.

Der Umgang mit den Vorbedingungen von Vagheit – ob nun erfolgreich bei der Behebung der Paradoxie oder nicht – ist abhängig von der Auffassung, die man von Vagheit hat. Welcher Art könnte nun die Vagheit sein? Dies wird helfen, das Atmosphärephänomen zu verorten.

Neben den n-wertigen Logiken als Instrumentarium der Vagheit zur Klärung oder Umgestaltung des in die Paradoxie führenden binären klassischen Systems lassen sich insbesondere *drei Formen* von Vagheit unterscheiden: ontologische, semantische und epistemische Vagheit.<sup>14</sup>

**13** | Vgl. SAINSBURY 2001, S. 49.

**14** | Das Historische Wörterbuch der Philosophie nennt vier Auffassungen von Vagheit, ergänzt um die verschiedenen Logiken der Vagheit als fünften Punkt. Diese sind: »a) V.[agheit] als Phänomen der natürlichen Sprache (›linguistische V.‹); b) V. als Eigenschaft der Welt, wie sie ist (›ontologische V.‹); c) V. als eigentümliche Eigenschaft unserer Sprachverwendung (›sprachpragmatische V.‹); d) V. als Zeichen des Unwissens

Die *ontologische Variante* von Vagheit versteht Vagheit als Bestandteil der Welt, als die Eigenschaft eines Gegenstandes, »aufgrund fehlender eindeutiger räumlicher Grenzen infolge vager Teilzugehörigkeit nicht identifizierbar« zu sein.<sup>15</sup> Wenn ein Berg in ein Tal übergeht: Wo endet der Berg und wo beginnt das Tal? Hierfür scheint die Annahme einer Verflüssigung der Grenze nötig zu sein, ein Übergangsbereich, der noch nicht ganz Tal, aber auch nicht mehr ganz Berg ist. Zu unterscheiden wäre die ontologische Vagheit des Berges von der Unsicherheit bei der Identifikation des Berges und ebenso von Gegenständen mit flexiblen Grenzen wie etwa die Lunge, die zwar keine räumlich festen Grenzen hat, aber im Rahmen ihrer spezifischen Tätigkeit in jedem Moment genau bestimmbare Grenzen aufweist, also nicht vage ist. Die ontologische Vagheit birgt jedoch einen Widerspruch in sich: Ein vager Gegenstand wäre einer, für den und dessen Teile keine klaren Grenzen angebbar wären. Entnähme man dem Gegenstand jedoch sukzessive Teile bis alle Teile entnommen seien, so gelangte man zu dem Punkt, an dem kein Gegenstand mehr vorläge. Damit ist jedoch eine präzise Grenze erreicht und damit das vorhanden, was entgegen den Ausgangsvoraussetzungen und damit im Widerspruch zur Vagheitsannahme steht. Entgegen der Annahme vager Gegenstände kann man auch die materielle Unabhängigkeit eines Gegenstandes von seinem Begriff vorbringen. Dass sich ein Berg durch seine markante Höhe vom Tal abhebt und das Tal in tieferen Ebenen erstreckt, bietet noch wenig definitorischen Halt im Hinblick auf eine begrifflich scharfe Grenze für das Dazwischen, für den Übergangsbereich von Berg und Tal.

Die *semantische Variante* von Vagheit versteht unter Vagheit die faktische oder prinzipielle Unschärfe von Begriffen. ›Vagheit‹ wird Begriffen, speziell Prädikaten zugeschrieben, wenn diese die Eigenschaft besitzen, eine ungenaue Extension bzw. Grenzfälle aufzuweisen, bei denen von einem Objekt nicht mit Entschiedenheit ausgesagt werden kann, ob es zu der Menge von Objekten gehört, die unter diesen Begriff fallen bzw. die mit dem Prädikat bezeichnete Ei-

---

(epistemische V.)« RITTER ET AL. 2001, Sp. 537. Für die folgende Darstellung werden die Punkte a und c unter dem Titel der ›semantischen Vagheit‹ zusammengefasst behandelt.

**15** | BUDDENSIEK 2006, S. 55, im Folgenden auch S. 59f. Weitere Differenzierungen dieser Vagheitsform in kompositionale, modale, temporale oder individuative Aspekte deutet Buddensiek mit Verweis auf Sainsbury an, werden aber im Folgenden nicht weiter berücksichtigt. Weniger aus materieller, sondern vielmehr aus epistemischer Perspektive beschreibt Wolski in Anlehnung an Wheeler die ontologische Vagheit als Vagheit, die trotz vollständiger Information über den entsprechenden Gegenstand weiterhin unterstellt werden muss. Vgl. WOLSKI 1980, S. 144.

genschaft aufweisen.<sup>16</sup> Da die Welt nicht vage sei, und also mit klaren Begriffen klar benannt werden könne, verweist Vagheit auf semantisch unvollständige Stellen. Hier hat der gängige Vorwurf seinen Platz, Vagheit sei Zeichen der Begriffsverflüchtigung durch unzureichende oder ungeduldige Begriffsarbeit. Im Sinne dieses Vorwurfs ist vom Standpunkt der semantischen Vagheit von der Abwesenheit scharfer begrifflicher Abgrenzungen auszugehen: Die am Sorites verdeutlichte begriffliche Toleranz in Kombination mit fehlenden Verfahrensabbruchbedingungen und einer Varianz von Wahrheitsgraden führt dazu, dass vage Prädikate aufgrund ihrer Grade – klassisch die drei: positive und negative Begriffsextension und Penumbra – semantisch anders behandelt werden als präzise Prädikate; eine vom epistemischen Standpunkt nicht nachvollziehbare Differenzierung.<sup>17</sup> Vom Standpunkt ontologischer Vagheit wäre der Vorwurf der verflüchtigten Begriffe nicht zutreffend, da ja der Begriff in korrekter Weise auf die Welt oder einen Teilbereich angewendet würde. Haltlos wäre der Vorwurf auch von einem Standpunkt sprachpragmatischer Vagheit aus. Denn hier gilt Vagheit als unproblematisches Moment einer uneinheitlichen Sprachverwendung, die bedürfnisgerecht im Sinne der Kommunikation die Alltagssprache prägt. Dass die Unexaktheit eines Begriffes nicht zu seiner Unbrauchbarkeit führt, ist Erfahrung des alltäglichen Sprachgebrauchs: Auch wenn der Tischler die Maße des Tisches nicht auf eine Promille von Millimeter exakt angeben kann, so macht er dennoch keine unexakten Angaben, wenn er die Maße in Millimeter genau angibt. Sprachregeln können vage sein, und die Exaktheitsforderung ein Missverständnis anlässlich der Idee einer Idealsprache.<sup>18</sup>

Die *epistemische Variante* von Vagheit nimmt an, dass ein faktischer oder prinzipieller Mangel an Wissen über den Gegenstand der Rede vorliegt, wenn man von Vagheit spricht. Semantisch gleichen sich vage und präzise Wörter in ihrer Eigenschaft, klare Grenzen zu ziehen. Auch Sätze mit vagen Wörtern seien eindeutig wahr oder falsch, der Ausdruck von Unwissenheit zeige sich jedoch in der Unklarheit bezüglich der Zuordnung von Wahrheitswerten, beispielsweise aufgrund von Unsicherheiten im Hinblick auf die vollständige Verfügbarkeit über alle relevanten Informationen.<sup>19</sup> Für Vertreter der epistemischen Vagheit

**16** | Die Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie kennt unter dem Begriff ›Vagheit‹ nur diese semantische Form. Vgl. MITTELSTRASS ET AL. 1996, S. 467. Als formale Logik vager Aussagen wird auf die ›fuzzy-Logik‹ zur Berechnung von Wahrscheinlichkeitswerten verwiesen.

**17** | Vgl. SAINSBURY 2001, S. 56, 69f.

**18** | Die »Vagheit in den Regeln« wird von Wittgenstein im Rahmen des Spielbegriffs im Sinne der Sprachspiele diskutiert. Vgl. WITTGENSTEIN 2006, S. 295-296. Vgl. dazu auch WOLSKI 1980, S. 123.

**19** | Vgl. RITTER ET AL. 2001, Sp. 538, SAINSBURY 2001, S. 54, sowie WOLSKI 1980, S. 143. Der hier angesprochene Mangel an Wissen ist ein Nie-genau-wissen-Können,

fungiert der Sorites als *reductio ad absurdum*: Er soll beweisen, dass mindestens eine Voraussetzung einer vagen Aussage falsch ist. Da ein Gramm Holz kein Tisch ist, und da es eine klare Grenze zwischen Tisch und Nicht-Tisch geben muss, muss etwas an der Verfahrensregel ›Wenn  $n$  Gramm Holz ein Tisch sind, dann sind  $n-1$  Gramm Holz auch ein Tisch‹ nicht stimmen. Entgegen eines positivistischen Verifikationismus besteht jedoch keine Möglichkeit, die Grenze mittels einer Anzahl  $n$  genau zu bestimmen. Denn wenn etwas ein Grenzfall für ein vages Wort ist, sei man hoffnungslos unwissend. Epistemische Vagheit geht also von klar umrissenen Begriffen aus und problematisiert den Erkenntniszusammenhang, der schon beim sinnlichen Spüren, bei der Wahrnehmung anhebt, die mit dem Begriff bezeichnet werden soll. Die Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen ist derart, dass sie manche scharfen Grenzen nicht erkennen kann und deshalb unscharfe annehmen muss. Um hierbei scharfe begriffliche Grenzen trotz Vagheit behaupten zu können, ist die Einführung der Penumbra als eigenem Extensionsbereich grundlegend.

Im Kontext der spezifisch sprachlichen und damit zusammenhängenden erkenntnistheoretischen Dimension des Vagheitsproblems sei zumindest schlaglichtartig die Vagheit von zwei anderen Formen der Begriffsunschärfe unterschieden: von Mehrdeutigkeit und Relativität.<sup>20</sup>

Während Vagheit eine Eigenschaft eines Begriffes wie ›Haufen‹ oder eines Prädikates wie ›kahlköpfig‹ ist, ist *Mehrdeutigkeit* als Mangel an sprachlicher Eindeutigkeit eine Eigenschaft eines sprachlichen Zeichens wie ›Ball‹ oder ›Bank‹ oder eines Satzes. Beiden Unschärfeformen ist die Tatsache gemein, dass entsprechende Nachfragen evoziert werden. Im Gegensatz zur Vagheit kann die Mehrdeutigkeit aber durch Nachfragen aufgelöst und als Problem behoben werden: ob mit ›Ball‹ nun ein Spielgerät oder eine Tanzveranstaltung gemeint war, ob ein zweideutiger Satz nun dieses oder jenes meinte.<sup>21</sup> Mehrdeu-

---

ein prinzipieller Mangel, der sich nicht mit der Zeit klärt. Dies macht den Unterschied zur Ungewissheit aus, die im nicht-terminologischen Gebrauch von Vagheit abgehandelt wurde: Die Unwissenheit ist ein Noch-nicht-wissen-Können, ein Mangel an Zeit, der sich mit der Zeit klärt.

**20** | Vgl. SAINSBURY 2001, S. 44f. Sicher ließen sich gerade mit semantischer Perspektive etliche Verfeinerungen vornehmen. Von Hahn deutet folgende Formen an: 1. Illokutive Unbestimmtheit, 2. Uninformativität, 3. Homonymie, 4. Polysemie, 5. Syntaktische Ambiguität, 6. Referentielle Vieldeutigkeit, 7. Elliptische Vieldeutigkeit, 8. Metaphorische Doppeldeutigkeit, 9. Porosität, 10. Relativität, 11. Inexaktheit, 12. Randbereichunschärfe. Vgl. VON HAHN 1998, S. 4-6.

**21** | Dass man das Problem der Mehrdeutigkeit direkt angehen kann, mag damit zusammenhängen, dass einem mehrdeutigen Wort die Mehrdeutigkeit direkt zukommt. Einem vagen Wort kommt die Vagheit nur indirekt über seine Bedeutung zu. Vgl.

tigkeit besteht, wenn nicht klar ist, auf was ein Begriff oder Satz Bezug nimmt, aber Eindeutigkeit herstellbar ist. Vagheit besteht, wenn klar ist, auf was ein Begriff oder Satz Bezug nimmt, aber in Grenzfällen der Bezug selber nicht klar ist und Eindeutigkeit nicht herstellbar ist. Für den Nachfragenden macht es einen Unterschied, ob ein Satz eine einzige vage Bedeutung oder mehrere Bedeutungen hat.

*Relativität* unterscheidet sich von Vagheit durch den Umfang an Präzision. Relatives kann hinsichtlich eines bestimmten Aspektes nur durch Bezugnahme auf Anderes bezeichnet werden: Ein Tisch ist als Schreibtisch im Vergleich zur Festtafel klein, im Vergleich zum Puppentisch groß. Die Relativität der Größe des Tisches ist an seinen Standort gekoppelt. Neben dieser häufigsten Relativitätsform des Kontextualismus kann Relativität auch als Subjektivismus oder Historismus auftreten. Dass allerdings Vagheit und Relativität in keinem Kausalzusammenhang stehen, verkennt, wer mittels Relativierung argumentativ gegen Vagheit vorzugehen versucht. Die Behauptung, der Vagheit einer Atmosphäre zum Trotz könne man sich ja problemlos über deren Charakter verständigen, tendiert in Richtung einer pragmatischen, relativistischen Auflösung der Vagheit. In gleicher Weise könnte man sich über das Vorliegen eines Haufens oder die Größe eines Tisches einigen. Während viele Prädikate sowohl vage als auch relativ sein können, beweist die Möglichkeit der De-Relativierung dieser Prädikate bei weiter bestehender Vagheit, dass sie nicht verwechselt oder als zusammenhängend gedacht werden dürfen. Denn ›groß‹ ist sowohl vage (durch einen Sorites ließe sich ein Sandkorn als großer Haufen ausweisen) als auch in hohem Maße relativ (es gibt keinen Vergleichspunkt für die Eigenschaft groß). Während die Vagheit auch bei einer Präzisierung von ›groß‹ zu ›groß für einen Puppentisch‹ vorhanden ist, ist die Relativität ausgeräumt.

Man bewegt sich im Vagen, wenn man davon spricht, etwas habe Atmosphäre. Doch die Relativität der Atmosphäre kann durch nähere Beschreibung, durch intersubjektiven Austausch gemildert werden, etwa wenn man präziser von einer Kaufhausatmosphäre oder der Atmosphäre eines Sonnenuntergangs spricht. Relativität besteht, wenn einem unscharfen Prädikat kein Kontext zugeordnet wird. Vagheit besteht, wenn ein Prädikat trotz und wegen eines Kontextes in seiner Bedeutung unscharf ist.

Dass Atmosphären sowohl durch Vagheit wie auch durch Relativität gekennzeichnet sind, zeigt das Kriterium der Kontextaffinität. Die Definition von Atmosphäre als das ›Und‹ zwischen subjektivem Befinden und Umgebungsqualitäten stellt eine Relation zwischen wahrnehmendem Subjekt und wahrgenommenen Objekten her. In der Allgemeinheit dieser Definition nimmt

---

SORENSEN 2006, S. 2: »Words are only vague indirectly, by virtue of having a sense that is vague. In contrast, an ambiguous word has its ambiguity directly – simply in virtue of having multiple meanings.«

die Relation die Form eines Kontextualismus im weitestmöglichen Sinne an. In kommunikativen Prozessen wird diese Kontextualisierung mit der Vagheit sprachlicher Mittel im Allgemeinen und der Alltagssprache im Besonderen gleichgesetzt. Vagheit – wo möglich – zu umgehen, gelänge durch Vermeidung spezifischer Kontexte.<sup>22</sup> Damit kann der Kontextualismus der Atmosphärendefinition als genuines Merkmal für Vagheit gelten – zumindest hinsichtlich des Redens über Atmosphären.

### 5.3 VAGHEIT UND ATMOSPHERE

Nimmt man die Unschärfe der Rede von Atmosphären im Alltag ernst, thematisiert sie in weitem wie engem Sinn, dann wird in der Ausbreitung des Phänomens der Vagheit deutlich, wie sehr und in welcher Form sie auf Begriffe und die damit bezeichneten Phänomene zutrifft. Mit dem Sorites, den drei angesprochenen Formen von Vagheit (ontologische, semantische und epistemische) und weiteren Formen der Unschärfe eines Begriffes (Mehrdeutigkeit und Relativität) sind Kriterien gegeben, anhand derer sich ein Begriff auf Vagheit hin abklopfen lässt. Es erschien zu einfach, Atmosphären nur deshalb eindeutig mit dem Etikett der Vagheit belegen zu wollen, weil sie psychisch-emotionale Anteile besitzen oder weil der Begriff abstrakt sei.<sup>23</sup> Deshalb seien im Folgenden einige Vagheitsaspekte dezidiert auf das Atmosphärenphänomen und dessen Begriff bezogen.

Sind Atmosphären *ontologisch* vage? – Nein.

Im philosophischen Diskurs erfährt die ontologische Vagheit den schärfsten Gegenwind.<sup>24</sup> Auf materieller Ebene leidet das Argument – wie gezeigt – an innerem Widerspruch. Für Atmosphären, die in Vermittlung des subjektiven Befindens mit den Umgebungsqualitäten zu Gegenständen der Wahrnehmung werden, ist *Involviertsein* von entscheidender Bedeutung. Betrachtet man den Sorites im Fokus dieses Involviertseins, kann die ontologische Vagheit in Spannung zu epistemischer Vagheit gesetzt und von ihr ab- und aufgelöst werden: Denn für die Formulierung des Sorites ist es wichtig, in der iterativen Anwendung des *modus ponens* den Begriff ›Haufen‹ oder ›Tisch‹ immer wieder auf das Ergebnis des *modus ponens* zu beziehen, auch wenn sich kontinuierlich, Korn für Korn oder Gramm für Gramm die ontologischen Rahmenbedingungen mit

---

**22** | Vgl. VON HAHN 1998, S. 7.

**23** | Laut Pinkal sind echt vage Wörter solche, die entweder Abstrakta bezeichnen, oder Prädikate zu emotionalen Phänomenen sind, oder denen komplexe soziale Institutionen (wie Normen) zugrunde liegen. Vgl. PINKAL 1980, S. 13.

**24** | Neben den Ausführungen von Buddensiek vgl. auch SORENSEN 2006, S. 7.

ändern. Durch das Involviertsein und die Kontinuität der kleinen Veränderungen ist der Punkt nicht zu erfassen, an dem der Rahmen für den Antezedenten des Konditionals (der Begriff ›Haufen‹ oder ›Tisch‹) ungültig geworden ist. Im involvierten Wahrnehmen der kleinen Schritte hat sich der Begriff verflüssigt, und man merkt erst bei absurden Ergebnissen, dass, aber nicht was und wann etwas schief gelaufen ist. Der Sorites gelingt also nur, wenn selbst der Tisch als halber Tisch noch als Tisch aufgefasst wird, der *modus ponens* also weitergeführt werden kann, auch wenn der Tisch schon nicht mehr als Tisch gelten dürfte.

Das Problem des Involviertseins ist eng verknüpft mit den *fehlenden Abbruchbedingungen*: Könnte man im Prozess des Holzwegschnitzens innehalten und einen Schritt vom Tisch zurücktreten, oder könnte man mehrere Schritte des kontinuierlichen Schnitzvorgangs zusammennehmend dem Tisch zwei Beine abschlagen, würde man sehr schnell die Grenze zwischen Tisch und Nicht-Tisch bemerken. Aufs Ganze betrachtet bleibt klar, was ein Tisch ist, das Brückenmöbel ist gut erkennbar, der Begriff ›Tisch‹ nicht verflüchtigt.

Gerade für das Wahrnehmen und Beschreiben einer Atmosphäre wird die Parallele klar: Ist man in eine Atmosphäre involviert und will etwa durch kontinuierliches Aufzählen die Einzelelemente der Atmosphäre beschreiben, kommt man nicht dazu, auf das Gesamt der Wahrnehmung den Atmosphärebegriff anzuwenden – ähnlich wie beim Falakros, demzufolge keine beliebig hohe Anzahl von Holzgramm einen Tisch ergeben können. Einen Schritt zurückgehend aus dem Involviertsein heraustreten, um das Ganze reflektierend in den Blick zu nehmen, kratzt am atmosphärenontologischen Kriterium der Wahrnehmbarkeit als leibliches Spüren im ›Hier und Jetzt‹ und eröffnet die Möglichkeit einer Differenz zwischen gespürter Atmosphäre und distanziert bezeichneter, beurteilter Atmosphäre.

Diese Differenz kommt auch im Sinne der Atmosphärenerzeugung zum Tragen. Ob nun beispielsweise ein Bühnenbild üppig oder sparsam ausgestaltet wird, ab wann eine Atmosphäre ihren spezifischen Charakter spürbar werden lässt, bestimmt sich durch das Austarieren von distanziert geregelter Materialeinsatz und involviert wahrgenommener Stimmungswirkung. Im Rahmen des produktiven, kunstpädagogischen Kontextes wird davon ausgegangen, dass aufgrund der Erzeugbarkeit und der damit zusammenhängenden unwillkürlichen Charakteristik einer Atmosphäre, diese ontologisch nicht vage ist, sondern – wie ihr Begriff – klar dem subjektiven Befinden und Umgebungsqualitäten zugeordnet ist. Das Problem des Involviertseins lässt die Grenzbestimmung für Atmosphäre oder Nicht-Atmosphäre zu einem semantischen, vor allem aber epistemischen Problem werden. Man ist sich im Klaren, *dass* es Grenzen für Atmosphären gibt, nur *wie* und *wo* sie festzumachen sind, liegt im Vagen.

Das führt zur nächsten Form der Vagheit, mit der Atmosphären behaftet sein könnten.

Sind Atmosphären *semantisch vage*? – Nein.

Sicherlich ist es das Verhältnis des leiblich betreffenden Atmosphärephänomens zum abstrakten Atmosphärebegriff, der das Problem der semantischen Vagheit nährt. Wer vor jeglicher Vagheit zurückschreckt, weil er das Verlustiggehen klarer begrifflicher Bahnen zur Bezeichnung bestimmter Wahrnehmungsphänomene fürchtet und eher für die Nichtdefinierbarkeit des Atmosphärephänomens plädiert, der hält für vage, was mit der Atmosphäredefinition als das ›Und‹ zwischen subjektivem Befinden und Umgebungsqualitäten klar umrissen ist. Die Definition nennt, was eine Atmosphäre umfasst.

Doch sie tut dies sehr allgemein, weshalb die Extension des Atmosphärebegriffs sehr weitläufig ist. Beim Sorites besteht das Problem der Vagheit, das Problem der inneren Grenzen durch eine Spezifizierung (Haufen von Sandkörnern) bei gleichzeitiger Unterbestimmtheit, also fehlender Präzision (10 000-Körner-Haufen). Bei der Atmosphäredefinition hingegen könnte ein Problem der äußeren Grenzen vorkommen, denn die Spezifizierung (Atmosphäre des Befindens in Umgebung) geht auch mit fehlender Präzision einher, in diesem Fall aber wegen einer Überbestimmtheit: Mit ›subjektivem Befinden‹ und ›Umgebungsqualitäten‹ umfasst Atmosphäre jedes ›Hier und Jetzt‹, wird damit zu einem Phänomen ›Immer und Überall‹, denn viele Wirkfaktoren sind im Spiel. Wenn überall Atmosphäre ist, wo ist dann Atmosphäre? Grenzen verflüssigen sich. Die Allgemeinheit der Atmosphäredefinition mag den Anschein von Vagheit erwecken.<sup>25</sup> Dies scheint in Folge der Arbeit mit dieser Atmosphärendefinition verstärkt zu werden, wenn es zur Erschwerung oder Verunmöglichung eines kategorialen Zugriffs auf das Atmosphärephänomen kommt. Doch dies entspricht der paradoxalen Struktur, die im Kontext des *ambiance*-Begriffs als doppeltes Problem von Komplexität und Einheitlichkeit aufschien:<sup>26</sup> Die komplexen Wirkzusammenhänge einer Atmosphäre, die methodisch nach sinnlichen Sektionen getrennt als Vielzahl von Atmosphären beschreibbar werden, konfliktieren mit der Vereinheitlichungstendenz einer Atmosphäre als dasjenige, das auf eine charakteristische Weise einen Ort umgibt, einen Raum stimmt. Die Atmosphäredefinition nimmt diese Struktur nicht nur in Kauf, sondern thematisiert sie als dem Phänomen zugehörig und erfüllt damit das Desiderat nach Phänomengerechtigkeit.

Sollte dennoch die Allgemeinheit des Atmosphärebegriffs dessen Vagheit verbürgen, so ist gegen die Annahme des begrifflichen Verflüchtigen, des Sinninfarkts zu betonen, dass im Verflüssigen des Begriffs trotz *Penumbra* im-

**25** | Sorensen unterscheidet Vagheit von Allgemeinheit. Diese ist in begrifflicher Hinsicht nützlich, was jene nicht ist. Im weiteren Vergleich steht Vagheit der Allgemeinheit näher als der Zweideutigkeit: »When it comes to robustness, vagueness resembles generality more than vagueness resembles ambiguity.« SORENSEN 2006, S. 3.

**26** | AUGOYARD 2004, S. 18, vgl. auch AUGOYARD 2005, S. 21.

mer Fälle bestehen bleiben, in denen positive oder negative Klarheit über das Vorliegen einer Atmosphäre besteht – in Fällen von ›besonderer Atmosphäre‹ oder ›Nullatmosphäre‹.

Nicht terminologische, sondern allgemeine Bedenken mögen vereinzelt bestehen bleiben, wonach es als vage gelten mag, ob der Begriff ›Atmosphäre‹ überhaupt, ob das Reden über Atmosphären nur im Sinne einer speziellen Sprachverwendung gerechtfertigt ist, die persönliche Stimmungen und Gefühle projizierend umschreibt, damit also annimmt, dass Atmosphären realiter nicht verbindlich oder nachweislich existieren, der Begriff ein Umschreibungs-konstrukt darstelle. Differenzerfahrungen sowie die intersubjektive Vermittelbarkeit von Atmosphären schließen diese Annahme jedoch aus.

Sind Atmosphären *epistemisch vage*? – Ja.

Spekulationen zur Vagheit des Atmosphärebegriffs mögen mit der Wahrnehmungs- und Erkenntniserfahrung zusammenhängen, die als Augustinus' Zeiterklärungsproblem (Conf. lib. XI.14) zum philosophischen Universalzitat geronnen ist. Übertragen kann es lauten: Im Alltag und nebenbei von Atmosphären zu sprechen, lässt ›Atmosphäre‹ als klaren Begriff wirken. Im Fokus der Begriffarbeit verflüssigen sich die Grenzen, der Begriff scheint vage, nicht geeignet für eine logische Wissenschaftssprache. Mit der klaren Definition scheint keine klare Wahrnehmung oder Erkenntnis verbunden zu sein.

Es ist in der Tat schwierig, im Sinne der ›Und‹-Bestimmung der Atmosphäredefinition die subjektiven wie objektiven Atmosphärebestandteile und -wirkfaktoren eindeutig zu klären.<sup>27</sup> Leichter ginge das mittels einer ›Oder‹-Bestimmung, die schnell die Frage zu klären hätte helfen können, ob Atmosphären entweder nur dem Subjekt oder nur den Objekten zuzuschreiben wären. Das ›Und‹ betont jedoch gerade das ›Zwischen‹ zwischen Subjektivem und Objektivem, zwischen selbstbestimmt und fremdbestimmt, zwischen ›Hier und Jetzt‹ und ›Immer und Überall‹. Es hält erkenntnismäßig in der Schwebelage, in welchem Umfang welche Wirkfaktoren eine Atmosphäre bestimmen und

**27** | In dieser ›Und‹-Bestimmung kommt zu jedem Zeitpunkt das subjektive Befinden mit den vorherrschenden Umgebungsqualitäten zusammen. Es ist deshalb schwierig, die Auflösung der Vagheit einer Atmosphäre in Situationen der ›Konfrontation‹ zweier Atmosphären zu suchen, etwa mit dem Beispiel eines heiter Gestimmten, der mit lautstarker Fröhlichkeit auf die räumlich spürbare Niedergeschlagenheit einer Trauerveranstaltung trifft. Hierbei stellt sich die Frage nach Singular oder Plural von Atmosphäre(n), ob dieses Aufeinandertreffen möglich ist, und wenn ja, ob in *vagheitsklärender* oder *vagheitssteigernder* Form, weil ja im Zusammenkommen eine neue atmosphärische Qualität geschaffen wird. Zur Klärung diene hierfür die Metapher der ›Wolke‹, die auf die stetige, sich (mit)wandelnde Atmosphärewahrnehmung verwies (Vgl. Syntax- und Pragmatikteil des Atmosphärekapitels).

untermauert so deren Vagheit als eine epistemische. In der Wahrnehmung (speziell in einer Diskrepanzerfahrung) wird die Atmosphäre als etwas Drittes zwischen Subjekt und Objekt gespürt, mit Merkmalen von beidem, – *tertium datur* –, sie ist damit quasi-subjektiv und quasi-objektiv.<sup>28</sup> Dies erzeugt eine Penumbra als eine Komposition aus den graduellen Feldern von ›ist subjektiv‹ bis ›ist nicht subjektiv‹ sowie von ›ist objektiv‹ bis ›ist nicht objektiv‹.

Das Involviertsein, das im Rahmen der Ablehnung der ontologischen Vagheit von Atmosphären als epistemisches Problem benannt wurde, liegt der Atmosphärenwahrnehmung zugrunde (bzw. ihr im Sinne der ästhetischen Hintergrunderfahrung voraus) und kann an einem bestimmten, nicht festlegbaren Punkt (es sind keine Abbruchbedingungen vorhanden) durch eine Auffälligkeit, Störung oder einen Wechsel der Wahrnehmungssituation unterbrochen werden. Deshalb spricht man dann von der ›besonderen Atmosphäre‹ als einer Atmosphäre, der vor jeder inhaltlichen Charakterdeskription, -zuschreibung oder -absprache das Prädikat ›besonders‹ im Sinne einer Herausgehobenheit aus dem Wahrnehmungskontext zukommt. Aus der Vagheit der Atmosphärenwahrnehmung taucht die besondere Atmosphäre dann auf, wenn in der Wahrnehmung als einzelsinnübersteigendes Spüren von Subjekt und Objekten die Eigenständigkeit eines Dritten gewahr wird, das ontologisch nicht vage durch eine Relation bestimmt und deutlich charakterisierbar ist, und das nicht vage kontextualistisch im Atmosphärenbegriff aufgefangen ist. Da jedoch die Atmosphärenwahrnehmung immer durch ihr Involviertsein in den präverbale »Bereich der unmittelbaren Empfindung und leiblichen Regung« gekennzeichnet ist, kann der Nachweis, dass und wie es Atmosphären realiter gibt, nur nachträglich und/oder ungenau erbracht werden.<sup>29</sup>

Die vage Eigenlogik des Atmosphärenphänomens vermischt im ›Und‹ der Atmosphärenwahrnehmung – v.a. einer ›besonderen‹ – die Auffassungen von ›Atmosphäre‹ als Gegenstand, Haltung oder Prädikat einer Situation. Dem Wahrnehmenden fächern sich vielseitige und prägnante Facetten der Wahrnehmungssituation auf, wodurch eine Wahrnehmung der Wahrnehmung ermöglicht wird.<sup>30</sup> Die Atmosphäre geht daraus als »unbestimmtes Surplus hervor,

**28** | Neologistisch ließe sich von der ›Quasität‹ der Atmosphäre sprechen.

**29** | THIBAUD 2003, S. 286. Thibaud verweist in diesem Zusammenhang auf die unterschiedliche Intensität von Atmosphären. Zum Problem der Atmosphäre in der Wahrnehmung stellt er fest: »Wenn also Atmosphäre zu tun hat mit dem unmittelbaren, vor-reflexiven Charakter der Erfahrung, dann ist auf sie auch nur *vage Logik* anwendbar und nicht die Logik, die in der Welt materieller Gegenstände gilt.«

**30** | Vgl. hierzu das Zusammenkommen von Auraatmen und Blickbelehnung (im Wechselspiel von belehnender und belehnter Blick), das sich im auratischen ›Hier und Jetzt‹ zeigte.

welches das Erleben« in spezifischer Weise beeinflussen kann.<sup>31</sup> Die epistemische Vagheit der Atmosphären lässt sich somit nicht nur in der Allgemeinheit des ›Und‹ erblicken, sondern als der Faktor verstehen, der der Summe von subjektivem Befinden und Umgebungsqualitäten vorgestellt wird – ähnlich wie eine Unschärferelation einer physikalischen Formel –, und damit unterstreicht, dass Atmosphären nicht in einer bloßen Aufsummierung von Wahrnehmungsbestandteilen vorfindbar werden, sondern ein Surplus darstellen, das v.a. in der ›besonderen‹ Form, im Auffindungszusammenhang von Atmosphäre erkenn- und fassbar wird. Es erschiene durchaus absurd, zur Beschreibung der Atmosphäre des Südquerhauses des Kölner Doms summativ alle 11 263 Buntglasscheiben des sie prägenden Südfensters von Gerhard Richter benennen zu wollen.

Wie Vagheit, Atmosphäre, besondere Atmosphäre und Wahrnehmung der Wahrnehmung zusammenhängen, soll paradigmatisch anhand einer Situation in der Ausstellung ›*In-Finitum*‹ verdeutlicht werden, die zeitgleich zur Venedig-Biennale 2009 im Palazzo Fortuny stattfand: die besondere Atmosphäre im Turrell-Raum.

Die ›*In-Finitum*‹-Ausstellung nahm sich vor, das Unendliche im Endlichen zu zeigen, das undefinierbare, das unvollendete.<sup>32</sup> Dies gelang schon durch die Wahl des Ausstellungsortes, eines großräumigen aber auch verwinkelten alten Palazzo, der wie ein Labyrinth die Konfrontation mit Unerwartetem ermöglichte.<sup>33</sup> Die vielgestaltigen Bezüge der Kunstwerke verschiedener Epochen, Techniken und Größen wurden potenziert durch Bezüge zu den farb- und strukturvollen, stoff- oder stückverkleideten Wänden und zu der Raumführung des Gebäudes. Artikulationsversuche hinsichtlich Atmosphären werden erstickt vom staunenden Wahrnehmen dieses Umfeldes mannigfaltiger Eindrücke, die in ihrem Bezug zueinander quasi einzelne Facetten und Aspekte des Unendlichen hervorleuchten lassen. Wie sehr man in eine üppige gleichwohl stimmige Atmosphäre geraten ist, merkt man, wenn man zu einem Nebenraum des großen Saales im ersten Stock gelangt (ob nun dem ›Turrell‹-Schildchen

**31** | SCHOUTEN 2007, S. 121. Die epistemische vage Wahrnehmung von Atmosphären versteht falsch, wer – in konstruktivistischer Weise – mutmaßt, es handele sich dabei um eine Wahrnehmung oder ein Bewusstsein eines aus einzelnen vagen Gegenständen (wie ›Tisch‹) zusammengesetzten Ganzen.

**32** | Vgl. Pressemitteilung ›*In-Finitum* 6.6.-15.11.2009‹, S. 1.

**33** | In der Presse-Information zur Ausstellung charakterisiert Giandomenico Romanello den Palazzo Fortuny als »...*the labyrinth. For the unexpected views that it offers and for the unconscious fears that it evokes in its most hidden recesses; for the poetry that it stirs and for the magmatic universe of things that it holds in check and sets free...*« Ebd., S. 2.

folgend oder sich treiben lassend). Einen schwarzen, unbeleuchteten Vorraum durchquerend, gelangt man zu dem raumgreifenden Licht-Kunstwerk ›Red Shift‹ (1995) von James Turrell, das seit der Wiederaufstellung im Palazzo für die Artempo-Ausstellung dort zu erleben ist. Jeglicher Detailreichtum ist einer überwältigenden Leere gewichen, die auch dann wirkt, wenn man dies Kunstwerk oder andere Turrellwerke schon kennt. ›Red Shift‹ erzeugt eine Negation des geometrischen Raumes und des vorher durchlaufenen Panoptikums an Oberflächen, Farben, Beleuchtungen und Lichtunterschieden. In diesem ›Ganzfeld‹ – nach der Terminologie Turrells – erscheint das Erleben von Raum und Zeit homogenisiert, verflüssigt. Raum und Zeit als Grundkoordinaten der Wahrnehmung werden gespürt als Teil des Wahrnehmenden. Auf die Frage, was man wahrnimmt, drängt sich die Antwort ›Wahrnehmung‹ auf, die spezifische Bezogenheit des eigenen Befindens auf den Umgebungsraum. Dem schwarzen Durchgangsraum kommt dabei die Funktion eines Wahrnehmungs-Resets zu,<sup>34</sup> das versucht, die verschiedenen, ästhetischen Hintergrunderfahrungen und Assoziationen der Besucher auf einen ähnlichen Nenner zu bringen, um die Atmosphäre im Turrell-Raum intersubjektiv feststellbar zu machen. Der Auffindungszusammenhang ist markant, und so kann man die ›besondere Atmosphäre‹ benennen, die es dann retrospektiv bzw. im Fortlauf der Besichtigung ermöglicht, die dichte Atmosphäre, die verschiedenen Atmosphären der Räume des Palazzo Fortuny bewusster wahrzunehmen.

In diesem Wahrnehmungsbezug des Auffindens des Atmosphärephänomens kann nicht genau bestimmt werden, (einerseits rezeptiv) welche Prädikate für die Atmosphäre genau zutreffend wären, welche Rolle die eigene Wahrnehmungserfahrung spielen mag oder ob das Gespürte nun eine Atmosphäre, eine Stimmung oder dem Ähnliches sei, und (andererseits produktiv) welche Gegenstände, Stimmungslagen, Raumkonstellationen und -arrangements die Atmosphäre erzeugt haben mögen. Beschreibungen vagabundieren unumgänglich zwischen ›ob‹ und ›ob nicht‹, wodurch die Grenzen des Phänomens – auch in ihrer Verflüssigung – mitthematisiert sind.

Ob Atmosphären *mehrdeutig* und/oder *relativ* sind, wurde nebenbei schon des Öfteren angedeutet: Der Atmosphärebegriff kann beides sein.

Im Falle der Mehrdeutigkeit als natürlichsprachliches Merkmal kann ein Verständigungsproblem durch Nachfragen geklärt werden.<sup>35</sup> Im Alltagsgespräch mag dabei die metaphorische ästhetische Atmosphäre gebräuchlicher und häufiger gemeint sein als das meteorologische Ursprungswort der Meta-

**34** | Diese Methode der Schaffung einer gleichen Ausgangslage etwa für die Wahrnehmung von Theateraufführungen deuten Schouten (vgl. SCHOUTEN 2007, S. 135) und Fischer-Lichte an (vgl. FISCHER-LICHTE 2004, S. 349 und S. 352).

**35** | Vgl. SORENSEN 2006, S. 3.

pher – ähnlich wie beim Aurabegriff von Benjamin, der geläufiger ist als seine künstlerischen, esoterischen oder medizinischen Vorgängerbegriffe.<sup>36</sup>

Im Falle der Relativität stellte sich bereits heraus, dass sie im Vergleich zur Vagheit ein Präzisionsgefälle, jedoch keinen kausalen Zusammenhang aufweist. Sie kann – vagheitsunabhängig – durch Zuordnung eines Kontextes gemildert oder beseitigt werden. Atmosphären als kontextabhängige Wahrnehmungsphänomene sind durch ontologische Relationen gekennzeichnet, die semantisch im Atmosphärebegriff konstelliert sind. Das ›Und‹ dieser Relation zeigt sich im epistemischen Kontext als ein Involviertsein, welches die eigene Wahrnehmung, das eigene Befinden in spezifischen Umgebungen als Relatum fokussiert. So ist verständlich, wie in der Wahrnehmung von Atmosphären Verdichtung und Vagheit gemeinsam diagnostiziert werden können: *Verdichtung* durch involviertes Erleben der eigenen Wahrnehmung in gestalteter Umgebung und *Vagheit* durch die Unfähigkeit des klaren Konstituierens von Komponenten der Atmosphäre, die zu Suchbewegungen der Wahrnehmung veranlasst.

## 5.4 Auflösung der Vagheit?

Das Unbehagen mag bestehen bleiben, die Frage, ob Atmosphären vage seien mit ›Jein‹ beantworten zu müssen, auch nach der Beschäftigung mit dem Fachterminus ›Vagheit‹ in seinen verschiedenen Filiationen. Ob oder ob nicht oder wann überhaupt von Vagheit der Atmosphäre gesprochen werden kann, zeigt sich jeweils im Kontext sowohl der Atmosphärewahrnehmung als auch der Atmosphäredeskription. Das ›Jein‹ gewährt die Einsicht, dass man von der Vagheit der Atmosphäre in einer spezifischen Hinsicht – nämlich der epistemischen – sprechen kann.<sup>37</sup> Somit steht die Wahrnehmbarkeit und Fassbarkeit von Atmosphären (und damit auch deren ontologisches Kriterium) zur Disposition, und die Vagheit als zunächst sprachlicher, aber auch epistemischer Prüfstein der Atmosphäredebatte zur Verfügung: Kann man eine umfassende Wahrnehmung auf klare Begriffe bringen? Auf welche Weise kann man das?

**36** | Eine genaue Untersuchung der Häufigkeitsverteilung müsste berücksichtigen, welche Rolle die Wahl des Artikels in der Frage spielt, was unter einer ›stickigen Atmosphäre‹ zu verstehen sei. Denn es könnte einen Unterschied machen, ob man in der Frage von ›der Atmosphäre‹ oder ›einer Atmosphäre‹ spricht. Im ersten Fall konnotiert man wohl eher die planetare Atmosphäre, da es von ihr nur eine gibt, im zweiten Fall eine Raumstimmung, die in verschiedenen Variationen und Intensitäten aus verschiedenen Situationen und eben im Plural bekannt ist. Dies berührt die Frage nach Singular oder Plural von Atmosphäre(n).

**37** | Deshalb könnte man davon sprechen, dass Vagheit keine allgemeine Eigenschaft von Atmosphären sei, sondern eine spezielle.

Das Anerkennen der spezifischen Vagheit von Atmosphäre forciert wahrnehmungs- und erkenntnistheoretische sowie sprachliche Überlegungen. Wer dabei nur reine Begriffsarbeit betreibt, wird das Problem der Vagheit umgehen wollen und es entweder aus Sorge um Begriffsverflüchtigung nur marginal würdigen oder aus mangelndem Bewusstsein bezüglich des speziellen Bezugs des Atmosphärebegriff auf das -phänomen, bezüglich der Wahrnehmung der Wahrnehmung, die diesen Bezug reflektierbar macht und als Thema der Atmosphäredebatte herausstellt, nur marginal würdigen. Hierbei wird es notwendig, von der ›besonderen Atmosphäre‹ zu sprechen, die eine auffällige und aus den herrschenden Atmosphären herausstechende Atmosphäre anzeigt. Sie ist der Einfallswinkel in das von der ›Und‹-Definition gespeiste Problem, was denn noch Atmosphären seien, wenn alles Atmosphäre ist.

In der Vagheitsdebatte wird ähnlich gefragt: Wenn alles vage sei, »was heißt dann eigentlich noch ›vage‹?«<sup>38</sup> Diese Fragestelle markiert einen Kurzschlusspunkt von Atmosphäre- und Vagheitsdebatte, an dem die ›Und‹-Definition der Atmosphäre als Hilfe zur Widerlegung des Sorites, zur Auflösung der Vagheit von Atmosphäre genutzt werden kann. Es sind wahrnehmungs- und erkenntnistheoretische Anleihen an die Gestalttheorie, die gegen den Sorites in Stellung gebracht werden können. Sie heben auf die charakteristische Gestalt einer Atmosphäre ab: Eine spezifische Atmosphäre als Surplus der Wahrnehmung entgeht dem additiven Rahmen ihrer Elemente, ist übersummativ.<sup>39</sup> Einer Argumentation, die sich ganz auf Addition oder Subtraktion von Elementen stützt, könnte damit schon der Boden entzogen sein. Übertragen auf den Sorites ist zu bemerken, dass die Gestalt eines Haufens nicht durch die Anzahl seiner Elemente bestimmt ist. Der Sorites zielt also auf eine Struktur, eine Gestalt von Haufen, die vorher nicht weiter hinterfragt wurde, somit also ein trügerischer Ausgangspunkt für den soritalen Argumentationsverlauf darstellt. Denn so wie die Behauptung, ein Sandkorn sei ein Haufen, paradox erscheint, könnte auch die Behauptung, 10 000 Sandkörner seien ein Haufen, paradox erscheinen: Würde man nämlich die 10 000 Sandkörner in einer Reihe nebeneinander legen, bildeten sie keinen Haufen. Damit eine Anzahl von Sandkörnern einen Haufen bildet, ist also eine bestimmte räumliche Anordnung und Gestalt notwendig. Dass dieses Faktum unberücksichtigt bleibt, zeugt von der Art der Problemstellung, die einen nicht-formalen, umgangssprachlichen Begriff

---

**38** | WOLSKI 1980, S. 70.

**39** | Wird das Surplus der Wahrnehmung einer Atmosphäre nur vom Faktor der Vagheit her verständlich, der dem ›Und‹ vorangestellt werden muss, so könnte man einen Zirkelschluss vermuten, welcher aber in diesem Fall als hermeneutischer Zirkel gedacht werden darf. Übersummativität stellt eines der beiden Ehrenfels-Kriterien und damit einen Grundpfeiler der Gestalttheorie dar. Vgl. PRECHTL ET AL. 1999, S. 210.

wie ›Haufen‹ einer formalen Argumentationsstruktur aussetzt, ohne den weiten Bedeutungsumfang von ›Haufen‹ für die Verwendung in einem logischen System einzuschränken oder neu zu definieren. Der Sorites argumentiert mit intuitiv anschaulich Erscheinendem in einem abstrakten System, das bei Übertragung auf Anschauliches eine Paradoxie verursacht.

Stellt der Sorites also aufgrund einer ungültigen Gleichsetzung von ›Haufen‹ mit ›10 000 Sandkörner‹ eine nur scheinbare Vagheit dar?

Schon der Vorschlag des Beineabschlagens bei einem Holztisch hat für den Falakros einen Klärungsversuch angedeutet, der einen Schritt Abstand vom argumentativen Problem nahm, das Problem quasi von außen betrachtete. Dieser Schritt umgeht zwar das Problem der graduellen Varianz und der fehlenden Abbruchbedingungen, erlaubt es, die Gestalt in den Blick zu nehmen. Er ist aber auch ein Schritt der Betrachtung der Gestalt als abgehoben von ihrem Hintergrund, der Loslösung vom Involviertsein, das ein Grundelement des Atmosphärenphänomens darstellt. Weil das Involviertsein mitverantwortlich für die epistemische Vagheit zu machen ist, kann also im Sinne einer phänomengerechten Thematisierung von Atmosphären nicht von einer Auflösung der Vagheit gesprochen werden, sondern vom Bestehenbleiben entsprechender (Ausgabe-) Unschärfen. So wie beim Sorites die Gestalt des Haufens nicht präzise wird, wird aufgrund der Atmosphäredefinition und ihrer spezifischen Vagheit die Gestalt der Atmosphäre nicht deutlich bestimmbar. Präzisierung und Konkretisierung der Gestalt einer Atmosphäre, etwa statt nur von ›Atmosphäre‹ von ›Kaufhausatmosphäre‹ zu sprechen, löst das Vagheitsproblem nicht, sondern verfeinert und verschiebt es nur.

## 5.5 KONSEQUENZEN UND FAZIT

Wer die Vagheit als Makel der Atmosphäredebatte sieht, unterschätzt ihre Konsequenzen. Das Hervorheben der Vagheit entspricht einem Votum gegen formale Begriffsverwendung und zugunsten der Phänomengerechtigkeit, entspricht einer Unterwanderung exakter Beschreibungen aufgrund des Umstandes involvierter Wahrnehmung, entspricht einem Verweis auf die Differenz von Erlebnis- und Beschreibungszusammenhang.<sup>40</sup> Somit wird die Atmosphäredebatte von der Vagheit bereichert:

Zum einen stiftet sie *formal* ein Verständnis für unklare Grenzziehungen, für Grenzfälle, methodische Unsicherheiten, die es auszuhalten gilt, und für eine Erweiterung des zweiwertigen ›Oder‹ zu einem drei- oder mehrwertigen

**40** | In ähnlicher aber abwertender Weise stellt dies Wolski für Vagheit im semantischen Bereich heraus. WOLSKI 1980, S. 69.

›Und‹. Würde man die Vagheit, die Penumbra, das Dritte nicht als etwas Eigenes anerkennen, hätte man das Problem, dass Elemente der Penumbra (also auftretende Grenzfälle) sowohl als Beispiel wie als Gegenbeispiel für den infrage stehenden Gegenstand gelten könnten.<sup>41</sup> Für die Atmosphäre würde dies bedeuten, dass sie entweder dem Subjekt und seiner Wahrnehmung im Sinne der Projektionsthese zugeordnet werden müsste, oder den Objekten, deren Arrangement, Inszenierung und Gestaltung, was ontologische Probleme nach sich zöge.

Zum anderen fokussiert die Vagheit *inhaltlich* auf die Wahrnehmungssituation, die Wahrnehmung der Wahrnehmung, das Unbestimmbare, das *je-ne-sais-quoi*, auf den besonderen ästhetischen Moment des Auffälligwerdens einer Atmosphäre. Vagheit im Rahmen von Atmosphäre kommt von der Verflochtenheit in aussagelogische Zusammenhänge, von seinem Status als *terminus technicus* weg und kehrt zu seinem ursprünglich eher unzusammenhängenden Gebrauch zurück, meint eher Vagabundieren, Umherschweifen, ein Wort, das nebenher geht, im Alltag mitgenutzt wird, dann, wenn man vom fixierten Reden über einen Gegenstand abschweift zum Gesamtbefinden in einer Umgebung. Die Atmosphäre wird als besondere Atmosphäre und nicht als eine weiter zu bestimmende Atmosphäre wahrgenommen. Man bremst eine endgültige Charakterisierung, vermeidet bewusst die Festschreibung eines Charakters und hält damit den Wissensbegriff bezüglich der Atmosphäre flüssig. Weitergehende Bestimmungsversuche wären motiviert von der und möglich durch die ästhetische Hintergrunderfahrung des Wahrnehmenden, seine ästhetische Beschreibungs- und (Selbst-)Wahrnehmungs-Kompetenz.

Mittels der Anerkennung der Vagheit wird das Alltägliche, Ungezwungene weil Unreflektierte, bisweilen Poetische und Metaphorische atmosphärischer Rede erklärbar. Der Wechsel und die Spannbreite von sachlicher zu poetischer Sprache ermöglicht den sprachlichen Zugriff auf und damit die sprachliche Kontrolle einer Atmosphäre, denn im Gegensatz zur nüchternen Explikation atmosphärischer Situationen »schont die poetische Explikation die zu explizierende Situation durch geschickte Sparsamkeit der Rede, die hinter einem dünnen, aber passend und treffend gewebten Schleier [...] die ungebrochene Ganzheit der Situation mit der binnendiffusen Fülle ihrer Bedeutsamkeit durchscheinen lässt.«<sup>42</sup> Somit kann es gelingen, den Charakter einer Atmosphäre trotz seiner Vagheit benennbar und intersubjektiv aushandelbar zu machen – ein Um-

41 | Vgl. SAINSBURY 2001, S. 60.

42 | SCHMITZ 2003, S. 264. Für das Arbeitsfeld der Atmosphäredeskriptionen wäre weiterhin zu fragen, ob nicht die Kürze der Rede eine erzwungene ist, durch den Konflikt der Allgemeinheit eines jeden Wortes mit der Besonderheit einer jeden zu beschreibenden Atmosphäre. Vgl. auch SORENSEN 2006, S. 2: »Once we shift from literal

stand, der es für die Atmosphäreforschung legitim macht, nicht nur die Alltagssprache, sondern auch eine poetische, metaphorische Sprache bei der Datenerhebung und für die Auswertung der qualitativ-empirischen Ästhetischen Feldforschung verwenden zu können. Der Sprachraum des Alltags ist damit sprachlicher Auffindungsort der und methodischer Zugriffsort auf Atmosphären. Das Poetische und Metaphorische ist ein Reflex auf die der Vagheit folgenden idealsprachlichen Forderung nach einer exakten Wissenschaftssprache und unterstützt die Alltagssprache beim Erschließen und Erfassen von Atmosphären, entspricht der Lust am Formulieren beim Einweben der Atmosphäre in Wortschleier. Für die natürliche Sprache ist damit Vagheit keine negative, sondern eher eine ihrem Gebrauch entsprechende positive Eigenschaft, denn in der »Wissenschaft müssen die verwendeten Ausdrücke bestimmt sein, *ehe* von ihnen Gebrauch gemacht wird; in der Umgangssprache wird von den Ausdrücken Gebrauch gemacht, *ohne* daß sie bestimmt sein müssen.«<sup>43</sup> Das Kennen- und Erlernen der Ausdrücke (etwa für spezifische Atmosphären) findet nicht durch definitorische Einführung der Ausdrücke statt, sondern durch Ostension, exemplarische Verweise auf paradigmatische Anwendungsfälle (etwa mittels Beispielen wie »Weihnachtsmarktatmosphäre« oder »Kaufhausatmosphäre«). Anhand der Erfahrung mit solchen Anwendungsfällen ließe sich zwar vermuten, dass bestimmte Atmosphären im planerischen Kontext klar umrissen werden können, ein Architekt Kenntnis von den notwendigen Bestandteilen der erhabenen Atmosphäre eines Gebäudes haben müsste. Dem müssten jedoch intersubjektiv idealtypische Wahrnehmungs- und Spürvoraussetzungen zugrunde liegen. Da das Wahrnehmen und Spüren von der epistemischen Vagheit betroffen und damit das Wissen um Atmosphären verflüssigt ist, wird ein *Kommunikationsbedarf* erkennbar, der die Abweichungen klärt, die trotz der erfahrungsgemäß bekannt scheinenden Kombinationsmöglichkeiten von Atmosphärebestandteilen aufscheinen. Aus den kommunikativen Randbedingungen und weniger aus den Eigenschaften einzelner sprachlicher Elemente lassen sich dann Vor- oder Nachteil der Vagheit ableiten. Im besten Fall wird innovative problemlösende Kommunikation – auch in der Fachsprache – erst durch Vagheit ermöglicht, indem bei Diskussionen zunächst ein gemeinsamer Kenntnisstand durch relativ unbestimmte Ausdrücke erreicht wird, die dann im Diskussionsverlauf trichterartig durch immer präziser werdende Ausdrücke verfeinert werden.<sup>44</sup> So können schrittweise verschiedene Exaktheitsebenen an ein Problem angelegt werden, und damit andersartige oder neue Erfahrungen gesammelt werden in der Konfrontation von »abstrakte[m] Wissen mit konkreten Situationen [...],

---

to figurative usage, we gain fictive control over our entire vocabulary - not just vague words.«

**43** | WOLSKI 1980, S. 114, vgl. auch S. 177.

**44** | Vgl. VON HAHN 1998, S. 3.

deren Unschärfe, Mannigfaltigkeit und Uneindeutigkeit gerade den Blick für das Wesentliche schult.«<sup>45</sup>

Die Atmosphäre gleicht einem Regenbogen, das Desiderat nach Auflösung der Vagheit der Suche nach dem Ende des Regenbogens: Wie weit man auch geht, man nimmt den Regenbogen immer mit sich und erreicht sein Ende nicht – es sei denn, man positioniert sich nachteilig, nimmt zu großen Abstand, dann verblasst der Regenbogen und man erreicht sein Ende auf andere Art.<sup>46</sup>

---

**45** | FUCHS 2003, S. 79.

**46** | Vgl. SORENSEN 2006, S. 6: »As Waismann lyricizes ›Every description stretches, as it were, into a horizon of open possibilities: However far I go, I shall always carry this horizon with me.‹ (1968, 122)«

## 6. Die Asthetische Feldforschung

### Ein qualitativ-empirischer Zugang zu Atmosphären

---

Um eine Atmosphäre überhaupt als solche zu bemerken, braucht es eine besondere Atmosphäre. Um den potentiell verflüssigten Charakter einer Atmosphäre als solchen anzuerkennen und alltägliche, poetische, metaphorische Redeweisen in Atmosphärebeschreibungen zu integrieren, braucht es ein Bewusstsein von der Vagheit der Atmosphäre. Um Atmosphärebeschreibungen bezüglich des zugrunde liegenden Atmosphärebegriffs, bezüglich dessen möglicher Erscheinungsformen in Sätzen, bezüglich verschiedener kommunikativer Dimensionen (und auch wahrnehmungstheoretisch) verorten zu können, braucht es ein semantisch, syntaktisch und pragmatisch aufgespanntes Feld des Atmosphärebegriffs.

Nach alledem muss es dennoch nicht leicht fallen, eine *Atmosphärebeschreibung* adäquat *erschließen* und auf einen Atmosphärebegriff hin interpretieren zu können. Denn je nach sprachlichem Kontext muss der Atmosphärebegriff als Verweis auf das Phänomen gar nicht auftauchen, trotzdem sich das Phänomen hinter den verwendeten Wörtern verbirgt (›Der Museumsbesuch war richtig erhebend.‹). Gleichfalls kann zwar der Atmosphärebegriff auftauchen – gegebenenfalls sogar durch ein Adjektiv näher bestimmt –, dabei aber nur eine vorschnelle ästhetische Beurteilung einer geteilten Wahrnehmungswirklichkeit sein, die dem Phänomen nicht gerecht wird. Selbst in Situationen ungeteilter Wahrnehmungswirklichkeit besteht die Gefahr, durch Ansprechen einzelner Charakteristika der jeweils vorherrschenden Atmosphäre nur eine grobe Beschreibung davon zu liefern, was von hoher Komplexität ist. ›Die Atmosphäre war gut‹ ist eine ähnlich minimale und nahezu gehaltlose Beschreibung, wie ›Der Wein ist gut‹ eine verknappende Beschreibung des Geschmacks eines Weines darstellt.

Dass ein Adjektiv zwar eine Atmosphäre näher bestimmt, dem Phänomen dadurch aber nur auf einer sehr oberflächlichen Ebene gerecht wird, ist ein Problem, dass sich vom Verstehen zum Verfassen einer Beschreibung fortsetzt. Soll eine Wahrnehmung der Wahrnehmung dokumentiert werden, liegt also der Wahrnehmungsfokus auf dem ›Und‹ der Atmosphäre, dann wird das Be-

ziehungsgflecht eines eigenständigen ›Zwischen‹ zum thematischen Fokus, das als Drittes schon für eine epistemische Form von Vagheit der Atmosphäre verantwortlich zeichnet. So einleuchtend es ist, dass die Atmosphäre aus Elementen des Wahrnehmungssubjektpols wie Stimmungen oder Befinden besteht und aus Elementen des Wahrnehmungsobjektpols wie Situationen oder ekstatischen Objekten und, dass es eine Beziehung zwischen beiden Polen gibt, so undurchschaubar mag das Zusammen- und Wechselspiel im ›Zwischen‹ sein – vor allem im Hinblick auf subtile Charaktere von Atmosphären. Ein empirisches Erfassen einiger dieser Elemente entspricht einer Dokumentation nur von Bestandteilen einer Atmosphäre. Durch das Involviertsein des Beschreibenden könnte die Wahrnehmungsbeschreibung einer Atmosphäre zur Wahrnehmung einer Atmosphäre in einem Beeinflussungszusammenhang stehen – ganz im Gegensatz zur meteorologischen Atmosphäre, die sich unabhängig ihrer Beschreibung ausprägt und verhält. Es fällt also auch nicht leicht, eine *Atmosphärebeschreibung* adäquat *erstellen* zu können – gerade wenn das Phänomen etwa in einer besonderen Atmosphäre augenfällig wird und man über das Gespürte nicht sinnvoll schweigen kann und will.

Das Festnageln eines Puddings an die Wand war das metaphorische Bild für die Schwierigkeit von Begriffsarbeit im Atmosphärenkontext: Die Atmosphäre mag wie ein Pudding erscheinen, etwas Amorphes und Abstraktes, das einem begrifflichen Zugang zu entgleiten droht wie der Pudding dem Nagel. Die Metaphorik des Puddingnagelns verweist anschaulich und einprägsam auf die Differenz von Gegenstand (Pudding) und Methode (Festnageln mit Nägeln). Für den Atmosphärenkontext sind nun zwei Zugangsarten denkbar, um die Puddingprobe zu meistern: Zum einen könnte man sich mit *Gegenstandsfokus* auf die Konsistenz des Puddings konzentrieren, also durch verstärkte Begriffsarbeit eine Anreicherung und Verdichtung des Begriffs erreichen und ihn durch die gewonnene Dickflüssigkeit leichter mit herkömmlichen Nägeln zu fassen zu bekommen. Zum anderen könnte man mit *Methodenfokus* auf die Qualität und Anzahl der zum Festnageln benötigten Nägel achten, also mit diversen Forschungsmethoden oder einem spezifischen Methodenmix dem amorphen, puddingartigen Untersuchungsgegenstand zu Leibe rücken.<sup>1</sup> Freilich kommt das eine nicht ohne das andere aus: Die Wahl der Methode sollte die Spezifik des Untersuchungsgegenstandes nicht unberücksichtigt lassen. Die klare Trennung von Gegenstand und Methode ist also als heuristische anzusehen, verdeutlicht aber im Fall der Atmosphären eine schwerwiegende methodische Problematik. Einerseits will man einen vagen Begriff festigen, d.h. man sucht nach einer klaren empirischen Methode, um dies zu erreichen (= ein weicher Pudding soll mit bestimmten Nägeln festgehalten werden), und andererseits

---

1 | Vgl. hierzu den impliziten und expliziten Zugang bei THIBAUD 2003, S. 280-281.

will man mit bestimmten aber uneinheitlichen Methoden ein bestimmtes Phänomen begrifflich festmachen, einen scharf umrissenen Gegenstand ausweisen (= man hat nur ein paar Nägel und hofft auf die richtige Puddingkonsistenz). Es gibt also zwei aufeinander bezogene Problem- und Arbeitsfelder (Gegenstand / Begriff und Methode), die sich einander garantieren oder verifizieren sollen. Im Alltagsgebrauch mag sich die Problematik nicht stellen, denn der Pudding würde eher verspeist als zweckentfremdet und in die Senkrechte gebracht: Man prüft den Pudding, indem man ihn isst. Analog werden Atmosphären genossen und wenn überhaupt beschrieben, dann auch getrost nur grob und vage. Im Brennpunkt wissenschaftlichen Interesses wird das Puddingessen jedoch nur zu einer von einigen empirischen Zugangsarten zum Pudding – das Festnageln wäre eine weitere.

Eine Untersuchung der Puddingkonsistenz, ein Gegenstandsfokus, eine Verdichtung des Begriffes der Atmosphäre wurde bereits vorgenommen. Nun soll eine Möglichkeit des Festnagelns erprobt und bewährt werden, eine Methode der Atmosphärebeschreibung, die Asthetische Feldforschung als qualitativ-empirischer Zugang zu Atmosphären.

Demgemäß werden zunächst einige allgemeine Bemerkungen zur Forschungsmethodik gemacht, die vor allem deren qualitative Ausrichtung und den darauf bezogenen Sprachgebrauch beleuchten. Die beiden Stränge der methodischen Problematik werden dann anhand paradigmatischer Herangehensweisen von Hasse (Suche nach Methode) und Thibaud (Suche nach Gegenstand) kurz dargestellt und diskutiert.<sup>2</sup> Was man davon vermeiden und was verwerten kann, fließt in den Vorschlag einer empirischen Methode zur Beschreibung und Erschließung von Atmosphären, der ›Asthetischen Feldforschung‹. Das Beispiel einer solchen Asthetischen Feldforschung zum Richterfenster im Kölner Dom, das das Atmosphärekapitel einleitet, wird um Aufzeichnungen während zweier Ausstellungen Richters abstrakter Gemälde erweitert, auf die bezogen einige exemplarische Auswertungen vorgenommen werden. Die Feldforschung soll helfen, das Verhältnis des Atmosphärephänomens und seines Begriffs zu seiner Erforschbarkeit und der dafür in Anschlag gebrachten Forschungsmethodik zu erhellen und im Sinne einer komplexitätsadäquaten Darstellung die Voraussetzungen am Phänomen zu bezeugen, die als theoretisches Fundament und Orientierungswissen bezüglich des Atmosphärephänomens erarbeitet wurden.

---

2 | Vgl. die Forschungen in der Drosselgasse: HASSE 2002b, S. 61-113, sowie den *Parcours Commenté*: THIBAUD 2001, S. 79-99.

## 6.1 FORSCHUNGSMETHODIK

Eine Untersuchung der zum Festnageln benötigten Nägel, ein Methodenfokus, die Suche nach einer Art und Weise, Atmosphären empirisch phänomengerecht zu erfassen steht noch aus. Eine ausgearbeitete und konsensfähige Methode gibt es nicht. Es gibt lediglich einige Versuche und minoritär-exotische Pilotprojekte, um Atmosphären ernsthaft zu erforschen. Hierbei ließe sich fragen, ob die verschiedenen Forschungsansätze im Sinne einer methodischen Multiangulierung gesehen werden könnten und also das Atmosphärenphänomen seitens verschiedener Positionen und verschiedener Werkzeuge ›in die Zange nehmen‹, ob sie insgesamt viele und verschiedenartige Nägel bereitstellen, um der Vagheit der Atmosphären beizukommen. Einer solchen Metaanalyse fehlt jedoch der Boden.

Eine Methode zur Beschreibung und Erfassung von Atmosphären ist auf das breite Feld einer Wahrnehmung qua Spüren gestellt, auf dem die Atmosphären durch Art, Zusammenspiel und Stimmigkeit von Wahrnehmungen in bestimmten Umgebungen Kontur annehmen. Die Verortung im ›Zwischen‹ und die ›Und‹-Bestimmung der Atmosphäre halten dabei jedoch in der Schwebelage, welche Wirkfaktoren in welchem Maße das Involviertsein im ›Hier und Jetzt‹ prägen. Zwar bestehen keine Zweifel über das ›Dass‹ der eigenen leiblichen Wahrnehmung,<sup>3</sup> Affektives Betroffensein etwa durch Schmerz oder besondere Atmosphären bieten als nichtnegierbare Wahrnehmungen Gewissheit bezüglich des eigenleiblich gespürten Wahrnehmungsereignisses. Zweifel können aber nun allenfalls über das ›Was‹ der Wahrnehmung aufkommen, was in ihr gegeben ist, ob die jeweilige Wahrnehmung im Wahrnehmungsgegenstand ›Atmosphäre‹ oder in anderen Wahrnehmungsgegenständen gründet. Im Spüren (und auch strukturell) mag es oft klar sein, ›Was‹ die Atmosphäre ausmacht oder welcher Art ihr Charakter ist. Im Nachspüren, im Erkenntnisprozess kann dieses ›Was‹ jedoch beunruhigend wolkig sein, weil verflochten und deshalb nicht ganz klar ist, was wie wirkt – zumal sich Atmosphären in Form und Intensität wandeln und als flüchtige nur räumlich und zeitlich begrenzte Signifikanzen ausbilden können.<sup>4</sup>

Bei dieser Ausgangslage und mit diesem Gegenstandsfokus scheint ein methodisches Vorgehen, das auf das Aufstellen eines operationalisierbaren *Merkmalkataloges* zur Analyse von Atmosphären zielt,<sup>5</sup> problematisch und im weite-

---

**3** | Vgl. etwa MERSCH 2002, S. 32f.

**4** | Vgl. BLUM 2010, S. 191.

**5** | So etwa gefordert von LORENZ, um Theorie und Praxis zusammenzubringen. Vgl. LORENZ 1999, S. 21.

ren der Rechtfertigung zu bedürfen, die sich allein aus seinem Vorhandensein ergibt. Denn man müsste ja schon wissen oder eine sichere Ahnung davon haben, welche Ekstasen Atmosphären bestimmen und welche Quellen jene haben, um Merkmale zu benennen, auf die hin man das Wahrgenommene befragen könnte.

Dementsprechend allgemein sind solche Merkmalskataloge: Für seine Betrachtung kirchlicher Räume formuliert Gernot Böhme einige Anzeichen für Atmosphären und denkt dabei »an die architektonischen Formen [...], ferner an Licht und Dämmerung, das Steinerner, an Figuren und Bilder, an die akustischen Qualitäten des Raumes, an Farben, an Materialien, an Insignien des Alters und schließlich natürlich auch an die christlichen Symbole«, die auch bei profaner Wahrnehmung wirken.<sup>6</sup> Scheinen damit quasi objektivierbare Konstituenten benannt zu sein, so deutet gerade der letzte Punkt auf die Frage nach der religiösen Bindung und damit der Einwirkung des kulturellen Hintergrundes auf die eigene Wahrnehmung hin.<sup>7</sup> Dies ist für die Wahrnehmung und Untersuchung von Atmosphären von Bedeutung, weil im Sinne der Frage nach Singular oder Plural von Atmosphären die Differenz von »Atmosphäre« und »Stimmung« besonders zu beachten ist. Denn die Frage scheint nicht unplausibel, ob in einem kirchlichen Raum eine einzige Atmosphäre herrscht, an der alle Anwesenden wahrnehmend teilhaben (Bsp.: Jeder spürt die spezifische Atmosphäre des Kölner Doms) oder ob jeder Wahrnehmende eine eigene Atmosphäre verspürt – je nach kulturellem Hintergrund, je nach individueller ästhetischer Hintergrunderfahrung (Bsp.: Der Katholik verspürt eine heilig-erhabene Atmosphäre im Kölner Dom, der japanische Tourist eine ruhig-bedrückende). Als Konsequenz aus der potentiellen Pluralität von Atmosphären können dann nur beispielhaft einzelne, willkürlich ausgewählte Atmosphärencharaktere untersucht werden und als Merkmale in einen Katalog aufgenommen werden.

Ähnlich verfährt auch Claudia Lorenz. Durch praktische Annäherung an Böhmes Theorie am Beispiel eines Kunstmuseums entwirft sie ein präziseres und erweitertes Verzeichnis von Atmosphärenmerkmalen, um so Analyseanhaltspunkte für weitere empirische Untersuchungen zu gewinnen. In den Fokus rücken die Raumform, das Raumklima mit seinen unterschiedlichen Farb-, Form- und Materialbeziehungen, die Raumausstattung, die Funktion der Möblierung im Hinblick auf Wegeführung und Raumstrukturierung, die Beschaffenheit der Fußböden, das Licht und die Anwesenheit von Menschen.<sup>8</sup> Interessant ist das Beiordnen menschlicher Anwesenheit zur Anwesenheit von Dingen. Denn es verdeutlicht, dass es nicht nur das Ergebnis aktiver Bemühun-

---

6 | BÖHME 1998c, S. 91.

7 | Vgl. EBD., S. 90. Vgl. auch KUHNERT ET AL. 2006, S. 24.

8 | Vgl. LORENZ 1999, S. 22-23.

gen ist, wenn Menschen Atmosphären erzeugen, sondern auch schon Effekt ihrer bloßen Anwesenheit.

Schon der Vergleich zweier Merkmalskataloge zeigt Unterschiede in Anzahl, Art und Gewichtung der Konstituenten von Atmosphären.<sup>9</sup> Dies mag mit der Weitläufigkeit der Atmosphärendefinition zusammenhängen: Das jeweilige Zusammenspiel von eigenem Befinden in bestimmten Umgebungsqualitäten ebnet den Weg für jeweils verschieden hervorstechende Konstituenten dieses Zusammenspiels, die in Abhängigkeit von den jeweiligen Lebenslagen, Raumbezügen oder Erlebniszusammenhängen der Wahrnehmenden stehen und wiederum die Frage nach Singular oder Plural von Atmosphären stellen. Durch unterschiedliche Herangehensweisen unterschiedlicher Disziplinen, durch disziplinar geformte Fragerichtungen könnten an einem Ort unterschiedliche Atmosphären diagnostiziert werden. Ein Plural der Erscheinungsweise einer Atmosphäre würde sich dann der Art und Anzahl der Zugangsweisen verdanken.

Wie im disziplinären Fokus ein Merkmalskatalog entsteht, und wie das Ergebnis ein Katalog ist, der dem Wesenszug von Atmosphären entgegensteht, an ein im ›Hier und Jetzt‹ wahrnehmendes Subjekt in einem ›Zwischen‹ gebunden zu sein, verdeutlicht eine Untersuchung zum ›Konstrukt Stadionatmosphäre‹.<sup>10</sup> Trotz der Hinweise auf die Komplexität des Phänomens und trotz des Referierens einschlägiger Positionen wurden mit reflexiven und formativen Messmodellen aus der (u.a. umweltpsychologischen) Marketingforschung Messindikatoren gewonnen, die nicht erfassen sollten, »welche Eigenschaften der Stadionumwelt vorliegen und wie die affektive Befindlichkeit der Zuschauer ist, sondern ob eine vorher definierte typische Konstellation von Stadionstimuli und eine spezifische Qualität affektiver Befindlichkeit vorliegen.«<sup>11</sup> Zwar wird betont, dass es sich bei der Untersuchung um das Konstrukt einer guten Stadionatmosphäre mit Fokus auf Erzeugung von Präferenzgerechtigkeit bei den Stadionbesuchern handelt. Im Sinne einer quantitativen Untersuchung seien also Validitätsprüfungen einzelner Indikatoren zur Vermeidung von Multikol-

**9** | Diese Unterschiede ließen sich problemlos durch die Auflistungen anderer Autoren verdeutlichen. Vgl. etwa für Forschungen bezogen auf Theater: FISCHER-LICHTE 2004, S. 203-207; bezogen auf einen Bahnhofsvorplatz (mit einem Methodenmix aus Beobachtungsbogen, Fotografiestudie, Gespräche und experimentellem Zugang): SEGGERN, HAVEMANN 2004, S. 74, 82-83; bezogen auf Stadtforschung: WENDORF ET AL. 2004, S. 8; bezogen auf musiktherapeutische Settings: THOMS 2005, S. 280-284; bezogen auf Architektur: ZUMTHOR 2006, S. 19-73. Eine gute Zusammenschau bietet auch PFISTER 2010, S. 14-19.

**10** | UHRICH 2008, S. 41-77.

**11** | EBD., S. 55. Ab S. 48ff werden die Positionen von Benjamin, Tellenbach, Böhme und Schmitz diskutiert.

linearitätsproblemen nötig, ebenso wie Indikatorenzuordnungsverfahren oder Strukturgleichungsanalysen, damit über jeden der 16 Indikatoren »eine spezifische Facette guter Stadionatmosphäre gemessen« werden kann, welche dann »im Messmodell additiv miteinander verknüpft« werden.<sup>12</sup> Wie sehr das Messmodell jedoch von konkreter Wahrnehmung abstrahiert und sich wahrnehmungssubjektunabhängig ausformt, zeigen methodische Zwischenschritte wie ein Feedback, das »die Panelteilnehmer dazu veranlassen [soll], ihre eigenen Einschätzungen bei grober Abweichung von der Mehrheitsmeinung nochmals zu überdenken, um so sorgfältig überlegte Antworten zu erzielen.«<sup>13</sup>

Im Sinne der Asthetik sollte es jedoch nahe liegen, dem Begriff der umfassenden Sinnlichkeit gemäß bei der Erforschung von Atmosphären von einem quantitativen Sammeln von Mess- und Sinnesdaten und/oder deren statistischen Auswertung Abstand zu nehmen. Dass die von Böhme, Lorenz oder bezüglich des Stadions genannten Merkmale sicherlich in der Atmosphäredeskription ihren Platz haben, ist unbezweifelt. Dennoch scheint es für Feldforschung im ästhetischen Feld der Atmosphären nicht zielführend, aus ihnen ein Untersuchungsraaster zu formen, mithilfe dessen jedem Ort seine je spezifischen Atmosphärecharaktere abzulesen seien. Der Merkmalskatalog würde einer Urteilsästhetik zuspieren, die in Gefahr stünde, sich vorschnell auf Beurteilung zu kaprizieren, anstatt im Rahmen einer Asthetik als allgemeiner Wahrnehmungslehre die sinnliche Erfahrung angemessen zu Wort kommen zu lassen.<sup>14</sup>

Hinsichtlich der meisten Atmosphäreforschungsansätze wird betont, dass es sich dezidiert um qualitative (eher als um quantitative) Ansätze handelt. Gerade im Hinblick der »Erschließung eines bislang wenig erforschten Wirklichkeitsbereichs«<sup>15</sup> dient qualitative Forschung der Entdeckung von und Sensibilisierung für spezifische Wahrnehmungszusammenhänge. Demgemäß sollte eine qualitativ empirische Methode der Atmosphäreforschung (wie die noch vorzustellende der Ästhetischen Feldforschung) weniger die Repräsentativität verfolgen, als vielmehr eine *Exemplarik*: Wenn Atmosphären die Wahrnehmung beeinflussen, dann ist es möglich, sie zu exemplifizieren durch Festhalten hervorstechender und scheinbar nebensächlicher Eindrücke, erweitert um ein reflexives Einholen ihrer Wahrnehmungsumgebung als deren Konsumenten, Förderer oder Unterdrücker. Dabei verpflichtet eine phänomenolo-

---

**12** | UHRICH 2008, S. 69. Für eine Verwertung des Atmosphärekonzeptes in evaluativen oder ökonomischen Zusammenhängen scheinen Typisierungen unerlässlich: Vgl. SCHÖLL 2009, S. 1.

**13** | UHRICH 2008, S. 60.

**14** | Vgl. auch BÖHME 1995a, S. 23.

**15** | Flick, zitiert bei SABISCH 2009, S. 27. Vgl. auch PEEZ 2000, S. 23.

gische Herangehensweise dazu, von vorgefertigten Kategorien ungebremste und offene Wahrnehmungen zu machen und diese zu beschreiben. Gelingt es, mithilfe der konkreten Beschreibungen in einem konkreten Wahrnehmungszusammenhang eine Exemplarik der Atmosphäre im ›Hier und Jetzt‹ vorzustellen, kann als Fernziel der Atmosphäreforschung eine Typik der Atmosphäre im ›Hier und Immer‹ und weiters im ›Immer und Überall‹ anvisiert werden.<sup>16</sup> Ein Merkmalskatalog wäre hierbei eher das auf ein ›Immer und Überall‹ bezogenes Ergebnis von Atmosphäreforschung als der auf ein ›Hier und Jetzt‹ bezogene Ausgangspunkt von Atmosphäreforschung.

*Perspektive der Atmosphäreforschung ist es also, (exemplarische) Atmosphären nachzuvollziehen statt nachzuprüfen, Aussagen zu bewähren statt zu beweisen.* Diesen Modus der Atmosphäervermittlung nutzt, wer eine Atmosphäre herbeizitiert, eine Atmosphäre des ›Hier und Immer‹ konstatiert und ein Gegenüber ein- und zustimmen kann. Gerade im Falle einer geteilten Wahrnehmungswirklichkeit könnten sich Zweifel an der Vermittelbarkeit erheben, denn vom Herbeizitierenden werden Wahrnehmungen mitgeteilt, »die nur er als *situativ konkret* Erlebender aussagen kann; aber dies sind doch zugleich Eindrücke, die im gebannten Erleben anderer Individuen ihren erinnernden und assoziativen Anschluss finden.«<sup>17</sup> Das Herbeizitieren ist also kein nachprüfbares Belegen einer bestimmten Atmosphäre, sondern ein Bezeugen und Herbeirufen eines bestimmten Charakters einer Atmosphäre, das sich in dem Sinne bewähren muss, dass der Charakter nachvollziehbar wird.

Die sprachliche Aussagbarkeit atmosphärischer Charaktere enthebt das atmosphärische Erleben der Intimität persönlichen Spürens. Weil in der Feldforschung *Sprache* für Beschreibungen und Auswertungen Verwendung findet, sollen vorbereitend (teils nochmals) einige spezifische Eigenschaften und Leistungen der Sprache im Fokus von Feldforschung herausgestellt werden. Dazu zählen: die metaphorische Verwendungsweise gegen die Abstraktionsgefahr, der Medienwechsel als methodische Voraussetzung, die Ausrichtung auf die Wirklichkeit und die Ekstasen der Dinge, die Versubjektivierung und Verobjektivierung durch Sprache.

**16** | Atmosphäreforschung gleicht hierbei qualitativer Sozialforschung, bei der es »nicht um absolute Aussagen [geht], sondern um Tendenzen und Qualitäten, die über den Einzelfall hinaus als ›typisch‹ zu erkennen sind, weil sie häufiger oder in spezifischen Zusammenhängen oder bei bestimmten Gruppen beobachtet werden.« SEGGERN, HAVEMANN 2004, S. 48

**17** | HASSE 2003, S. 177. Vgl. hierzu im Weiteren BÖHME 1998c, S. 53. Bzgl. der Perspektive des Erkundens statt Erkennens vgl. THIBAUD 2003, S. 286-287. Dass es hierbei eher um Prägnanz als um Präzision geht, deutet KUNSTMANN an: KUNSTMANN 2006, S. 61.

Im Rahmen sowohl des Aura- wie des Atmosphärekonzeptes wurde gegen die Sprache – gerade wenn sie nicht in *metaphorischer* Anwendung den binären Rahmen klarer Signifikanz überdehnt – der Verdacht erhoben, der Abbrivatur der Wahrnehmungswirklichkeit Vorschub zu leisten, »indem sie aus der potentiellen Wahrnehmungsfülle gewöhnlichen Erlebens nur eine begrenzte Anzahl von *Merkmalen* ins Bewusstsein«<sup>18</sup> hebe. Es ist nicht zu leugnen, dass, wo Sprache verwendet wird, man sich in einem begrifflich-allgemeinen oder alltagspragmatischen, auf jeden Fall aber »diskursiven Zusammenhang und nicht im Wahrnehmungszusammenhang« befindet.<sup>19</sup> Sprachlosigkeit als angemessen im Hinblick auf vorsprachliche Phänomene wie das ästhetische der Atmosphäre zu betrachten, benennt das Dilemma des Nachweises und der Vermittlung von Atmosphären. Sprachlosigkeit zu fordern, würde jedoch einer rein rezeptiven, delektierenden und weniger einer im Sinne der Vermittlung nutzbringenden Position zuspähen. Die Konfrontation von ›Atmosphäre‹ und ›Vagheit‹ machte verständlich, wie das Sprachliche atmosphärischer Beschreibungen den alltagssprachlichen, metaphorischen und poetischen Bereich einer Sprache tangiert, die die Abstraktionsgefahr zu umgehen sucht. Dies gelingt ihr, wenn die Ebene der verhältnismäßigen Unbetroffenheit in der Versprachlichung und Verschriftlichung von Atmosphären Anschluss findet zur Wahrnehmung im ›Hier und Jetzt‹ oder zur ästhetischen Hintergrunderfahrung, zu den Erfahrungen mit Atmosphärebetroffenheit seitens der Konversationspartner oder Leser. Im Hinblick auf das sprachliche Erfassen von Atmosphären ist es ein aus der Umgangssprache bekannter metaphorischer Vorgang, dass etwa »Stimmungsattribute, die wir gewohnt sind seelischen Zuständen beizulegen, auf Gärten oder Gartenszenen« angewandt werden.<sup>20</sup> Gegen den möglichen Einwand, dass damit auch in das wissenschaftliche Sprechen über Atmosphäre eine bloß metaphorische Redeweise Einzug halten würde, spricht die Tatsache, dass Atmosphäre als grundlegendes Wahrnehmungsphänomen zu den Grund-

---

**18** | HAUSKELLER 1995, S. 190.

**19** | BÖHME 2001a, S. 36. Auch Becker fragt, ob sich Kritik und Atmosphäre nicht ausschließen, »weil die Atmosphäre dann technizistisch wird, wenn man sie konstruieren und gestalten kann, und beendet wird, wenn man sie in Text oder Bild überführt«, spricht jedoch von den »jeweiligen rhetorischen Einsätzen der Begriffsvarianten« und konstatiert ein Dauerproblem des Atmosphärediskurses: »Atmosphären, Auren, Stimmungen weichen im Zuge des Schreibens und Bilderproduzierens in die Sphäre des Ungreifbaren und Kontingenten zurück. Diese Eigenschaft macht gewissermaßen ihre begriffliche Produktivität aus. Insofern dient der Einsatz von Sprache und Bildern der Herstellung dieses Phänomens des Zurückweichens als einer unabschließbaren Bewegung.« BECKER 2010, S. 148.

**20** | BÖHME 1989, S. 90.

situationen der Wahrnehmung zu rechnen ist, und Grundsituationen können nicht anders als metaphorisch erläutert werden.<sup>21</sup>

Weil es unterschiedlich ist, wie eine Atmosphäre als ›Wodurch‹ den Charakter eines Befindens vermittelt und wie Sprache dies tut, stellt jede Beschreibung einer Atmosphäre (wie jede Wahrnehmungsbeschreibung) einen *Medienwechsel* dar. Die Performativität eines Ereignisses wie einer Theateraufführung – und damit auch die dort herrschenden Atmosphären – begründet das theaterwissenschaftliche Interesse, diese performativen Phänomene diskutieren und dazu dokumentieren zu können. Weil jedoch jede Aufführung durch Gegenwartigkeit und Flüchtigkeit gekennzeichnet ist, weil sich ihre Materialität aufgrund eines immer gegenwärtigen Hervorbringungs- und Vernichtungsprozesses jedem Zugriff entzieht, ist eine »Transformation [der spezifischen Materialität] in andere Medien [nötig,] und seien es [die] eigenen Notizen und Erinnerungsprotokolle.«<sup>22</sup> Solch ein Erinnerungsprotokoll als »nachträglich mit Worten rekonstruierte Wahrnehmung«<sup>23</sup> ist ein spezifisch sprachliches Dokumentationsmittel und dadurch die Bedingung der Möglichkeit eines Diskurses über Theateraufführungen und deren Atmosphären.

Der Wechsel ins Medium der Sprache entspringt zum einen der Erfahrung, dass sich das leibliche Spüren im atmosphärischen Raum mittels Fotografie oder Videoaufzeichnungen schwerlich einfangen oder vermitteln lässt.<sup>24</sup> Mag dies zwar auch für die Sprache gelten, so lässt sich doch zum anderen vermuten, dass das Medium ›Sprache‹ durch seine Geläufigkeit und ubiquitären Verfügbarkeit niederschwelligere Dokumentationsmöglichkeiten bietet, als es Zeichnung, Fotografie oder Video könnten, die zudem im Rezeptionskontext dem jeweiligen Medium geschuldete eigenständige Atmosphären prägen könnten und im Produktionskontext medienspezifische Fragestellungen aufwerfen und künstlerische Begründungsnotwendigkeiten hervorrufen würden, etwa nach der Wahl des Papiers, der Technik, des Stils.<sup>25</sup>

**21** | Vgl. WELSCH 1993, S. 38.

**22** | FISCHER-LICHTE 2004, S. 128. Ausführlicher wird die Methode des Erinnerungsprotokolls vorgestellt bei SCHOUTEN 2007, S. 172.

**23** | LORENZ 1999, S. 16.

**24** | Trotz der Vermittlungsverweigerung dieser Atmosphären gebe es andere Atmosphärearten, die »selbstverständlich medial herstellbar [sind], wie jedem aus Horrorfilmen oder Filmmelodramen nur allzu gut bekannt ist.« FISCHER-LICHTE 2001, S. 22. Hierbei handelt es sich um herbeizitierte Atmosphären, die aufgrund von Typischem sehr leicht Brücken zur ästhetischen Hintergrunderfahrung zu schlagen imstande sind.

**25** | Im kunstpädagogischen Kontext ist es durchaus reizvoll, diese medienspezifischen Fragestellungen aufzugreifen, im Hinblick des Atmosphärenthemas zu erproben und interessendifferenziert zu entwickeln, wie etwa im sog. ›Projektstagebuch‹ (PTB).

Wichtig bei der Erstellung eines Erinnerungsprotokolls ist es, beschreibend nicht nur auf einzelne Elemente abzuheben, die am Zustandekommen einer Atmosphäre beteiligt sind, sondern auch den Gesamteindruck zu dokumentieren als »Zusammenspiel aller [Einzelelemente]«. <sup>26</sup> Im Anschluss an eine Theateraufführung sollen Erinnerungsfragmente und auf das eigene Erleben bezogene Beschreibungen festgehalten werden – jedoch nicht in nacherzählender, interpretierender oder dramaturgiekritischer Weise. Durch die Protokolle und die Analyse der in den Atmosphärebeschreibungen vorkommenden Leerstellen sollen performative Erfahrungen nachvollzogen werden, die ansonsten aufgrund ihres Bezugs zur Wahrnehmung des Zuschauers schwer zugänglich wären. Zwischen den Zeilen werden Atmosphären als ein Surplus, als Einflussfaktoren auf das Erleben ablesbar.

Die Transformation in das Medium der Sprache geht auch mit einer *Transformation der Wahrnehmungsordnung* einher: Die räumlich simultane muss in eine zeitlich sukzessive Ordnung überführt werden, das sprachliche Erfassen der Sinneseindrücke muss begrifflich differenzieren, was im Gedächtnis als gleichzeitige Wahrnehmung vorhanden ist. <sup>27</sup> Ein solchermaßen sukzessiver Zugriff auf das ›Zwischen‹ der Atmosphäre spiegelt sich auch im methodischen Vorgehen, das Datenerhebung und -auswertung zwar als disparate Einheiten behandelt, dies jedoch im Hinblick auf die simultane Wahrnehmung des atmosphärischen Spürens. Entgegen der Befürchtung, das Beschreiben einer Atmosphäre könne nicht gelingen, da man im Diskurszusammenhang dem Wahrnehmungszusammenhang enthoben sei und damit das atmosphärische Spüren zusammenbrechen ließe, kann vermutet werden, dass gilt, was für den Verfall der Aura gilt: Die Aura wird erst in ihrem Verfall deutlich. Analog wird die Atmosphäre erst in der Wahrnehmung und dann vor allem deren Beschreibung festgestellt, in einer Art *Sinngebung per Rekonstruktion*.

Um im Fokus von Metaphorik und Medienwechsel nicht bloße Sprachanalyse zu betreiben, stehen die sprachlichen Darstellungen in den Wahrnehmungs-

---

Dieses bietet darüber hinaus den Ausgangspunkt dafür, das jeweilige ästhetische Interesse durch einen Medienwechsel hin zur dreidimensionalen sog. ›Körperskulptur‹ oder einem Videoclip in eine multimediale Performance einzubringen und dadurch seine künstlerische Auseinandersetzung mit Atmosphären zu variieren. Vgl. hierzu GOETZ 2007, S. 239-271. Zum Anfertigen von ›Motivserien‹ bzw. ›Grafievariationen‹ vgl. auch SEGGERN, HAVEMANN 2004, S. 65 und SABISCH 2009, S. 34-35.

**26** | FISCHER-LICHTE 2004, S. 201. Dieser Hinweis wird für Untersuchungen wichtig, die sich (wie diejenigen von Zenck) damit beschäftigen, ob es nicht einen Gemeinsinn hinter den fünf Sinnen geben könnte, der Atmosphäresinn, oder die das konstellative Zusammenspiel wahrnehmbarer Elemente betonen (wie etwa bei Böhme) oder dagegensprechen (wie Schmitz).

**27** | Vgl. SCHOUTEN 2007, S. 47.

beschreibungen und -analysen im Bewusstsein der genannten alltagsprachlichen, metaphorischen und poetischen Verfasstheit von Sprache. Der Transfer und Bezug auf das Wahrgenommene kann erreicht werden, weil die Sprache die Aussicht eröffnet, im bewussten Umgang mit ihr dem Phänomenzusammenhang stimmig zu entsprechen und so zu versuchen, die sprachliche Artikulation auf das in ihr Enthaltene zu überschreiten und dadurch das Wahrgenommene nicht aus dem Blick zu verlieren.<sup>28</sup> Mit Blick auf die Atmosphäre im engeren und die Ästhetik im weiteren Sinne gilt es also, sich einer notwendigen »Aufmerksamkeit für das Fragile und Subtile, für den Augenblick« entsprechend im Feld der »einfühlsamen Zurückhaltung einer subtilen Sprache eher als im Anspruch eines emphatischen Konzeptes« zu bewegen, wodurch es gelingen kann, einerseits »die verdinglichende Dynamik der Vernunft« und andererseits eine »entgrenzte Trivialität, die alles zur Ästhetik, das Leben zur Performance erklärt« zu meiden.<sup>29</sup> Der subtilen Sprache bedient sich etwa der Dichter, wenn er durch »geschickte Sparsamkeit der Rede« das Atmosphärische einer Situation in »ein so zartes Netz webt, daß die Situation in ihrer Ganzheit unversehrt durchscheinen kann«, wodurch ihm poetisch-zart und schonend gelingt, was ästhetische Arbeiter im Allgemeinen und Künstler im Speziellen »nicht durch Explikation, sondern durch direkte Konfrontation mit Bewegungssuggestionen und synästhetischen Charakteren« leisten.<sup>30</sup>

Das Anraten von Behutsamkeit ist freilich keine Lösung des Problems des sprachlichen Zugriffs auf das Sinnliche der Anschauung, aber eine gute Empfehlung, die den Weg für die Asthetische Feldforschung ebnet. Die Sprache webt die Atmosphäre mit und in Wörter ein. Somit können Atmosphären beschrieben, herbeizitiert und vermittelt werden, weil allgemeine Begriffe – denotativ und konnotativ – im Hinblick auf die von ihnen bezeichneten Erscheinungen verstanden werden können, weil das Einzelne der sinnlichen Anschauung in die Allgemeinheit von Begriffen überführt werden kann. Um im Rahmen von Feldforschungen der Atmosphäre nachzuspüren und sie einzuweben, muss sich die Sprache beschreibend auf die Wahrnehmung im »Hier und Jetzt«,

**28** | Damit entspräche die Sprache der Wahrnehmungswirklichkeit und wäre deshalb vom Vorwurf ihrer Verknappung befreit, weil die Wahrnehmungswirklichkeit selber im Sinne eines Interessenfokus nur bestimmte Merkmale der Realität präsentiert. Vgl. HAUSKELLER 1995, S. 192.

**29** | SPEER 2007, S. 100.

**30** | SCHMITZ 1998, S. 181, vgl. auch SCHMITZ 2009, S. 81, SCHMITZ 2003, S. 264. Die »Sparsamkeit der Rede« als Form poetischer Explikation dient Schmitz als Kriterium der Differenz analytischer und hermeneutischer Intelligenz: Vgl. SCHMITZ 2004, S. 227. Nach Kunstmann gelingt die Beschreibung von Atmosphären nur »annähernd-ungenau und poetisch-umschreibend«. KUNSTMANN 2006, S. 63. Dazu auch FRIEBEL 1980, S. 51.

auf die *Wirklichkeit* beziehen. Denn aufgrund der Vorbegrifflichkeit der *aisthesis* und mit Akzent auf dem Wahrgenommensein wird die Wirklichkeit noch eher in Beschreibungen als in Definitionen adäquat erfasst. Denn so diffus und vage die Erfahrung des Angegangenwerdens von einer Atmosphäre auch sein mag und so diffizil damit eine begriffliche Festlegung dessen erscheint, was die Atmosphäre nun genau ist, so differenziert kann zumindest ihr Charakter direkt benannt oder umschrieben werden. Hierzu können einzelsinnliche Beschreibungen der Umgebungsqualitäten und deren sinnesmodale Verknüpfungen sowie Beschreibungen des Befindens in ihnen dienen – mitunter im semantischen Feld nur einer spezifischen Sinnesmodalität. Was beim Beschreiben »an Dingen geschieht, ist die *Abhebung* ihrer Ekstasen.«<sup>31</sup> Wurden die Ekstasen statt als Prädikate von Dingen als Formen ihrer Präsenz verstanden, so gilt es im Beschreiben die Präsenz zu präzisieren. Die in aktueller Beziehung zum anwesenden Ding verfassten Beschreibungen gehören dann »selbst zum Hervorgetreten-Sein des Dinges, sie sind abgehobene, d.h. auch weiter artikulierte und herausgehobene, aber eben auch isolierte und stillgestellte Ekstasen.«<sup>32</sup> Somit können auch sie die Atmosphäre herbeizitieren: Auch wenn die Atmosphäre den Wahrnehmenden ohne Worte anspricht, so ergänzt der Wahrnehmende sie mit Worten und stiftet damit einen Dialog.<sup>33</sup>

In einem phänomenalen Modus zielen die Beschreibungen also eher auf die Wirklichkeit und weniger auf das, was realiter sei (Beim Sonnenuntergang geht die Sonne wirklich unter und verschwindet nicht aufgrund der realen Erdrotation). Dies hat Auswirkungen auf den Wortschatz, der nämlich weniger reflektiert ist, metaphorreich und durchaus poetisch erscheinen kann, wenn sich eine Lust am Formulieren und Fabulieren einstellt – was ja als ein Effekt der jeweiligen Atmosphäre auf diese hin interpretiert werden kann.

Im Sinne intersubjektiver Nachvollziehbarkeit kann es jedoch von Tücke sein, den Charakter einer Atmosphäre mit nur einem Adjektiv klar zu benennen: etwa eine ›heitere Atmosphäre‹. Sicher stellt sich aufgrund der ästhetischen Hintergrunderfahrung eine Ahnung oder ein Wissen bezüglich der jeweiligen, konkreten Atmosphäre ein. Weil die Atmosphäre eine ›Und‹-Bestimmung und keine ›Oder‹-Bestimmung ist, ließe sich jedoch bezüglich der Beschreibung die Frage stellen: Kann das Adjektiv ›heiter‹ als einzelnes Wort die Komplexität der ›Zwischen‹-Bezüge und damit des atmosphärischen Erlebens adäquat widerspiegeln? Oder stellt das Adjektiv ›heiter‹ als einzelnes Wort nicht eher eine Verkürzung auf einen ›kleinsten gemeinsamen Nenner‹ dar, der aus der sprachlichen Not heraus gefunden wird, die Ganzheit der Atmosphäre aufgrund ihrer epistemischen Vagheit nicht fassen zu können, selbst wenn man

31 | BÖHME 1995a, S. 175. Böhme spricht dies auch bildlichen Darstellungsformen zu.

32 | Ebd., S. 176.

33 | Vgl. BLUM 2010, S. LXXIX.

begänne, ein Adjektiv an das andere zu reihen oder additiv alle realen und wirklichen Bestandteile einer Situation aufzuzählen? Wenn die zusammenfassende Charakterisierung der Atmosphäre eines Bahnhofvorplatzes als Ergebnis eines multiangulierenden Methodenmixes lautet: »Leichtes pragmatisches (nicht elegantes) Understatement bei entspannter heiterer Grundstimmung«,<sup>34</sup> dann hinterlässt die Studie einen begründbaren fahlen Nachgeschmack: Denn zum einen können die Bestandteile der Ergebnisformulierung nicht stringent und nachvollziehbar aus den einzelnen Untersuchungen abgeleitet werden – was sich mit nicht dargestellten, aber notwendigen interpretativen Auswertungen begründen ließe. Und zum anderen scheint die Aussage über die eine Atmosphäre des Platzes durch Herausfiltern eines kleinsten gemeinsamen Nenners gewonnen zu sein, der der methodischen Vielfalt und der damit gewonnenen divergierenden Beobachtungen, Fotografien und Gesprächsnotizen geschuldet sein mag.<sup>35</sup>

Durch das ›Zwischen‹ der Atmosphäre zwischen Subjektivem (Befinden) und Objektivem (Umgebungsqualitäten), sowie in der Formel des ›Bewährens statt Beweisens‹ in Ausrichtung auf Nachvollziehbarkeit und Wahrnehmungswirklichkeit wurde schon deutlich, dass es nachgerade eine Chance des Atmosphärediskurses darstellt, keine Trennungen zwischen subjektiven und objektiven Bestandteilen der Wahrnehmung vornehmen zu müssen und dadurch eher zu versuchen, das Subjektive im Bezug auf das Objektive einzufangen. Für die Beschreibungs- und dann vor allem Auswertungspraxis einer Asthetischen Feldforschung ließe sich dennoch nach der Zuverlässigkeit der Atmosphäreforschung fragen, nach der Relevanz der Wahrnehmungsbeschreibungen im Feldforschungsbericht über rein subjektive Kontingenz hinaus – vor allem, weil Wahrnehmung im Rahmen der Atmosphäretheorie ein hoher Stellenwert eingeräumt ist.

Die Atmosphäre ist sowohl stark objektfixiert, als auch stark subjektadressiert. Sie lässt sich aber schwerlich »als solches beim Namen nennen und unmittelbar ausdrücken, ohne eine Anleihe bei vergegenständlichenden Begriffen zu machen. Mit der Sprache verhält es sich leider nun einmal so.«<sup>36</sup> Dem wahr-

**34** | SEGGERN, HAVEMANN 2004, S. 83.

**35** | Durch eine intensivere theoretische Beschäftigung mit dem Atmosphärenphänomen würde schnell die Frage nach Phänomengerechtigkeit und Komplexitätsangemessenheit aufscheinen, auch wenn von Seggern beteuert, dass sie ein »kompaktes Instrumentenpaket ausprobiert, das einerseits der Komplexität der auftretenden Phänomene gerecht wird, sich andererseits nicht in genau dieser Komplexität verliert, sondern hauptsächlich an planerisch relevanten Qualitäten interessiert ist.« EBD., S. 99.

**36** | KIMURA 1995, S. 17.

nehmenden Subjekt mögen zwar einerseits das eigene Befinden, die eigenen Gefühle als Atmosphärebezugspunkt tendenziell näher und dadurch leichter zugänglich sein als ekstatische Objekte oder gar das Zusammenspiel beider im ›Zwischen‹. Im Rahmen von Beschreibungspraktiken könnte aber andererseits der Fokus eher auf den Wahrnehmungsobjektpol als auf den Wahrnehmungs-subjektpol gelegt werden. Allein aus Ungewohntheit im Beschreiben des ›Zwischen‹ der Atmosphäre »bewegen wir uns mit unseren Adjektiven eigentlich immer entweder zu weit auf dem Objekt- oder dem Subjektpol unseres Gegenstandes«, der Atmosphäre.<sup>37</sup> Dies Dilemma der eigenen *Wortwahl* kann sich in der Synopse mit anderen Wortwahlen im Bezug auf dieselbe Atmosphäre verschärfen. Denn der durch das kulturelle Umfeld und die Biografie einer Person gebildete Wortschatz mag dem Wortschatz einer anderen Person zwar ähneln, kann mit ihm aber nur näherungsweise deckungsgleich sein. Dies könnte dann problematisch werden, wenn eine bestimmte Atmosphäre nur aufgrund unterschiedlicher Wortverwendungen nicht erkannt oder in mehrere unterschiedliche Atmosphären differenziert würde.<sup>38</sup> Auch könnte eine Auswertung der Feldforschungsberichte oder Erinnerungsprotokolle mehrerer Personen erschwert werden, wenn die leiblich gespürten Atmosphären und ihre Auslöser durch ihre Versprachlichung zusätzlich jeweils subjektiven Deutungsmustern unterzogen würden.<sup>39</sup>

Will man die Transformation des Gespürten in das Medium Sprache im Sinne einer Verobjektivierung von Atmosphäreforschungen durch die Allgemeinheit von Begriffen einsetzen, so ließe sich die *Verobjektivierung* aufgrund der Wortschatzdifferenzen auch als eine *Versubjektivierung* durch die Besonderheit von Begriffen verstehen. Für die beiden Wege gilt: Je allgemeiner und also gröber die Beschreibung einer Atmosphäre, desto leichter lassen sich ähnliche Atmosphären nachempfinden (Typik des ›Hier und Immer‹). Je individueller und also spezifischer die Beschreibung einer Atmosphäre, desto eher wird die konkrete Atmosphäre erfasst, auch wenn dazu ergänzende Erläuterungen nötig werden (Exemplarik des ›Hier und Jetzt‹).

Die sprachliche Aussagbarkeit im Fokus exemplarischer und qualitativ ausgerichteter Atmosphäreuntersuchungen ist der Impuls vieler Forschungsinitiati-

**37** | HUPPERTZ 2007, S. 159.

**38** | In ihren Forschungen zum Hannoveraner Bahnhofsvorplatz stellt von Seggern zwar eine große Adjektivbandbreite, Vielfalt und Varianz von und in den Atmosphärenbeschreibungen fest, gleichsam aber auch, dass »die Befragten Möglichkeiten [finden], einerseits die empfundene Atmosphäre, andererseits die atmosphärisch wirksamen Eigenschaften, Bedingungen und Qualitäten des Platzes zu beschreiben.« SEGGERN, HAVEMANN 2004, S. 73.

**39** | Vgl. hierzu SCHOUTEN 2007, S. 121.

ven. Zwar steht eine einheitliche Methode noch nicht zur Verfügung. Von den minoritär-exotischen Projekten zur ernsthaften Erforschung von Atmosphären seien im Folgenden deshalb zwei vorgestellt, weil sie methodische Ansätze und Problemfelder aufzeigen, die im Rahmen des Konzeptes der qualitativ-empirischen Aisthetischen Feldforschung Berücksichtigung finden. Beide Projekte – und auch die eigenen Aisthetischen Feldforschungen – stehen eher im Licht eines Rezeptionszusammenhanges (Wie können Atmosphären wahrgenommen und erfasst werden?) und nicht im Produktionszusammenhang (Welche Konstituenten von Atmosphären gibt es, wie kann ich sie beeinflussen oder/und erzeugen?). Denn während Gestalter die Aufgabe haben, »einen Eingriff in die bereits bestehende Atmosphäre vorzunehmen, den Entwurf in die am Ort bestehende Atmosphäre einzufügen und sie damit zu verändern«, während sie also die ortsspezifische Atmosphäre im Hinblick auf eine geplante und erwartete Atmosphäre übergehen, gilt es im Sprechen über wahrgenommene Atmosphären, beim Spüren der ortsspezifischen Atmosphäre zu verweilen, sie aufzuspüren, ihr im Raum und in der eigenen Wahrnehmung nachzuspüren und sie zu explizieren.<sup>40</sup>

Das *erste Projekt* ist die Studie ›Die Atmosphäre einer Straße. Die Drosselgasse in Rüdesheim am Rhein‹ von Jürgen Hasse.<sup>41</sup> Die Verknüpfung des leibzentrierten Ansatzes der Neuen Phänomenologie nach Schmitz mit Methoden aus der qualitativen Sozialforschung zum Zweck eines empirischen Zugangs zu Atmosphären schafft ein Ineinander von Puddingverdichtung und Nagelprobe, also Aufmerksamkeit für Fragen des Gegenstands- und Methodenfokus der Atmosphäreforschung.

Im Sinne der ›Rund‹-Bestimmung von Atmosphäre wird zunächst das komplexe Zusammenspiel atmosphäreezeugender Faktoren herausgestrichen: Wollen sie die Wirklichkeit bewusst auf atmosphärische Wirkungen hin gestalten, sind ästhetische Arbeiter als Gestalter von Atmosphären darauf angewiesen, neben den physischen Gegenständen und den Interferenzen ihrer Ekstasen auch die Gegenwart anderer, möglicherweise anders gestimmter Menschen, flüchtige Gegebenheiten wie Licht- und Wetterverhältnisse, Sichtachsen

**40** | REICHARDT 2009, S. 79. Von den Erzeugungsprozessen von Befindlichkeit, vom impliziten Gestaltungswissen bezüglich Atmosphären, über das Gestalter verfügen, können gleichwohl produktionsästhetische Kriterien der Atmosphärekonstitution ableit- und ablesbar werden. Vgl. etwa BÖHME 1995a, S. 17, 36. Für diese Ableitung ist jedoch eine Vorrangigkeit des Rezeptionszusammenhangs plausibel.

**41** | HASSE 2002b, S. 61-113.

aber auch kulturelle Symbole zu berücksichtigen, was sich verkomplizierend auf die Machbarkeit von Atmosphären auswirkt.<sup>42</sup>

Der Humangeograph Hasse hat dabei den Straßenraum im Blick, denn Straßen können aufgrund ihrer besonderen Atmosphären zu Räumen kultureller und kollektiver Erinnerung werden: Die Wiedererkennbarkeit, Authentizität und das Wissen um die Atmosphäre eines solchen Raumes speist sich dabei »nicht zwingend aus eigenleiblichem Erleben«, sondern auch aus den Entstehungsbedingungen von Atmosphären seitens dinglicher Ekstasen und aus dem Bezug auf »gesellschaftlich zirkulierendes Wissen um die gefühlsmäßige Besonderheit des Hineingeratens in eine Atmosphäre.«<sup>43</sup>

Diese Bedingungen lagen für den Ort der Atmosphärenstudie vor: die Drosselgasse in Rudesheim am Rhein, ein stark frequentiertes touristisches Ziel. Aufgrund der Zudringlichkeit ihrer Atmosphäre ist die Annahme einer Verringerung der Differenz zwischen der eigenen Befindlichkeit und deren sprachlicher Fassbarkeit berechtigt.<sup>44</sup> Im Rahmen einer eintägigen Exkursion erhielten Studierende die Aufgabe, eine Beschreibung der Atmosphäre der Drosselgasse zu versuchen. Vorbereitend wurde der Atmosphärebegriff mit dem der Stimmung verglichen und die Aufmerksamkeit mehr auf die Subjektivität des Raumerlebens als auf die Materialität des Raumes gelenkt. »Die Aufzeichnungen sollten individuell und ohne Debatte mit anderen Studierenden erfolgen.«<sup>45</sup> Dabei wurden die Unabhängigkeit von Leistungsansprüchen und die Möglichkeit einer anonymisierten Abgabe der Aufzeichnungen betont, die dann mittels der analytisch-rekonstruktiven Methode nach Schmitz<sup>46</sup> ausgewertet wurden.

---

**42** | Vgl. HASSE 2002b, S. 66. Der Atmosphärefaktor ›Mensch‹ – der schon in Lorenz' Merkmalskatalog auftauchte – hat auch in der Atmosphäreforschung zur Drosselgasse seinen Platz, da die Forschenden mit der Reflexion des dort vorherrschenden Menschenandrangs gerade »jenes Element der Atmosphäre am zahlreichsten [nennen], zu dem sie selbst gehören. Der Grad der Betroffenheit ist in der eigenen Teilhabe am Zustandekommen einer Atmosphäre höher als im Bezug auf einzelne Gegenstände.« EBD., S. 94. Zum Atmosphärefaktor ›Anwesenheit von Menschen‹ vgl. auch SEGGERN, HAVEMANN 2004, S. 78.

**43** | HASSE 2002b, S. 68.

**44** | Vgl. EBD., S. 76. Gleiches gilt etwa für Forschungen zu Bahnhöfen, Orten wahrnehmender Orientierung, von Signal- und leiblicher Wahrnehmung. Vgl. etwa WUCHERPFENNIG 2008, S. 131-145.

**45** | HASSE 2002b, S. 76.

**46** | Vgl. EBD., S. 79, der diese Methode so zusammenfasst: »erstens: Kennzeichnung von Phänomenbezirken in der geläufigen Sprache; zweitens: Durchforschung dieser Phänomenbezirke nach wiederkehrenden Grundzügen und drittens: Prüfung der Angemessenheit des terminologischen Instrumentariums in der Anwendung auf andere Phänomene aus demselben Phänomenbezirk.«

Dem Ergebnis lassen sich einige interessante Feststellungen zum *Gegenstandsfokus* entnehmen:

Hinsichtlich der Fragen nach der *Wahrnehmbarkeit* einer Atmosphäre, ihres ontologischen Status' oder nach Singular oder Plural von Atmosphäre zeigte eine Gegenüberstellung zweier Atmosphärebeschreibungen, dass keine einheitliche oder widerspruchsfreie Atmosphärestrukturierung nachweisbar ist. Atmosphären kommen ohne semantisches Zentrum aus und stellen sich eher »in der Struktur eines Konglomerates zum Teil widersprüchlicher Empfindungen und Deutungen« dar.<sup>47</sup> Als *conditio sine qua non* von Atmosphären lässt sich jedoch eine auffällige »Gefühlslastigkeit« ausmachen, weshalb bei der Auswertung neben den objektiven gerade den subjektiven Sachverhalten die besondere Rolle zukommt, Aussagen über das Befinden an Orten zuzulassen.<sup>48</sup>

Hinsichtlich der Fragen nach der *Erfassbarkeit* von Atmosphären, dem Verhältnis von Atmosphäre zu Sprache wird deutlich, dass Wahrnehmung als (zwangsweise) Koppelung von atmosphärischen und symbolischen Wahrnehmungsteilen gesehen werden muss und damit die Aussagen über Atmosphären einerseits von subjektivem Befinden und leiblicher Wahrnehmung sowie andererseits von kulturellen Symbolen und deutendem Denken geprägt sind: Durch Sozialisation und kulturellen Kontext wird Wahrnehmung »auch ein Vorgang sozialer Konstruktion« und ist in vielfältiger Überlappung und Überlagerung mit der leiblichen Wahrnehmung gegeben, was sich durch kulturelle Interpretationen in den Aussagen über Atmosphären zeigte.<sup>49</sup> Dabei bleibt ein Fundierungsverhältnis der Wechselbeziehung ungeklärt zwischen der Manifestation leiblichen Befindens in kulturellen Symbolen und Handlungen einerseits und der Evokation bestimmter leiblicher Befindlichkeiten durch kulturelle Symbole andererseits.

In Bezug auf den *Methodenfokus* lässt sich Hasses Unternehmung als Pilotstudie empirischer Atmosphärenforschung kennzeichnen, die durch Auswertung (zum Teil disparater) sprachlicher Aufzeichnungen verschiedene Empfindungskategorien eines spezifischen Ortes ermittelt. Dabei liegt ihr weder ein Merkmalskatalog zugrunde, noch erstellt sie einen, was zu der entbehrlichen Kritik verleitete, eine »zu wenig differenzierte und methodisch kontrollierte Aufnahme der Bestimmungsfaktoren der Atmosphäre in der Drosselgasse«<sup>50</sup> vorgenommen zu haben. Eher noch scheinen *Übertragbarkeitsprobleme* auf. Zum einen hebt das Forschungsdesign die Forschenden aus der Masse der üblichen Anwesenden heraus und erschwert durch die strukturelle Differenz zwi-

47 | HASSE 2002b, S. 105.

48 | EBD., S. 109. Zur Verkettung von subjektiven und objektiven Sachverhalten in Situationsbeschreibungen vgl. auch S. 100.

49 | EBD., S. 80. Vgl. auch S. 96.

50 | KAZIG, WIEGANDT 2006, S. 9.

schen Besichtigung und Arbeitsauftrag und einer damit möglicherweise eingehenden anders gelagerten Wahrnehmungsweise eine Übertragbarkeit der Ergebnisse auf den Durchschnittstouristen.<sup>51</sup> Zum anderen erwachsen Übertragbarkeitsprobleme aus der Form der teilnehmenden verschriftlichten Beobachtung der Studierenden und deren Auswertung. Zwar ist hierbei nicht an eine Objektivitätsforderung zu denken, wie sie bei einem Verständnis von Feldforschung aufblitzen könnte, das Unbeteiligtheit zum Desiderat hat. Denn die persönliche Beteiligung an einer Wahrnehmungssituation ist bei der Atmosphäreforschung explizit erwünscht – ohne sie könnten die Empfindungskategorien nicht benannt werden –, und somit besteht der Konflikt nicht, sich möglichst distanziert und neutral verhalten zu sollen, dabei aber die eigene Persönlichkeit nicht ausschließen zu können.<sup>52</sup> Dennoch besteht ein Problem des Fremdpsychischen, das bei der Auswertung der Aufzeichnungen zu Buche schlägt, und das im Zusammenhang der genannten Versubjektivierung durch individuelle Sprache trotz eines Bestrebens der Verobjektivierung durch die Allgemeinheit der Sprache gesehen werden kann. Denn die sprachlichen Aussagen basieren neben den sinnlichen Eindrücken auch auf der jeweiligen ästhetischen Hintergrunderfahrung, der darauf fußenden Imagination sowie dem kulturellen Wissen der Feldforschenden. Weil beispielsweise ein ›beklemmender‹ Eindruck sowohl leiblich wie symbolisch vermittelt sein kann und diesbezüglich eine klare Trennlinie nur schwer gezogen werden kann, müssten »ausführliche narrative Interviews zur Klärung der Quellen konkreten Befindens« geführt werden.<sup>53</sup> Dies macht die Notwendigkeit von *Folgeforschungen* deutlich. Hinsichtlich der verschiedenen Methoden der Atmosphäreforschung wie Feldforschungsberichte, Erinnerungsprotokolle, Fragebögen oder Interviews sollte ein Problembewusstsein entwickelt werden bezüglich der Differenz (in Spüren und Sprache) von Datenerhebungsperson und Auswertungsperson. Inhaltlich gilt zu beachten: Gerade wenn die Charakterisierung einer Atmosphäre etwa durch eine stark individualsprachlich geprägte Adjektivvielfalt erfolgt oder durch eine geteilte Wahrnehmungswirklichkeit nicht nachvollziehbar erscheint, sollte die Datenerhebungsperson als die Kompetenzperson in Bezug auf ihre Aufzeichnungen der von ihr gespürten Atmosphäre die Möglichkeit eingeräumt bekommen, durch Ergänzungen und Reflexionen der Aufzeichnungen Auskünfte zu ihren sprachkonventionellen, symbolischen Kodierungen, ihrer Wahrnehmung und ästhetischen Hintergrunderfahrung geben zu können, um die festgestellten Befindlichkeiten verorten zu können. Bei der Differenz von Datenerhebungsperson und Auswertungsperson gilt formal zu beachten: Atmosphäreuntersuchungen können unergiebig sein, wenn sie nur auf einer einmaligen Erhebung

---

51 | Vgl. HASSE 2002b, S. 77.

52 | Vgl. SEGGERN, HAVEMANN 2004, S. 49.

53 | HASSE 2002b, S. 90.

beruhen,<sup>54</sup> oder sich zu Lasten der Phänomengerechtigkeit vorschnell auf einen kleinsten gemeinsamen Nenner für das Atmosphärenphänomen einigen. Diese Gefahr besteht etwa bei Schematisierungsverfahren qualitativer sozialwissenschaftlicher Forschung: Wird analytisch nur den (affektiven) Adjektiven Bedeutung zugemessen, lässt sich hinsichtlich atmosphärischer Beschreibungen die berechtigte Frage stellen, ob die restlichen syntaktischen Satzbestandteile oder auch der Schreib- oder Redestil einer Person vernachlässigt werden darf.<sup>55</sup> Denn gerade für die literarische Beschreibung als Herbeizitieren einer Atmosphäre war es kennzeichnend, dass sich der Aufbau einer spezifischen Atmosphäre über Seiten und Kapitel erstrecken kann, und von daher ein exemplarisches Herausgreifen von Belegstellen nicht immer leicht fällt – darauf verwies das Beispiel von Stephen King im Atmosphärenkapitel.

Grundlegend macht Hasses Projekt auf das Desiderat bei Feldforschung aufmerksam, der qualitativen Besonderheit subjektiven Befindens in Atmosphären durch persönliche Aufzeichnungen gerecht zu werden, sie im Sinne der erweiterten Wahrnehmungstheorie auszuwerten, durchaus im Hinblick auf Folgeforschungen. Methodischer Wermutstropfen bleibt dabei der Anschein, durch die quantitative Anhäufung der Aufzeichnungen (eben durch mehrere Feldforschende) und durch eine Auswertungsinstanz, die die Differenz von Datenerhebungs- und Auswertungsperson eher verstärkt statt mildert, das jeweilige Befinden in der spezifischen Atmosphäre, das ›Hier und Jetzt‹ (im Hinblick auf ein ›Hier und Immer‹) wieder zu vernachlässigen. Denn statt des Befindens in der Atmosphäre scheint eher zum Thema zu werden, wie man das Befinden

---

**54** | Von Seggern bemerkt selber die geringe Beobachtungsdauer bei ihren Forschungen als Manko, die damit nur Momentaufnahmen sein können. Vgl. SEGGERN, HAVEMANN 2004, S. 49.

**55** | Bei der Auswertung von Gesprächen mit Passanten und Aufzeichnungen der Feldforschenden in der Bahnhofsvorplatzstudie von von Seggern wurden vor allem die verwendeten Adjektive und zum Vergleich angeführten Bilder und Assoziationen analysiert. Die dabei verwendete, aus der qualitativen Sozialforschung bekannte Vorgehensweise der Wortfeldauswertung erscheint jedoch als Typologisierung mittels quantitativer Auszählung, denn: »Durch die unterschiedliche Häufigkeit der Nennungen lassen sich sowohl relativ übereinstimmend anerkannte Qualitäten des Platzes als auch speziell empfundene Momente einfangen. Es lässt sich also einerseits eine Konzentration von, andererseits eine Bandbreite an möglichen Empfindungen abbilden, die eine erste Einordnung der auf dem Platz empfundenen Atmosphäre ermöglicht.« EBD., S. 68. Dabei wurden Auswahl und Zuordnung der genannten Adjektive erschwert durch teils engagierte, teils unengagierte Beschreibungen und der damit zusammenhängenden großen Vielfalt und qualitativen Variation der Adjektive (Vgl. EBD., S. 73), ein Problem, das im Rahmen von Messmodellen und Merkmalskatalogen zu Konstruktionen und Ergebnisbeeinflussungen führen kann (Vgl. UHRICH 2008, S. 60).

auf die Atmosphäre hin übersteigen kann, das Wahrnehmungssubjekt aus der atmosphärischen Relation heraushält.

Dies ist im *zweiten Projekt* anders. Bei der Herangehensweise an Atmosphäreforschung seitens französischer Forscher mittels des ›Parcours Commenté‹ ist die Differenz von Datenerhebungs- und Auswertungsperson weitgehend vermieden beziehungsweise vermeidbar.<sup>56</sup>

Das französische Konzept der ›ambiance‹ wies ein Definitionsdoppel auf, das die Atmosphäre im Singular von der Atmosphäre im Plural unterschied, diejenige Atmosphäre, die eine Situation prägt und sie vereinheitlicht (beispielsweise eine heitere Atmosphäre), von denjenigen Atmosphären, die durch spezifische Techniken oder Umweltreize auf spezifische Sinne hin ausgerichtet sind (beispielsweise eine Klang- oder Lichtatmosphäre). Das Spannungsverhältnis zwischen dem komplexen Wahrnehmungsverhältnis in einer Atmosphäre einerseits und dem komplizierten Konstellationsverhältnis vieler Atmosphären andererseits wird aufrechterhalten durch die rezeptionsästhetische Feststellung einer Atmosphäre und der produktionsästhetischen Erfahrung mit vielen Atmosphären. Denn in Frankreich sind es vor allem praxisbezogene Disziplinen, die sich der Atmosphäreforschung widmen: neben Architekten, Stadt- und Landschaftsplanern auch Physiker, Akustiker, Lichttechniker, Designer u.a.m. Aus Sicht vieler Praktiker scheint es so, dass »le singulier du terme ›ambiance‹ est vide de sens«, während gleichzeitig anerkannt ist, dass »au croisement des données physiques, de notre perception, de nos émotions et de notre culture, nous vivons l'ambiance au singulier.«<sup>57</sup> Bei der Vorstellung von Ambiance als singulärem Phänomen mögen sich den Praktikern Zugangsprobleme stellen, die sich etwa einer intersensoriellen Komplexität verdanken, die von ständiger Miterzeugung (›création continuée‹) seitens der Wahrnehmenden geprägt ist und deren Erforschung auf Basis der Sinneswahrnehmung und der Modifikation der klassischen Dichotomie von Subjektivem und Objektivem neu auszugestalten ist.<sup>58</sup> Bei der Vorstellung von Ambiance als pluralem Phänomen können die Praktiker dann zwar aus den jeweiligen disziplinären Perspektiven auf Bedingungen für ihre Ambiances reflektieren – etwa die Analysier- und Reproduzierbarkeit der zugrunde liegenden Umweltreize; die bestehende Wechselwirkung zwischen den Umweltreizen, der Wahrnehmung, den Gefühlen, Handlungen und kulturellen Symbolen; der Organisation und Erkennbarkeit des Phänomens als räumliche Struktur; oder die sprachliche Fassbarkeit des Wahrnehmungskomplexes –,<sup>59</sup> sie werden dabei jedoch wegen der Differenz von Mess-

56 | THIBAUD 2001, S. 79-99.

57 | AUGOYARD 2007, S. 39.

58 | Vgl. THIBAUD o.J., S. 2.

59 | Vgl. AUGOYARD 2004, S. 20.

einheiten und Skalen die Disparität der Ambiances als Manko erkennen und auf die Singularform von *Ambiance* zurückgreifen wollen, »parce qu'il permet de regrouper dans une *unité* [...] des fragments de l'expérience sensorielle.«<sup>60</sup>

Im Bewusstsein dieser Problemlage haben Jean-Paul Thibaud und Grégoire Chelkoff die Methode des ›*Parcours Commenté*‹ entwickelt. Mit ihr gelang es ihnen beispielsweise die Atmosphären von unterirdischen Passagen zu untersuchen und »dabei sowohl die Befindlichkeiten bei der Durchquerung der entsprechenden Räume als auch die Umgebungsgrößen [zu beschreiben], die die Befindlichkeiten bestimmen«<sup>61</sup> – also die beiden Relata ›Befinden‹ und ›Umgebungsqualitäten‹ der ›Und‹-Bestimmung von Atmosphäre nach Böhme.

Der *Parcours Commenté* ist eine Untersuchungstechnik *in situ*, die das Involviertsein in eine Atmosphäre gemäß der Prinzipien »marcher, percevoir et décrire« durch ein gemeinsames Gehen und Gespräch im Untersuchungsfeld erforscht.<sup>62</sup> Diese Feldforschungsmethode orientiert sich an folgenden vier Schritten, den ›4 B‹:<sup>63</sup> Erstens das ›*Beobachten*‹ (observer): die Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen im Feld werden registriert, zweitens das ›*Begleiten*‹ (accompagner): während des Gehens werden Beschreibungen vorgenommen, drittens das ›*Beschwören*‹ (evoquer, erinnern): die Sinneseindrücke werden reaktiviert und wieder ins Gedächtnis gerufen, viertens das ›*Besprechen*‹ (s'entretenir, sich unterhalten): ein Abgleich der Wahrnehmung auf Grundlage der Sprache findet statt. Die Methode des *Parcours Commenté* kann dabei als offene Methode angesehen werden, die vielfältige Variationen zulässt.<sup>64</sup>

**60** | CHELKOFF 2001, S. 102. Zur Disparität der Messeinheiten vgl. AUGOYARD 2005, S. 21: »rien de commun entre un décibel et un lux.«

**61** | KAZIG, WIEGANDT 2006, S. 10.

**62** | Vgl. THIBAUD 2001, S. 81-83. Hier finden sich auch drei Hypothesen zur Methode, die besagen, dass erstens eine herausgehobene, nicht-involvierte Forscherperspektive unmöglich sei, dass es zweitens eine direkte Beziehung zwischen Wahrnehmung und Beschreibung gebe und dass drittens Bewegung einen Zugang zu Wahrnehmung schaffe. Vgl. hierzu auch: »Der Raum ist nicht nur Raum *für* meine Bewegung – er ist, als gerade so gestimmter, auch Raum *durch* meine Bewegung.« Ströker, zitiert bei SCHOUTEN 2007, S. 39.

**63** | Um wieder erkennbar und knapp von ›4 B‹ sprechen zu können, habe ich die entsprechenden französischen Begriffe etwas freier übersetzt. Jeweils in Klammern angegeben finden sich die Originalbegriffe, versehen ggf. mit einer wortwörtlichen Übersetzung. Zur Übersicht über den *Parcours Commenté* vgl. v.a. die Kapitelkonzeption von GROSJEAN ET AL. 2001, S. 219-220.

**64** | Vgl. THIBAUD 2001, S. 98. Thibaud nennt als Variationen etwa die ›*descriptions synchrones*‹, bei denen sich die Feldforschenden nicht austauschen sollen, die ›*descriptions concertées*‹, bei denen sich die Berichte der Feldforschenden wechselseitig unterfüttern sollen oder die ›*descriptions modalisées*‹, bei denen Passanten einge-

Sich durch das Untersuchungsfeld zu bewegen und dabei zu beschreiben und zu besprechen, was man beobachtet und beschwören, also an atmosphärischen Charakteren herbeizitiert, ist eine aktive und erlebnisraumschaffende Aneignung der Atmosphäre. Die Anwesenheit einer weiteren Person versucht dem Problem entgegenzuwirken, dass Wahrnehmung »sich nicht zwingend sprachlich [vermittelt], [...] also nicht die Form begrifflich denkender Reflexion« haben muss.<sup>65</sup> Die bei Hasse geforderte Isoliertheit des Atmosphäreforschers ist aufgehoben, ein Abstimmungsprozess sogar methodisch verankert. Damit ist der *Parcours Commenté* praktisch auf die Beschreibung von Atmosphären (beispielsweise im urbanen Umfeld) ausgerichtet. Individuelle sprachliche Gewohn- und Besonderheiten können kommunikativ abgeglichen werden, der bei der Vagheit von Atmosphären aufscheinende Kommunikationsbedarf wird durch Dialog und Kommentar gestillt. Bei einer solchen Transformation der Wahrnehmungsordnung ins Medium der Sprache könnten die Besprechungen im Untersuchungsfeld auch dazu dienen, subtile Beschreibungen einer Veränderung der Atmosphäre zu erhalten,<sup>66</sup> damit das Wolkenartige, charakterlich Changierende einer Atmosphäre einzufangen und nicht der Gefahr zu erliegen, etwa in Erinnerungsprotokollen eine Summe zu ziehen, durch Reflexion verschiedene Charaktere auf den ausgeprägtesten Charakter unter ihnen zu reduzieren.

## 6.2 DIE METHODE DER AISTHETISCHEN FELDFORSCHUNG

Aufgrund des noch vorkonsensuellen Status methodischer Atmosphäreuntersuchungen und noch bevor sie auf künstlerische, kulturelle oder gestalterische Praktiken der Atmosphäreerzeugung Einfluss nimmt, will die im Folgenden aufzuzeigende Methode der von mir so genannten Aisthetischen Feldforschung zunächst nur zur Beschreibung einer bestehenden Atmosphäre führen: Nach der Thematisierung des Begriffs der Atmosphäre gilt es, die erarbeiteten theoretischen Facetten an konkreten atmosphärischen Situationen zu bewähren, um die Explikationen zu Phänomen und Begriff nachvollziehen zu können, und um eine potentiell »nur scheinhafte Klarheit« des Begriffs zu vermeiden.<sup>67</sup>

---

bunden und spezifische Einzelaspekte der Atmosphäre beleuchtet werden sollen. Damit erfüllt der *Parcours Commenté* Grundforderungen wie etwa die nach der Pluralität von Forschungsstrategien: Vgl. THIBAUD 2007, S. 32.

**65** | HASSE 2002b, S. 86.

**66** | Wie dies Thibaud anhand der Beschreibungen zur Geräuschsituation in der ›hall Napoléon‹ des Louvre demonstriert: Vgl. THIBAUD 2001, S. 96. Zur Vielfalt in der Sprache und dem Zusammenhang von Diskurslogiken vgl. EBD., S. 86.

**67** | HOBUSS 2007, S. 195.

Als empirische Methode der Gesellschaftswissenschaften, der Archäologie, Ethnologie wie auch Sprachwissenschaft u.v.a.m. steht ›Feldforschung‹ für eine induktive Herangehensweise an einen Untersuchungsgegenstand, an ein Phänomen, zur Gewinnung empirischer Daten in einem Untersuchungsfeld und die sich daran anschließende Möglichkeit systematischer Auswertung der Daten. Für Forschung innerhalb der Ästhetik entlehnt versucht Feldforschung, möglichst intersubjektiv nachvollziehbar ein Phänomen wie das der Atmosphäre auf Beschreibbarkeit und seinen Gehalt hin zu untersuchen – beispielsweise durch Teilnehmende Beobachtung, Gedächtnisprotokolle, Beschreibung und dadurch intensive Auseinandersetzung mit den eigenen Beobachtungen, Gedanken, Gefühlen, Sprachgewohnheiten und durch Zusammenführen und Verdichten der Beschreibungen.<sup>68</sup>

Dabei ist besonders im Rahmen von Atmosphäreforschung die persönliche Anwesenheit des Forschers im Untersuchungsfeld unproblematisch und vielmehr erwünscht, da sie die (affektive) Beteiligung an einer Wahrnehmungssituation ermöglicht und damit eine Beschreibung des Befindens in einer Atmosphäre: Die Spezifizierung der Feldforschung als eine ›ästhetische‹ soll ausdrücklich das Involviertsein des Untersuchenden in das von ihm thematisierte Wahrnehmungsfeld unterstreichen und auf die phänomenbezogene, qualitative Ausrichtung der empirischen Forschung hindeuten. Denn mit dem Begriff des ›Ästhetischen‹ wird die umfassende Sinnlichkeit fokussiert, also ein inhaltlicher Verweis auf die sinnliche Wahrnehmung und damit auf das Wahrnehmen von Atmosphären gestiftet. Weil der Untersuchungsgegenstand ›Atmosphäre‹ nach dem spezifischen Sich-Befinden in spezifischen Umgebungen fragt, muss großen Wert auf die spezifische Leiblichkeit, die leibliche Organverbundenheit des Menschen im Wahrnehmungsprozess gelegt werden. Denn während in klassischen Fällen ästhetischer Forschung nach der Wahrnehmung entweder im Hinblick auf einen spezifischen Vollzug der Sinne oder im Hinblick auf einen spezifischen Wahrnehmungsgegenstand gefragt wird, wird im Spüren einer Atmosphäre der Vollzug zum Gegenstand, in der leiblichen Anwesenheit die Sinnes-Verfügbarkeit, respektive die spezifische atmosphärische Prägung der Sinne thematisch.<sup>69</sup> Gerade weil die Atmosphäreuntersuchung von Hasse neben der Bedeutung der leiblichen Wahrnehmung auch die

**68** | Zu Methoden künstlerischer Feldforschung vgl. PEEZ 2002, S. 124ff; generell zu qualitativ empirischer Forschung (auch im kunstpädagogischen Rahmen) vgl. Ebd., S. 138ff, wie auch PEEZ 2000, S. 19, 140f.

**69** | Wahrnehmung qua Spüren könnte demnach in dem Sinne grundlegend sein, als in der Gewahrung der Wahrnehmung das maximal offene Terrain des Wahrnehmens – dass (als Vorliegen von Wahrnehmung schlechthin) für sowohl spezifische Sinnesdifferenzierung als auch das Vernehmen von Gegenständen im Wahrnehmungsfeld des eigenen Leibes bereitet ist.

Rolle persönlicher Erfahrung und Erwartung verdeutlichte, setzt das Beschreiben von Atmosphären in der Aisthetischen Feldforschung ein bewusstes Einlassen auf Wahrnehmung, ihre Bedingungen und Inhalte voraus.

Wie und in welchem Maße erfasst ein Bericht der Aisthetischen Feldforschung eine Atmosphäre? Wie gestaltet sich das Verhältnis zwischen der Umfassendheit atmosphärischer Wahrnehmung (in einer simultanen Ordnung) und den Aufzeichnungen distinkter Wahrnehmungen (in einer sukzessiven Ordnung)? Im Folgenden sollen *drei Kernpunkte* der Aisthetischen Feldforschung – als exemplarischer Methode der Atmosphäreforschung – eingeführt werden: das Notieren aller Wahrnehmung als Wahrnehmung der Wahrnehmung, die Möglichkeit erinnerungsprotokollarischer Ergänzungen und die Einheit von Datenerhebungs- und Auswertungsperson.

Nicht erst im Nachhinein wie bei einem Erinnerungsprotokoll wird bei der Aisthetischen Feldforschung der Feldforschungsbericht im jeweiligen Feld erstellt. Dieser wahrnehmungsnahe, phänomenale Zugriff auf die Atmosphäre begegnet der Skepsis gegenüber dem Gedächtnis, das durchaus als unzuverlässig charakterisiert werden kann,<sup>70</sup> und eröffnet die Chance, wie beim *Parcours Commenté* das Wolkenartige der Atmosphäre, also Veränderungen atmosphärischer Wirksamkeiten feststellen zu können. Dass beim Berichterstellen aller Anfang schwer ist, wird im Kontext des Atmosphärekonzeptes dadurch verschärft, dass das Vorhaben, eine Atmosphäre adäquat beschreiben zu wollen, zu der sowohl das eigene Befinden als auch das Gesamt der Umgebungsqualitäten beiträgt, ein sowohl ungewohntes wie scheinbar undurchführbares Vorhaben ist. Seien es Faktoren wie der Zwischenstatus der Atmosphäre, das Staunen einer besonderen Atmosphäre gegenüber, eine Form von Vagheit, der Medienwechsel von Wahrnehmung zu Sprache oder die Erkenntnis, dass eine Atmosphäre auch ohne semantisches Zentrum auskommt: Wenn der Feldforschungsbericht die Atmosphäre nicht direkt benennen können sollte, so kann doch um die Atmosphäre herum beschrieben werden. Deshalb wird im Aisthetischen Feldforschungsbericht *alles festgehalten, was wahrgenommen* wird (Eindrücke, Gefühle, (einzelsinnliche) Auffälligkeiten, Assoziationen, etc.), um im Sinne der *aisthesis* und der erweiterten Wahrnehmungstheorie möglichst offene Wahrnehmungsbeschreibungen zu erhalten, die Atmosphäre in eine sprachliches Netz einzuweben und den Bericht nicht auf spezifische Fragestellungen zu fokussieren.

Dadurch mag eine atmosphärische Anmutung und Faszination nicht direkt dem Bericht zu entnehmen sein – das wäre etwa Aufgabe von Literatur. Die Notizen im Aisthetischen Feldforschungsbericht verstehen sich vielmehr als nicht abgeschlossene Beschreibungen einer Atmosphäre, als Ausdruck oder Effekt

einer Atmosphäre, so dass sie anzeigen können, was eine Atmosphäre bewirkt. Sie verstehen sich nicht als atmosphärefeststellendes Urteil aufgrund der eigenen Stimmung in einer Atmosphäre.

Weil man in die Atmosphäre involviert ist, an ihr anteilig beteiligt ist, und weil die Transformation und Kanalisation des synästhetischen, leiblichen Spürens in eine sprachliche, schriftliche Form schwer fallen mag, ist die Aisthetische Feldforschung durch sprachliche *Mehrstufigkeit* gekennzeichnet: Die Gewinnung eines Atmosphärebegriffs aus der Feldforschung erfolgt vom Besonderen über das Besondere zum Allgemeinen, wodurch der Erkenntnis-schritt von der *aisthesis* (dem Besonderen) zu dessen Begriff (dem Allgemeinen) um einen Zwischenschritt erweitert ist. Die sprachliche Beschreibung der subjektiven Wahrnehmungswirklichkeit im atmosphärischen Feld stellt das auf das Besondere der leiblichen Wahrnehmung bezogene weitere Besondere dar. Durch das Notieren von Wahrnehmungen für den Feldforschungsbericht wird die (emotionale) Beteiligung und Involviertheit beim Spüren der Atmosphäre auf eine eher kognitive Ebene in den Modus einer eher distanzierteren Wahrnehmung überführt: Der Wechsel vom Besonderen zum Besonderen ist damit ein Wechsel der Dimension der Betroffenheit in aktueller Wahrnehmung zur Dimension der sprachlichen, dadurch relativen Unbetroffenheit einer ersten Begriffsformulierung. Dieser Vorgang versteht sich als Beschreibung zur Erstellung eines Feldforschungsberichtes und nicht schon als Auswertung des leiblichen Spürens im Hinblick eines Begriffes von Atmosphäre, weshalb der Bericht noch keine eindeutige Atmosphärebeschreibung sein muss. Wie auch die Wahrnehmung der Wahrnehmung stellt der Wechsel vom Besonderen zum Besonderen eher einen ästhetisch-reflexiven Bezug als ein Begründungsverhältnis zweier Wahrnehmungsebenen dar. Im Verständnis einer Feldforschung als subjektive qualitative Methode des Aufsuchens prägnanter und exemplarischer Wahrnehmungen vor Ort kann damit der Feldforschungsbericht als Wahrnehmung der Wahrnehmung bezeichnet werden – zur Ergänzung der grundlegenden Wahrnehmung leiblichen Spürens durch eine Wahrnehmung der Umgebung, womit darauf Rücksicht genommen ist, dass die Weise des Wahrnehmens von Atmosphären eben nicht bloß ein intuitives und reflexives Sich-Spüren darstellt, sondern dieses im ›Und‹ der Atmosphäre notwendig in Bezug zu den Umgebungseigenarten steht.

Für den Zwischenschritt vom Besonderen zum Besonderen, für den Medienwechsel gilt zu beachten, im Untersuchungsfeld nicht unmittelbar mit dem Feldforschungsbericht zu beginnen. Dies entspräche einer (zeitlichen und folglich inhaltlichen) Verkürzung der Wahrnehmung um des Berichtes Willen und böte die Gefahr, die Atmosphäre ebenfalls nur verkürzt zu erspüren. Mit der Regel ›Erst spüren, dann schreiben‹ lässt sich das Notieren im Rahmen der Aisthetischen Feldforschung gut anhand der ›4 B‹ des Parcours Commenté darstellen: Erstens werden die Umgebungsqualitäten und das Befinden darin ›beobachtet‹

(Spüren), zweitens wird die Wahrnehmung wahrnehmend ›begleitet‹ (Notieren), drittens wird die Atmosphäre ›beschworen‹, notiert, sich an sie erinnert (erinnerungsprotokollarische Ergänzung) und viertens ›bespricht‹ man sich schriftlich mit sich, wertet die Notizen aus (Einheit von Datenerhebungs- und Auswertungsperson). Neben den ›4 B‹ ist die Atmosphärendebatte im Französischen auch in dem Punkt Vorbild der Asthetischen Feldforschung, als sie im Definitionsdoppel von ›ambiance‹ sowohl die (auch physikalisch messbaren) Einzelreize der Umgebung, als auch die situationsindividuierende Umfassendheit der Atmosphäre bedenkt und zusammenbringt. Demgemäß werden in den Feldforschungsaufzeichnungen auch Einzelreize erfasst, die aber auf das komplexe Einzelpänomen, auf die jeweils vorherrschende Atmosphäre hin ausgewertet und interpretiert werden.

Das Notieren von Wahrnehmung ohne Rücksicht auf spezifische Konzepte erfordert Folgeforschung. Noch vor der Auswertung des Feldforschungsberichtes sollte deshalb die Möglichkeit genutzt werden, dem Bericht *erinnerungsprotokollarische Ergänzungen* anzufügen. Gerade wenn sich die Aufzeichnungen im Feld, das Beschreiben der persönlichen Eindrücke und der Umgebung als schwer nachvollziehbar im Hinblick auf atmosphärische Wirksamkeiten zeigt, bieten Ergänzungen des Feldforschungsberichtes im Modus der Erinnerung die Chance, in die Untersuchung eine weitere, womöglich etwas distanziertere Beschreibung einfließen zu lassen, die – von der selben Person verfasst – in gesteigertem Bewusstsein bezüglich der ästhetischen Hintergrunderfahrung stehen kann. Weil sie den Feldforschungsbericht klarstellen können, sind die erinnerungsprotokollarischen Ergänzungen dem Zwischenschritt vom Besonderen zum Allgemeinen zuzurechnen. Sie rekonstruieren Wahrnehmung mit Worten, holen somit Förderer und Unterdrücker der Atmosphäre reflexiv ein. Dadurch mildern sie die bei der Vagheitsproblematik aufscheinende und für die Beschreibung von Atmosphäre virulente Differenz von Involviertsein und Distanz – der Unterschied, das Bedrängende der touristisch-hektischen Atmosphäre im Saal der Mona Lisa wahrzunehmen entweder im Pulk der Menschen vor dem Bild, oder mit Abstand und dadurch überblicksartiger vom Saalzugang aus. Das für die Atmosphärenwahrnehmung und damit für die -beschreibung wesentliche Involviertsein in die Atmosphäre ist der Grund dafür, die Atmosphäre nicht in ihrer Ganzheit erfassen zu können, und sich deshalb beschreibend auf Teilaspekte einlassen zu müssen. Noch vor der Auswertung sind die erinnerungsprotokollarischen Ergänzungen ein möglicher methodischer Schritt, die im Asthetischen Feldforschungsbericht sukzessive festgehaltenen Teilaspekte als simultane Wahrnehmung zu verstehen und Beschreibungen der auf die Ganzheit bezogenen Befindlichkeit nachzuliefern – was vor allem dann wichtig wird, wenn man formulierend und fabulierend viele Beschreibungsdetails aufgenommen hat. Der diesbezügliche Absprechungs- und Kommunika-

tionsbedarf wird in der Aisthetischen Feldforschung durch einen gleichsam inneren Dialog gestillt, durch beschreibendes Festhalten ergänzt um erinnerndes Kommentieren der Wahrnehmung.

Der innere Dialog, der Kommentar zum eigenen Bericht, der Bezug der Einzelreize auf das komplexe Einzelphänomen wird durch den sprachlichen Fokus auf einen Wahrnehmenden möglich, auf den Feldforschenden selbst: Die Aisthetische Feldforschung sieht als wichtigen Punkt ein methodisches Kurzschließen von Beobachtendem und Besprechendem, die *Einheit von Datenerhebungs- und Auswertungsperson*.<sup>71</sup> So entspricht sie einem *Parcours Commenté* nur einer Person: Das notierende ›Begleiten‹ der eigenen Beobachtungen, das erinnernde ›Beschwören‹, das ›Besprechen‹ mit sich, also die Reflexion und Auswertung der Notizen, haben Anschluss an eine Sprache, den Wortschatz des Feldforschenden, was den Ausgleich sprachlicher Eigenheiten, eine angemessene Bedeutungszumessung der einzelnen eigenen Aufzeichnungen und damit die angemessene Reflexion der Aufzeichnungen ermöglichen und erweitern soll. Zwar mag der Fokus auf den Einzelnen im Sinne der Atmosphäredefinitionen als ›gemeinsame Wahrnehmungswirklichkeit‹ und alle gleichermaßen umfassendes ›Wahrnehmungsphänomen‹ konstraintuitiv erscheinen. Der Einzelzugang bietet jedoch die Chance, besonders intensiv und wahrnehmungsnah das vorsprachliche ›Zwischen‹ der Atmosphäre zu thematisieren und zu reflektieren. Die Feldforschung gewinnt dadurch aufgrund eines sprachlichen und aufgrund eines biografisch-kulturellen Aspektes: Zum einen erfolgen Ergänzung und Anreicherung des Feldforschungsberichtes im selben Wortschatz und Sprachgebrauch. Ist zum anderen die Person des Feldforschenden auch mit der Auswertung betraut, können die persönlich zugrunde liegenden und in die Feldforschung (auch unbewusst) mit eingebrachten theoretischen Konzepte und Modelle in einem ständigen Rekurs verfeinert und ausgestaltet, vergleichsweise also die Puddingkonsistenz erhöht werden. Die Aisthetische Feldforschung begegnet damit dem bei Hasse im Hinblick auf notwendige Folgeforschungen angesprochenen Forschungsdefizit aufgrund des Problems des Fremdpsychischen und des damit einhergehenden Problems persönlicher Sprachkonventionen, die zu fälschlichen Atmosphäredistinktionen führen könnten.

Die Einheit von Datenerhebungs- und Auswertungsperson entlastet von interpersonell begründbaren Fragen zum Verhältnisses von Subjektivität und Objektivität der Notizen, ermöglicht eine Ausblendung von Zwecken des Feldforschungsberichtes und darauf gründenden Erfordernissen und erleichtert die

---

**71** | Dadurch ließe sich auch die Frage nach Singular und Plural von Atmosphäre(n) zunächst ausblenden mit der Folgeforschungsperspektive, sie im Vergleich von Aisthetischen Feldforschungen mehrerer Feldforschender gesondert einzuholen.

Ausrichtung der Beschreibung auf das eigene Befinden in den Umgebungsqualitäten, den Fokus auf die gespürte Atmosphäre, wodurch der Feldforschende als die Kompetenzperson gewürdigt wird, die am adäquatesten den Diskurszusammenhang auf den Wahrnehmungszusammenhang hin übersteigen kann. Die Asthetische Feldforschung als empirische Methode erforscht Atmosphären, ihren Charakter und ihre Wirkung vornehmlich aus der Perspektive, wie sie sich in Worte kleiden und aus sprachlichen Geweben herausgefiltert oder -gelesen werden können. Mit der Form des Einzelzugangs steht es dem Feldforschenden frei, zwischen den Zugängen zur Atmosphäre zu pendeln:<sup>72</sup> Vom Besonderen der situativen Wahrnehmung zum Besonderen des situativen Notierens (auch des Ergänzens aus der Erinnerung) zum Allgemeinen des Abgleichs mit Atmosphärekonzepten und des Schlüsseziehens. Unter den Voraussetzungen der Nachvollziehbarkeit, leiblicher Anwesenheit und relationaler Konstitutionsprozesse der Atmosphären werden erst in einem weiteren Schritt »übergreifende Aussagen über das subjektive Gespür anderer« Anwesender möglich.<sup>73</sup>

Zur Vermeidung einer möglichen Orientierungslosigkeit aufgrund des Breitenpektrums von Atmosphäreauffindungsmöglichkeiten wurde der Fokus auf einen ästhetischen als asthetischen Atmosphärebegriff gesetzt. Trotzdem oder gerade deswegen ist das Heranziehen von Beispielen für das Spüren von Atmosphären, das Legitimieren eines Ortes für Atmosphäreforschung methodisch erleichtert und erschwert.

*Erleichtert* ist es in der Hinsicht des ›Immer und Überall‹, denn formal gilt: »Welche Beispiele man zur Demonstration heranzieht, sollte im Prinzip gleichgültig sein.«<sup>74</sup> Immer können sich überall in der Wahrnehmung mehr oder weniger charakteristische Atmosphären mehr oder weniger intensiv zeigen – ob es sich dabei um das Hören eines Festvortrags handelt, um das Einkaufen in einem Discount-Supermarkt, um das Spaziergehen in ländlicher Idylle, das Kunstbetrachten im Louvre oder das Besuchen eines Weihnachtsmarktes. Jeder Ort, jede Wahrnehmungssituation bietet Gelegenheit, Methoden zum Sammeln und Vergleichen von Wahrnehmungen zu testen und ggf. anzugleichen.

*Erschwert* wird die Beispielsfindung in der Hinsicht des ›Hier und Jetzt‹ der Atmosphäre. Denn wenn im Sinne des ›Immer und Überall‹ alles zum Beispiel werden kann: Welche Beispiele sind dann geeignet, paradigmatisch und nachvollziehbar die Bedingungen der Rezeption (sowie idealiter der Produktion) von Atmosphären darzustellen? In welchem Verhältnis stehen besondere Atmosphären, auffällige Beispiele aus der personalen Phänomenalität des ›Hier und Jetzt‹ zur angenommenen transpersonal spürbaren Charakteristik von At-

---

**72** | Vgl. etwa WENDORF ET AL. 2004, S. 9.

**73** | SCHOUTEN 2007, S. 121.

**74** | BÖHME 1989, S. 153.

mosphären? Durch die Abhängigkeit der Atmosphäre von der jeweils aktuellen Wahrnehmung scheint der Vermittlungsweg über einen schematischen Begriff von Atmosphäre versperrt. Auch kann ein Beeinflussungszusammenhang zwischen Wahrnehmung und Beschreibung einer Atmosphäre zu deren »Unwiederholbarkeit«, zum Eindruck der »Flüchtigkeit atmosphärischer Erfahrungen« beitragen, so dass »sich die Verfertigung einer atmosphärischen Erfahrung in Räumen mit jedem assoziativen Brückenschlag« zu verändern scheint.<sup>75</sup>

Angesichts dieses erleichternden und erschwerenden Moments der Beispielfindung kann sich die Asthetische Feldforschung jeglichen atmosphärisch wirksamen Situationen widmen und das Atmosphärenphänomen anhand von Feldforschungsberichten zu explizieren versuchen. Besonders nachvollziehbar könnten sich hierbei Wahrnehmungsfelder erweisen, denen bekanntermaßen spezifische atmosphärische Charaktere anhaften. Diesbezügliche Vorvermutungen oder ästhetische Hintergrunderfahrungen führen zur Vermittlung des Atmosphärenbegriffs mittels Ostension – also nicht durch »definitivische Einführung«, sondern den »exemplarischen Verweis auf gewisse Standardanwendungsfälle«<sup>76</sup> – und damit häufig anhand von Atmosphären, die klischeehafte Grundierungen bekannter Wahrnehmungssituationen darstellen wie etwa bei einer Weihnachtsmarktatmosphäre oder der Atmosphäre eines Sonnenuntergangs.<sup>77</sup> Obwohl besondere Atmosphären auch in unscheinbaren und unerwarteten Wahrnehmungssituationen aufscheinen können, vermag das klischeehafte Beispiel, Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphäre sowie den Umgang mit ihrer Vagheit vielfältigen Diskussionspartnern nahe zu bringen – also etwa, wie Gerüche, Menschenandrang und Musik die Atmosphäre eines Weihnachtsmarktes beeinflussen. Als Ort für Atmosphärenforschungen wählte Hasse nicht ohne Grund die Drosselgasse mit ihrer tourismusfixierten Ausgestaltung und Übersteigerung der erwarteten Wahrnehmungsangebote.

Soll die Atmosphäre ihren Platz in kunstpädagogischen Vermittlungsprozessen finden, liegt es nahe, das Phänomen im *musealen Kontext* aufzusuchen, durch Feldforschungsberichte in Worte zu kleiden und auszuwerten. Im Rah-

**75** | BLUM 2010, S. 193.

**76** | WOLSKI 1980, S. 115.

**77** | Einen solchen klischeehaften Vermittlungsversuch im Feld der Malerei unternimmt etwa Morscheck in einem Kunstratgeber. Vgl. MORSHECK 2005, S. 30-31, 72. Hierbei bleibt zu fragen, welche Rolle die ästhetische Hintergrunderfahrung hinsichtlich der Differenzierung zwischen besonderer und klischeehafter-typischer Atmosphäre einnimmt. Denn in der Erfahrungsbildung können Unterschiede verblassen und dadurch das Immergleiche als Klischee verstetigen, weshalb viele Räume »in Erinnerung als besondere Räume [bleiben], gerade weil sie nicht besonders sind, sondern weil sie typisch sind, so ausgesprochen kräftig.« WIDDER, CONFURIUS 1998, S. 99. Vgl. auch BOBERG 2007, S. 220.

men der Aisthetik als allgemeiner Wahrnehmungstheorie wurde der Kunst ein prominenter Bereich zuerkannt. Das Museum widmet sich diesem prominenten Bereich, ist ein räumlich begrenzter Ort, der durch und auf die Kunst hin eingerichtet und gestaltet ist, und in dem Besucher Zeit mit Wahrnehmen verbringen. Das Museum ist also ein Ort besonderer Wahrnehmungen und Wahrnehmungsvermittlung, in dem die Asthetische Feldforschung kunstpädagogische Fragestellungen verfolgen kann – etwa nach der Wahrnehmung von Kunst seitens des leiblichen Spürens, nach der Wahrnehmbarkeit von Atmosphären, nach dem Verhältnis der Atmosphäre im Raum und der Atmosphäre im Bild. Zudem bietet das Museum die Chance methodischer Varianz, besonders dann, wenn dieselbe Ausstellung noch in einem anderen Museum präsentiert wird.

Diese Bedingung war bei den für diese Dissertation vorgenommenen Asthetischen Feldforschungen erfüllt, wodurch dem Kritikpunkt der Stichprobenartigkeit einzelner Erhebungen begegnet wird. Um Vergleichsmaterial zu haben, ist das Ausgangsmaterial sequentiell angelegt und bettet den Einzelfall in konsequent aufbauende Folgefälle.<sup>78</sup> Als *Varianten des Forschungsfeldes* ist also folgende Trichterstruktur erkennbar: (1) Feldforschung im Kölner Dom, Notizen im Rahmen einer Exkursion des Lehrstuhls und im Rahmen eines Kölnbesuches: Beschreibungen der Atmosphäre des Kirchenfensters von Gerhard Richter = Einzelfall bzgl. der Werke von Richter, kein Einzelfall bzgl. der Atmosphäre durch Kirchenfenster im Dom (bereits im Atmosphärekapitel abgehandelt); (2) Feldforschung im Kölner Museum Ludwig, Notizen im Rahmen der Ausstellung ›Abstrakte Bilder‹ von Gerhard Richter: Beschreibung der Atmosphäre der Bilder von Richter = Einzelfall bzgl. einer Ausstellung, kein Einzelfall bzgl. der Bilder / Werke von Richter; (3) Feldforschung im Münchner Haus der Kunst, Notizen im Rahmen der gleichen Ausstellung an einem anderen Ort: Beschreibung der Atmosphäre bei ähnlicher Wahrnehmungsgrundlage = nicht mehr Einzelfall bzgl. Ausstellung. Dass bei beiden Ausstellungen ein Fotografierverbot verordnet war, erleichterte die methodische Entscheidung, die Wahrnehmungen schriftlich in einem Feldforschungsbericht zu fixieren. Im Sinne des Medienwechsels konnte somit die Sprache fokussiert werden als geläufige und überall verfügbare Aufzeichnungsform, die spezifische Gestaltungsfragen anderer Medien umgeht, etwa bei der Fotografie die Frage nach der Kadrierung,

---

**78** | Schon für das Konzept des sog. ›Projektstagebuchs‹ (PTB, Goetz) ist es wichtig, in einer zusammenhaltenden Buchform eine Serie von Bildern zu erstellen, um so Ideen (weiter)entwickeln zu können. Ebenso betont Salisch, wie wenig aussagekräftig die Auswertung einzelner Bilder wären. Sie fordert sog. ›Grafievariationen‹, um hinreichendes Datenmaterial zu erhalten. Vgl. hierzu GOETZ 2007, S. 239-271, auch SABISCH 2009, S. 34-35. Zur Bedeutung der Methode der Variation vgl. HENCKMANN 2007, S. 54.

dem fotografischen Ausschnitt als Beschneidung von Bedeutungszusammenhängen und damit der Gesamtsituation.<sup>79</sup>

Neben diesen Varianten des Forschungsfeldes wären auch Varianten der Erhebungsmethodik denkbar – das nahe liegende Erhöhen der Anzahl der Untersuchungspersonen zur intersubjektiven Unterfütterung der Atmosphärebeschreibungen, Versuche künstlerisch vorgehender Feldforschung (Zeichnung, Fotografie, Video o.ä.) oder ein Methodenmix. Aufgrund der Umfangmehrung und der andersartigen Lagerung der methodischen Problemstellungen können derartige methodische Varianten für diese Arbeit keine Berücksichtigung finden, wenngleich bereits diesbezügliche Versuche nicht unterblieben sind.<sup>80</sup>

### 6.3 EXEMPLARISCHE AUSWERTUNGEN AISTHETISCHER FELDFORSCHUNGEN

Vorsatz der empirischen Asthetischen Feldforschung ist es, Atmosphären zu beschreiben und zu erschließen, im Mindesten das Verhältnis des Atmosphärenphänomens und -begriffs zu seiner Erforschbarkeit und der dafür angewendeten Methode zu klären helfen. Im Sinne der Exemplarik und des ›Bewährens statt Beweisens‹ gilt es in den folgenden Auswertungen, mittels der empirischen Asthetischen Feldforschung zu plausibilisieren und zu stützen, was hinsichtlich des Atmosphärebegriffs ausgesagt und hergeleitet wurde, was mittels einer begrifflich orientierten Asthetischen Feldforschung erfasst wurde. Dafür werden zunächst einige signifikante Ausschnitte aus den Feldforschungsberichten auf ihre Kohärenz mit den atmosphäeretheoretischen Grundlagen hin begutachtet. Dabei werden sowohl die atmosphärische Kopräsenz von Wahrnehmungssubjekt und Wahrnehmungsobjekt besprochen, sowie methodische Anmerkungen beigefügt. Daran schließt sich ein reflektierender Kommentar an.

<sup>79</sup> | Vgl. SEGGERN, HAVEMANN 2004, S. 64. Zur dominanten Rolle von Sprache in der kunstpädagogischen Forschung vgl. auch PEEZ 2000, S. 142-146.

<sup>80</sup> | So initiierte ich eine zeichnerisch-künstlerische Feldforschungsstudie mit einer Gruppe von Studierenden im Rahmen einer Exkursion zur Venedigbiennale 2009, ebenso Feldforschungen mit mehreren Studierenden in verschiedenen Möbelhäusern im Rahmen meines Seminars ›Asthetische Feldforschung‹ im Sommersemester 2010. Bzgl. der Frage, ob es nicht auch interessant sein könnte, Rezensionen und Ausstellungskritiken auf atmosphärische Befindlichkeiten hin auszuwerten, lässt sich das Unbehagen nicht verbergen, dass im undurchschaubaren Geflecht von Kritikergeschäft, Zitation und Gönntum das Vorliegen einer verfälschten Datengrundlage hinsichtlich des wirklich Gespürten sehr wahrscheinlich ist.

Die Feldforschungsnotizen wurden im Rahmen zweier Besuche der Ausstellung ›Gerhard Richter. Abstrakte Bilder‹ erstellt: zum einen am 31.1.2009 (Köln, Museum Ludwig, Ausstellungendauer: 18.10.2008 bis 1.2.2009), zum anderen am 12.5.2009 (München, Haus der Kunst, Ausstellungendauer: 27.2.2009 bis 17.5.2009).

Die Transkriptionen aus den Notizen werden als Langzitate wiedergegeben. Erinnerungsprotokollarische Ergänzungen sind in eckigen Klammern eingefügt (ebenso wie Anmerkungen zur Inhaltsverdeutlichung und Markierungen von Seitenumbrüchen oder Auslassungen).<sup>81</sup>

Zu Beginn des Atmosphärekapitels wurde bereits ein Einblick in die empirische Asthetische Feldforschung gewonnen: Die Notizen zu den Wahrnehmungen im Kölner Dom, vor allem im Kontext des Richterfensters, zeigten kontrastive Raumwahrnehmungen und ambivalent wirkende Raumqualitäten auf. Im Spüren der Wahrnehmungssituation wurden Verschränkungen und Überschneidungen von Sinnesmodalitäten (auch mit Erinnerungen und darauf gründender Imagination) benannt, die in einem Ineinander den Raum prägen. In der stimmigen architektonischen Dramaturgie des Ortes wurde eine besondere Atmosphäre durch andersartige Blickchoreographien erfahrbar.

An den Besuch des Doms schloss sich der *Kölner Ausstellungsbesuch* an:

»Gerade das Abstrakte veranschaulicht das Prozessurale der Bildentstehung, eröffnet auch Vorstellungsräume. Bsp. Reihe ›Bach‹. Hier könnte mit den Zoom-Pixelerfahrungen des Domfensters im visuellen Hinterkopf ein großer Detailausschnitt in blickhaft-wischender Übermalung direkt dargestellt sein. Der Bach wird mein Bach, weil ich mir den abstrakten Ausschnitt als Detail der möglichen Bäche sehe, die ich selber gesehen habe. Einzig kommt über die Farbwahl ein Lichtstimmungswert hinzu, der vom Maler gesetzt ist. [Vor dem Hintergrund der Ausstellungsfläche und sich von ihm abhebend erzeugt das helle Grün und das plätschernde Blau Frühlingsstimmung;

---

**81** | Die vollständigen Feldforschungsberichte finden sich im Anhang. Die Transkription entspricht den originalen Berichten, weshalb entsprechende Fehler in Orthographie und Interpunktion möglich und nicht korrigiert sind. Das Ziel der Theoriesättigung und das Vorhaben, aus den Feldforschungsberichten Rückschlüsse auf die Wahrnehmung »von Atmosphären zu ziehen (ohne dabei streng linguistisch vorzugehen) macht die detaillierte Transkription mit Pausen, Lauten und Geräuschen nicht notwendig.« REICHARDT 2009, S. 102. Wegen eines Fotografiervots für Ausstellungsbesucher sei dem Richter-Sammler Joe Hage für die Überlassung einiger Ausstellungsansichten gedankt. Weitere Anschaulichkeit kann ausschnittsweise eingeholt werden auf der Internetseite [www.gerhard-richter.com](http://www.gerhard-richter.com) (dort v.a. in den Bereichen ›Ausstellungen‹ und ›Videos‹).



das Rot wirkt keineswegs bedrohlich.] Die Ausstellung könnte nach ›Farbtageszeiten‹ gegliedert sein, mit der ›Wald‹-Serie als abendlich zwielichtig klar kalt. Die Bilder sind große Detailräume. [Sie wirken wie – durch die Bildgruppen zusammengehörige – Fenster in andere Räume.] [...] [S.2|3] [...] Werkgruppen sind erkennbar an bestimmter Farbwahl (rot-grün-blaugrau(hell) → Bach, ...) oder Wischtechnik. Manche Bilder wirken mit Pinsel oder sogar mit Finger meist mit Spachtel o.ä. verwischt. [Die Bewegungen lassen sich innerlich nachvollziehen, mitmachen.] Dennoch gibt es ›Bremsränder‹ der Werkzeughilfsmittel. Manche ›Farbmilchhäute‹ oder -abplatzungen erinnern an Wohnungsstreifarbeiten.«<sup>82</sup>

Will man die Atmosphäre der Ausstellung nicht zusammenfassend als ›angenehm‹ und ›anregend‹ klassifizieren, fällt es selbst nach einem explorierenden Wahrnehmen von einer dreiviertel Stunde ohne Notieren – dem Beobachten – nicht leicht, den eigenen Aufenthalt berichtend zu begleiten. Abhilfe schafft der erste Kernpunkt der Aisthetischen Feldforschung, alle Wahrnehmung zu notieren, jenseits von Zwecksetzungen für sich einen Bericht über die Wahrnehmung vor Ort anzufertigen, als später kommentier- und auswertbare Wahrnehmung der Wahrnehmung.<sup>83</sup> Dadurch wird die Gefahr in Kauf genommen, vom Fokus auf das Thema ›Atmosphäre‹ abzukommen und sich in Beschreibungsdetails zu verlieren. Aber gleichfalls wird auch hemmendes Fragen abgestellt, wie etwa: Mit welchen Worten beschreibt man ein ›Zwischen‹, einen vorbegrifflichen Wahrnehmungsgegenstand, leibliches Spüren in Umgebungsqualitäten? Kann man etwas derart Wolkiges überhaupt mit Worten beschreiben? Haftet dann den Beschreibungen nicht eine verstellende (alltagssprachliche) Vagheit an? Erzeugt die Wahrnehmungshaltung den Wahrnehmungsgegenstand wie etwa in Fällen auratischer Blickbelehnung? Beschreibt man eigentlich die Atmosphäre oder die Wirkung der Atmosphäre? Gibt es da einen Unterschied? Woran könnte man den Unterschied zwischen der Beschreibung einer Atmosphäre oder der einer Stimmung erkennen? Wie erfasst man die ›richtigen‹ Bestandteile des Wahrnehmungsraums? Ist nicht einer adäquaten Beschreibung durch Vagheit entzogen, welche Bestandteile die Atmosphäre ausmachen?

**82** | Eigene Feldforschungsaufzeichnungen am 31.1.2009 (Kölner Dom, Museum Ludwig), S. 2-3.

**83** | In diesem Kontext lässt sich auch Böhmes Hinweis zur Atmosphärewahrnehmung sehen: »Die allgemeinste Maxime für eine Wahrnehmungsveränderung, durch die das Ephemere vernehmbar würde, lautet: ›loslassen‹.« Die paradoxe Aktivität der nicht-aktiven Wahrnehmung soll helfen, die »beständige Ordnungs- und Reduktionsarbeit des Sehens zu unterlassen«. Dieser »Einübung in kindliches Schauen« soll als zweite Maxime eine »Umkehrung des Blicks« folgen, ein Sich-Anblicken-Lassen wie etwa bei der Benjamin'schen Blickbelehnung. Vgl. BÖHME 1989, S. 184-185.

Das Involviertsein in die Atmosphäre des ›Hier und Jetzt‹ ist grundlegende Bedingung für Atmosphärewahrnehmung und damit für Atmosphärebeschreibung, auch wenn mit dem Involviertsein ein Grund für die epistemische Vagheit der Atmosphäre gegeben ist. Der begriffliche Zugriff auf das Involviertsein isoliert Bestandteile des Wahrnehmungsraumes und liefert eine Dokumentation nur von Bestandteilen der Atmosphäre – etwa bei der Bildreihe ›Bach‹: Die Abstraktheit der Bilder Richters hilft, nicht durch figurative oder gegenständliche Eindeutigkeiten gelenkte Wahrnehmungen zu machen, sondern die Bilder eher in Kohärenz mit dem Ausstellungsraum wahrzunehmen.

Durch den Serientitel angeregt eröffnen die großen Farbschlieren ›Vorstellungsräume‹, die das Dargestellte beleben, indem sie das Bild als ›abstrakten Ausschnitt‹ aus der eigenen Erinnerung sehen und damit ›als Detail der möglichen Bäche‹, die dargestellt sein könnten. Dass der Feldforschungsbericht mit diesem Wahrnehmungsvorgang beginnt, mag an den vor dem Museumsbesuch gemachten ›Zoom-Pixelerfahrten des Domfensters‹ liegen – die Erfahrung im Umgang mit digitalen, dem Richterfenster im Kölner Dom bildsprachlich sehr nahe kommenden Bildern hatte zur imaginativen Beschäftigung mit der Struktur und den Bildelementen des Richterfensters geführt.

Wie auch für andere Werkgruppen feststellbar, setzt der Maler per ›Farbwahl‹ einen ›Lichtstimmungswert‹ und stimmt den dargestellten Bach in einer Weise, dass bestimmte Farbkonnotationen ausbleiben.<sup>84</sup> Im Abgleich mit der ästhetischen Hintergrunderfahrung kann sogar die Wirkung der Farben mit einer bestimmten Jahreszeit in Verbindung gebracht werden (›Frühsommerstimmung‹) – was in anderer räumlicher, farblicher Umgebung und Zusammenstimmung anders ausfallen könnte, etwa herbstlich-bedrohlich oder frühlinghaft-frostig.

Als ›abendlich zwielichtig klar kalt‹ wird die Bildserie ›Wald‹ charakterisiert. Für das Spüren dieser Charaktere fokussiert sich die Wahrnehmung nicht wie bei einer Bildbesprechung auf einzelne Werke, sondern widmet sich ganzen Werkgruppen, die spürbar aufgrund ›bestimmter Farbwahl [...] oder Wischtechnik‹ differieren. Sie bilden ›große Detailräume‹ aus, die nicht am Rand der einzelnen Leinwand enden, sie wirken also ortsräumlich-überspannend und wahrnehmungsräumlich-zusammenspannend und bieten eine Mannigfaltigkeit an Wahrnehmungen.

Die Flecken und Verwischungen, die ›mit Pinsel oder sogar mit Finger meist mit Spachtel‹ entstanden zu sein scheinen, bringen Bewegung in die zweidimensionalen Bilder, verführen zur (inneren) Mitbewegung. Das ›Prozessurale der Bildentstehung‹ zeigt sich durch Übermalungen und Farbschichtüberlagerungen, durch ›manche Farbmilchhäute‹ oder ›abplätzungen‹. Wortneuschöp-

**84** | Vgl. auch: »Man sieht durch das Rot. Es ist hier keine negative Signalfarbe.« Eigene Feldforschungsaufzeichnungen am 31.1.2009 (Kölner Dom, Museum Ludwig), S. 4.

fungen werden genutzt, um das Wahrgenommene in eine Beschreibung zu transformieren.

»Ich sitze im ›Wald‹. [...] Im ›Wald‹-Raum wird die Aufwärtsbewegung in den Bildern von einer dicken Säule [im Saal] gestützt.

Die Leinwandstruktur schaut bei manchen durch. Das ist anders bei den Hinterglas-Lackbildern und bei einem Öl auf Aluminium: Zum einen härtere Grenzen, haarfeine ›Einschlüsse‹ & Verlaufungen, dafür z.T. seltsame Zweierhängung. Zum anderen klare Abblätterungen. [Haptische Eindrücke vermitteln sich un-haptisch, visuell.]

Hängungsanordnung? Es scheint, als ob der Wald immer lichter wird. [Fragen nach der Anordnung der Bilder stellen sich erst nach einer Gesamtschau der durch die Bilder geschaffenen Raumqualität.] Auch eine Raumrhythmik über Wischrichtung... Blick- & Besucherführung: [horizontal] 2x Schwan, [vertikal] Atem & Fluss«<sup>85</sup>

Raum- und Bildstruktur ergänzen sich in ihren aufwärtsstrebenden und stützenden Ekstasen. Der geometrische Ortsraum scheint vom phänomenalen Wahrnehmungsraum überlagert, der ›Wald-Raum‹ ist nicht nur der Abschnitt im Museum Ludwig, in dem die Bilderserie ›Wald‹ gehängt ist, sondern der Abschnitt, eines durch die Serie gestimmten Befindens wie bei einem Besuch in einem Wald, der ›immer lichter wird‹. Dieses Befinden vermittelt sich nicht olfaktorisch oder akustisch, sondern vielmehr visuell – genauso wie sich ›klare Abblätterungen‹ und andere Strukturen als Auslöser haptischer Eindrücke nicht haptisch vermitteln.

Die verschiedenen Bewegungsanmutungen durch die verschiedenen Bilder (markant etwa bei den Bildern ›Schwan‹, ›Atem‹ und ›Fluss‹) verleihen der Ausstellung eine ›Raumrhythmik‹, die den Besucher in Wahrnehmung und Lauf- richtung zu beeinflussen vermag.

»Als Mitbetrachter sind hier die Überwachungskameras sehr augenfällig. Wie sieht man eigentlich eine Ausstellung über Überwachungskamera? Schwarz-weiß. [Anregung zu anderen Wahrnehmungsweisen] Kleine Kinder suchen hier ihre Lieblingsbilder. Viele Besucher laufen einzelne Bilder an; manche schauen aus dem Fenster. Das geht nur hier, weil sonst alles hermetisch abgeriegelt ist. [Der Blick aus dem Fenster wird genossen wie der Blick in die Bilder. Die Wahrnehmungshaltung ist ähnlich.]«<sup>86</sup>

Wird im Rahmen der Asthetischen Feldforschung alle Wahrnehmung notiert, so finden sich im Feldforschungsbericht nicht nur Auffälligkeiten, sondern auch scheinbare Nebensächlichkeiten. Denn das Bemerkende der Überwachungs-

**85** | Eigene Feldforschungsaufzeichnungen am 31.1.2009 (Kölner Dom, Museum Ludwig), S. 3.

**86** | Ebd., S. 4.

kameras ist kein kuratorisches Primärziel. Die Kameras werden jedoch als ›*Mitbetrachter*‹ wahrgenommen, die einen Wahrnehmungs- und Perspektivenwechsel anregen, imaginativ an Überwachungsszenen aus Filmen anknüpfen und den Wahrnehmungsraum samt Bilder in schwarz-weiß tauchen bei gleichzeitiger Vorstellung einer qualitätsverminderter Monitorbildarstellung.

Mögen auch in anderen Räumen Überwachungskameras angebracht sein, so werden sie gerade im Raum mit den Hinterglasbildern auffällig. Von den restlichen Ausstellungsräumen scheint er abge sondert wie eine einzelne Kammer, mit geringerer Deckenhöhe, dafür aber mit einer Fensterfront ausgestattet. Wie aufgeklappte Buchseiten könnten die Hinterglasbilder dazu verleiten, sie zeilenartig abschreiten und gleichsam lesen zu wollen. Dem entgegen steuern die Besucher ›*einzelne Bilder an; manche schauen aus dem Fenster*‹. Man kann eine offene, die gesamten Ausstellung prägende Wahrnehmungshaltung verfolgen, in der sich Fenster- wie Bildwahrnehmung gleichen. Durch diese Offenheit wird jeder Besucher mit seinen Wahrnehmungsweisen ernst genommen und damit zum veritablen Gesprächspartner emanzipiert, wenn es darum geht, Selbst- und Umfeldreflexion zusammenzubringen, also Atmosphäre zu thematisieren.

»In den großen Abstrakten scheinen mehrere Bilder verwoben zu sein, mit unterschiedlich feinen Durchblicken durch die Strukturen. Farbverwehungen, Feuerstürme, Farbfladen, Wunden & Streicheleinheiten, Klatscher beim Entstehen & Sehen, wie verwischender Nebel in einem aseptischen Raum. Bilder als Klimaausblicke. Ähnlich behütet der [S.4|5] Betrachter wie ein Zugreisender. Verschwommen der Blick (des Malers aber auch Betrachters) wie durch Tränen. Unterschiedliche Verwischungsgrade spannen einen Zeitraum auf. Wann kommt der ›Schlussstrich‹? [Reale Raum- und reale Zeiterfahrung scheinen abgekoppelt, von einer Eigenzeit im Ausstellungsraum durchzogen.]«<sup>87</sup>

Ohne bewusste Änderung der persönlichen Wahrnehmungshaltung wird im Verlauf des Ausstellungsbesuchs die Wahrnehmung als ein Prozess erlebt, der von einem faktischen Fokus hin zu synästhetischen Erlebnisqualitäten geweitet wird. Dieser atmosphärische Prozess schlägt sich in der Weise des Notierens und im Notierten nieder. Erscheint der Beginn des Feldforschungsberichtes noch als relativ ungelenke Beschreibung, die atmosphärische Wirksamkeiten kaum erahnen lässt, so finden sich Wortkombinationen, die sich beim Notieren wie selbstverständlich aneinanderreihen und das anfängliche Suchen nach Wörtern abgelöst haben. Diese Wortkombinationen beschwören ein Gesamtklima, das die Grenzen der Bilder übergreift, zu dem die ›*Bilder als Klimaausblicke*‹

**87** | Eigene Feldforschungsaufzeichnungen am 31.1.2009 (Kölner Dom, Museum Ludwig), S. 4-5.

beitragen. Synästhetische und emotionsbehaftete Anmutungen präsentieren sich in ›*Farbverwehungen, Feuerstürme, Farbfladen, Wunden & Streicheleinheiten, Klatscher beim Entstehen & Sehen*‹, zeugen so von einer Lust am Formulieren, die mit Wortschleiern die Atmosphäre einzuweben versucht.

Dass der ›*Betrachter wie ein Zugreisender*‹ behütet erscheint, ist zunächst ein Vergleich der Wahrnehmungssituation mit derjenigen während der Bahnfahrt nach Köln. Das Zugabteil ist ein umgebender und umschließender Raum, der sich ›*in der Scheibe spiegelt*‹, mit der Folge, dass ›*man mehr nach drinnen schaut, wenn man nach draußen schaut*‹.<sup>88</sup> Derartig verwoben werden auch die Wahrnehmungsebenen in der Richterausstellung: Im umfassenden Raum des Museum Ludwig hat sich eine Wahrnehmung eines Eigenraums und einer Eigenzeit der Atmosphäre entwickelt, die die ›*reale Raum- und reale Zeiterfahrung*‹ von der Wirklichkeit entkoppelt und alternativ zu jenen gespürt wird. Entstehen und Sehen des Bildes sind gegenwärtig, wie durch Nebel verschwimmt der Blick.

Mag diese Entwicklung der Atmosphärewahrnehmung von der Auseinandersetzung mit den Gemälden Richters abhängen, so verbinden sich mit der methodischen Variation des Forschungsfeldes (gleiche Bilder, andere Umgebung) die Hoffnungen, inhaltlich an die entsprechende ästhetische Hintergrunderfahrung anschließen zu können, Vergleichsmomente zu haben und dadurch beschreibend einen leichteren Zugang zur vorherrschenden Atmosphäre im anderen Feld zu bekommen, eine schnellere Akklimatisierung zu erreichen.

Der *Münchner Ausstellungsbesuch* bestätigt größtenteils diese Hoffnungen.

»Die Begrüßungssituation zum Richter in München ist auffällig anders als in Köln: Der schwere massive Bau des Hauses der Kunst (die Fassade, die Säulen an der Front sind verwitterungsartig verschmutzt) begrüßt den Besucher mit Dunkelheit. Unterstützt durch den grauen hohen Vorhang im Innenhof, eine gewellte Barriere, ein Zugang ›*hinter die Kulisse*‹ eines alten Theaters. Das bricht mit den Ausstellungsräumen: Sie sind sehr hoch, Licht von oben durch quadratisch gegitterte Milchglasscheiben (sie nehmen das Muster der Steinfliesen am Boden auf). Richtig hallenartig, irgendwie fast wie Eingangshalle, keine Durchgangshalle (wie in einem Bahnhof), die ›*Haupthalle*‹ geflankt von einzelnen Räumen. [Aufgrund dieses Eingangsdunkels spürt man die Weitung des Raumes bei Betreten der eigentlichen Ausstellung.] Überblicksgefühl. ›*Wald*‹ hängt in der großen Halle, aber verliert sich: die ›*kleinen*‹ Formate sind linearer geordnet gehängt. Es sind mehr Bilder, aber sie umgeben nicht so wie im Kölner

---

**88** | Eigene Feldforschungsaufzeichnungen am 31.1.2009 (Kölner Dom, Museum Ludwig), S. 1.

›Wald‹-Abteil. Man sitzt nicht so sehr im Wald, aber er lichtet sich mehr (Liegt das an der Staffelung & breiteren Facettierung mit mehr Waldstücken oder am Raum?).«<sup>89</sup>

Wurde das Befinden im Eingangsbereich des Museum Ludwig im Kölner Feldforschungsbericht nicht eigens erwähnt, so dient es dennoch als Vergleichsgrund zur Abhebung von der andersartigen architektonischen Situation im Münchner Haus der Kunst. Während der postmoderne Bau in Köln auf ein Raumkontinuum angelegt ist (markiert durch das raumgreifende Treppenhaus) und eher Ingressionserfahrungen, ein Hineingleiten in die Atmosphäre fördert, setzt die klassizistisch anmutende Architektur in München auf Raumgliederung und evoziert damit zu Beginn eine Diskrepanzerfahrung: Spürbar anders ist die ›Begrüßungssituation‹, denn die Haupthalle des Münchner Hauses wirkt ›irgendwie fast wie Eingangshalle, keine Durchgangshalle (wie in einem Bahnhof)‹. Asthetische Erfahrungen sammeln sich zwangsläufig an und sedimentieren sich zu einem Hintergrund, der in die aktuelle Wahrnehmung einfließen und aus dem vergleichend geschöpft werden kann.<sup>90</sup> Diskrepant zum dunklen Eingang weitet sich dann der Raum im Ausstellungsbereich und es stellt sich ein ›Überblicksgefühl‹ ein. Das Diskrepante könnte auch dazu beitragen, dass Bezüge im Raum bemerkt werden, etwa wenn die Deckenfenster in ihrer quadratischen Struktur das Muster der Bodenplatten aufgreifen, oder wenn Pinselstriche ›aus dem Bild auf Linien im Raum‹ verweisen<sup>91</sup> – Raumbezüge, die sich der Umgebungsqualität, der Wahrnehmung vor Ort wie auch der Imagination verdanken können.<sup>92</sup>

Weder der anderen Hängungsweise noch der andersartigen architektonischen Umgebung kann klar zugeordnet werden, warum sich die Wirkung der ›Wald‹-Bildserie im Vergleich zu Köln geändert hat. Indem sich der Wald mehr

**89** | Eigene Feldforschungsaufzeichnungen am 12.5.2010 (München, Haus der Kunst), S. 1.

**90** | Gerade unter den Bedingungen der Vagheit der Atmosphäre sind Vergleiche eines Ortes mit einem ähnlichen anderen Ort durchaus häufig. Wucherpfennig bemerkt dies bei Forschungen zu den Atmosphären eines Bahnhofs: Vgl. WUCHERPFENNIG 2008, S. 138.

**91** | Eigene Feldforschungsaufzeichnungen am 12.5.2010 (München, Haus der Kunst), S. 2. Vgl. des Weiteren auch: »Durch Hängung v[on] ›Cage‹ im Wechselspiel mit den Hinterglasbildern geraten sowohl die strukturierten Säulen als auch das ›Crackelée: d[er] Steinfliesen mit ins W[ahr]N[ehmungs]-Feld.« S. 1, sowie: Die Belüftungsanlagen-›Gitter korrespondieren mit ›Cage‹, sie gehören dazu! (Als hätte der Künstler vor Ort & für den Ort gearbeitet.) [Verschränkung der Eindrücke.]«, S. 3

**92** | Zur Rolle der Fantasie bei der Entstehung von Atmosphären vgl. ESCHER 2008, S. 163.

lichtet, erscheint er freundlicher, wobei er in München seinen umgebenden Charakter einbüßt.

»Durch Konfrontation von hauptsächlich vertikal und horizontal unterwischten Gemälden werden Kompositionslinien & -formen erkennbar. ›Schräge‹ & ›Stand‹ & ›Grad‹ wirken fasrig und blättrig. Im kompakter wirkenden Raum ersetzen sie mir den ›Wald‹ von Köln. Es ist heimelig, aber fremd; exotisch, aber nicht exotisch-fremd. Die Farbeinflirungen wirken wie von mehreren Bildern, verschiedene Stimmungswerte kommen in einem Bild zusammen. Projektionen auf die weißen Flächen zwischen den Bildern werden dadurch erleichtert. Große Pinsellinien weisen aus dem Bild auf Linien im Raum. [Skizze zu ›Stand‹]

In der gemischten Technik von Wischung & Klatschen/Rupfen sind Momente enthalten, die ich in meinem Laufrhythmus wieder finde: Schlendern & Stoppen, Weitergleiten zum nächsten Bild & abruptes Einhalten und Erstaunen von Details (sowohl der Bilder, als auch des Ausstellungsraumes [Bsp. Feuerknopf]).«<sup>93</sup>

Das Gefühl vom Kölner ›Wald-Raum‹, das Gefühl, von Stimmungswerten umschlossen zu sein, wird in München durch andere Bilder reproduziert. Im Zusammenspiel von Umgebungsraum und den Bildern ›Schräge & Stand & Grad‹ wird eine Atmosphäre als ›Wodurch‹ im ›Hier und Jetzt‹ spürbar, die Bild und Raum verschränkt, den Raum zu einem charakterlichen Ganzen zusammenfügt. Der Charakter, der den ›kompakter wirkenden Raum‹ kennzeichnet, drückt sich in der Adjektivreihe ›heimelig, aber fremd; exotisch, aber nicht exotisch-fremd‹ aus. Ein nichtfremdes Fremdes wird beschworen – eine Beschreibung, die der Mehrdeutigkeit der Auradefinition als nahe erscheinende Ferne ähnelt.

Nicht nur werden Bezüge zwischen Linien und Strukturen der Bilder und des Raums wahrgenommen, sie haben auch Auswirkungen auf den Wahrnehmenden selber. Sie beeinflussen den Laufrhythmus, dirigieren ›Schlendern & Stoppen, Weitergleiten [...] & abruptes Einhalten und Erstaunen‹ und damit auch die Wahrnehmungshaltung, die auch für nebensächliche Raumelemente (wie einen Feuerschutzknopf) offen ist und diese in das Aufmerksamkeitsfeld der Wahrnehmung integriert.

»Das Stimmengewirr schwillt bei Betreten der Haupthalle an. Der Rundgang durch die Nebenräume ist & macht meditativ, erleichtert das Einlassen auf große Details, fördert das ›Verweilen‹. Die Haupthalle fördert das ›Warten‹, der Fernblick, das aufgehende Verschwinden im großen Raum (sowohl d[er] Bilddetails, der ganzen Bilder,

---

**93** | Eigene Feldforschungsaufzeichnungen am 12.5.2010 (München, Haus der Kunst), S. 2.

man selbst als einer unter vielen, der Bildaufmerksamkeit). Hier traut man sich mehr (oder es hallt nur so?) zu reden, wobei in den Anreinerräumen auch geredet wird.«<sup>94</sup>

Der Einfluss der atmosphärischen Räume ist unterschiedlich geartet: Die Nebenräume fördern ein eher aktiveres ›*Verweilen*‹, ein meditatives Schlendern, die Haupthalle fördert ein eher passiveres ›*Warten*‹, ein fernblickendes Stehenbleiben. Mit der Weitung des Raums zur Haupthalle geht das Gefühl von aufgehobensein und Verschwinden einher: Man spricht freier und lauter, bemerkt aber auch, wie die Aufmerksamkeit für die Bilder und ihre Details schwindet, wie viele andere Personen anwesend sind.

»Rot-Blau-Grün‹ hat aufeinander bezogene Parallellinien. [Strichskizze] Die Türtrennung halbiert den Raum in ein blaues Wabern und ein grünes Dumpfen. Der Raum ist farbbelegig durchpulsirt, derart, dass die quadratgitterte Tür nicht auffällt. So soll das Wohnzimmer sein!«<sup>95</sup>

Am Übergang zweier Nebenräume zeigen sich aufeinander treffende Stimmungsräume, die unter den Ausstellungsbedingungen ›*Hier und Immer*‹ vorherrschen: Ein ›*blaues Wabern*‹ trifft auf ein ›*grünes Dumpfen*‹. Beides sind farbgestimmte leichte Bewegungssuggestionen – mit der Versubstantivierung des Adjektivs ›*dumpf*‹ zur transmodalen Beschreibung einer kaum merklichen und schwammigen Bewegung wie ein leichtes Atmen. Der Raum wirkt von verschiedenen Farben rhythmisch strukturiert, die sich als vage Farbanmutungen nicht stimmungsmäßig festlegen lassen, wie Nebel ineinanderzuwabern scheinen: Der Raum erscheint ›*farbbelegig durchpulsirt*‹. Man spürt, wie ›*Bildfarben in den Raum pulsieren*‹,<sup>96</sup> und wie durch diese Ekstasen bestimmte Anmutungsräume geprägt sind.<sup>97</sup>

»Aber nach mehreren Rundgängen ertönt der Eingangsbereich sehr imposant. Eine Orchestrierung verschiedener Formate und Farbfügungen (vgl. ›*Claudius*‹), technischer

**94** | Eigene Feldforschungsaufzeichnungen am 12.5.2010 (München, Haus der Kunst), S. 3.

**95** | EBD.

**96** | Eigene Feldforschungsaufzeichnungen am 31.1.2009 (Kölner Dom, Museum Ludwig), S. 4.

**97** | Es bestätigt sich die für die Bildserie ›*Bach*‹ vermutete andere Wirkungsweise in anderer Umgebung: »Die Hängung ums Eck [Strichskizze] lässt das Rot mehr durch, es gleitet um den Boden und dominiert die Bilder bis auf die rechte obere Blauhecke. In der Kölner Reihenhängung [Strichskizze] dominierte das Grün im Zusammenklang mit dem fließenden Blau (allerdings als sperriger Vertikalfluss).« Eigene Feldforschungsaufzeichnungen am 12.5.2010 (München, Haus der Kunst), S. 3.

Abwechslung & Zusammenfügung. Tupfungen, Klatschungen, Verwischungen, Verstreichungen, Verstreichelung, Punktierung, Linienführung, Gesprengel... Danke für den Schlussakkord, den ›Ausklang‹, der noch im Foyer und entlang des grauen-tristen Kinovorhangs entlangtönt! [Ausstellungseingangssituation wird beim Verlassen intensiver wahrgenommen als beim Betreten. Eine Einstimmung hat stattgefunden, eine Wahrnehmungsprägung auf eine bestimmte Wahrnehmungshaltung.]«<sup>98</sup>

Den Schlusspunkt der Ausstellung bietet ihr Startpunkt: eine verdichtete Atmosphäre aus Versatzstücken der verschiedenen Stimmungsräume, die wie eine ›Orchestrierung‹ wirken und als Zeugnis einer Einstimmung fungieren. Spätestens hier verspürt man eine ›besondere Atmosphäre‹: ›Auf Einmal‹ wirkt der eingangs vernachlässigte Eingangsbereich der Ausstellung ›imposant‹, irgendwie besonders. Es finden sich keine weiteren Adjektive zur Beschreibung der Wahrnehmungssituation, in einer Auflistung von Substantiven wird versucht, die Konstituenten der besonderen Atmosphäre zu umkreisen.

Dementsprechend lässt sich das Fehlen eines Prädikats bei der Beschreibung der Orchestrierungselemente dahingehend verstehen, dass nicht angegeben werden kann oder will, wer oder was für diese Orchestrierung zuständig ist: die Wahrnehmungsobjekte, das Wahrnehmungssubjekt oder beides miteinander und ineinander?

Entgegen der Adjektivreihe zur Charakterisierung einer der Nebenräume, ist die Wortwahl diesmal von einer Substantivreihe gekennzeichnet. Diese benennt das bildtechnische Vorgehen, das die Wirkung der Bilder in den Raum prägt – Grobes wie ›Klatschungen‹ und Feines wie ›Verstreichelung‹.

Die besondere Atmosphäre sorgt für eine ›Wahrnehmungsprägung auf eine bestimmte Wahrnehmungshaltung‹, die noch nach Verlassen des Gebäudes fortwirkt, und den Stadtraum Münchens atmosphärisch wahrnehmen lässt: Man spaziert wie durch eine Ausstellung. Man probiert sich in der ästhetischen Wahrnehmungsweise des Spürens, verfolgt die Wahrnehmung der Wahrnehmung, greift dabei auf ästhetische Hintergrunderfahrungen zurück und beschwört die Imagination, so dass bewusste Ingressions-, Diskrepanz- und Konsonanzerfahrungen gemacht werden und Gestaltungen angeregt werden können. Atmosphärische Wahrnehmung und deren imaginierende Fortführung sind nicht selten die Motoren gestalterischer Aktivitäten, was ein Desiderat von Museen (zumindest der Abteilung Museumspädagogik) sein dürfte, um mit anregenden Ausstellungen Anregungsräume für eigene Gestaltungen zu schaffen.

---

**98** | Eigene Feldforschungsaufzeichnungen am 12.5.2010 (München, Haus der Kunst), S. 4.

Die Feldforschungsberichte aus Dom und Museum vergleichend fällt auf, dass im Museum vornehmlich und viel stärker auf das Visuelle der Bilder Bezug genommen wird, obwohl im Sinne der Atmosphärentheorie eine sinnesmodale Trennung vermieden ist, distale und proximale Sinne im leiblichen Spüren zusammenwirken. Verantwortlich hierfür zeichnet der Medienwechsel: Wird versucht, den Übergang von Wahrnehmungszusammenhang in einen Diskurszusammenhang nachzuvollziehen, wird das Beschriebene auf das Wahrgenommene hin überschritten, dann können die Feldforschungsnotizen transmodal gelesen werden. Auch wenn im Drauflosschreiben Sinnesspezifika eigens thematisch werden, wird verständlich, dass etwa Linien nicht nur mit den Augen abgefahren werden, sondern als Bewegung auf den Leib wirken, mit ihm in Verbindung stehen.

Gerade im Fokus auf Kunstbetrachtung und Atmosphären erweisen sich Museum und Kunstaussstellung als besondere Fälle atmosphärischer Räume, weil sie ein *spezifisches atmosphärisches Spannungsverhältnis* bereithalten, das für die Asthetische Feldforschung nicht unbedeutend ist. Im Verständnis von Atmosphärenwahrnehmung als konkretes leibliches Spüren im ›Hier und Jetzt‹ hat die Atmosphäre im Ausstellungsraum großen Einfluss auf die Wahrnehmung von Bildern. Und wenn sich Bilder imstande zeigen, ganz eigene Atmosphären zu evozieren, dann stellt sich die Frage, ob die Atmosphären der Bilder (ontologisch) unabhängig von der umgebenden Raumatmosphäre bestehen und wie gegebenenfalls ihr Verhältnis zueinander bestimmt werden kann. Die Frage spielt zum einen auf die Fähigkeit des Subjektes an, Wahrnehmungsangebote teils zu fokussieren und teils zu ignorieren – also auf eine ›Atmosphärekompetenz‹ im weitesten Sinne –, und zum anderen auf das Verhältnis der beiden Ebenen ›*Atmosphäre des Bildes*‹ und ›*Atmosphäre der Ausstellung*‹. Diese Ebenen in den Feldforschungsaufzeichnungen auseinander zu halten, bereitet nicht geringe Beschreibungsschwierigkeiten, denn die »Beschreibung der auf einem Bild abgebildeten Dinge so anschaulich zu formulieren, dass eine Person, die das Bild nicht kennt, einen Eindruck gewinnt, der dem Motiv nahe kommt, ist ein schwieriges Unterfangen. [...] Eine Atmosphäre mit ihrem Licht, ihrer Temperatur, ihren Gerüchen und Geräuschen zu beschreiben, die zwischen den Dingen liegt, die quasi im Dialog der Objekte entsteht, ist mindestens ebenso diffizil. Die Atmosphäre eines Bildes zu schildern, das sich zwangsläufig auf das Visuelle beschränken muss, aber weit mehr transportieren möchte, dürfte noch weit schwieriger sein.«<sup>99</sup>

Einerseits werden die atmosphärischen Qualitäten der Darstellung des Bildes wahrgenommen. Man begibt sich gleichsam in das Bild und spürt dort Atmosphären nach, das Dargestellte des Bildes zitiert und beschwört Atmosphären. Andererseits und gleichzeitig wird das Darstellende – der Bildträger – in

seiner Einbettung in den umgebenden Raum quasi als ›Bildinhalt‹ des Raumes wahrgenommen. Der Raum wird damit als Ganzes zur Darstellung, er enthält als Darstellung Darstellendes in Form von Bildträgern und die Darstellungen dieser Bildträger.<sup>100</sup> Diese beiden Möglichkeiten der Atmosphärewahrnehmung erzeugen das Spannungsfeld von Bild- und Raumatmosphäre, ein Spannungsfeld von artifizieller und realer Präsenz, das – wie für den ›Schlussakkord‹ in der Münchner Richterausstellung beschrieben – innovative Kräfte freisetzen kann.<sup>101</sup>

Eine Kunstvermittlung, die Atmosphären als ästhetische Gegenstände ernst nimmt, muss diese atmosphärischen Ebenen berücksichtigen. Sie darf sich nicht auf Atmosphären in den Bildern kaprizieren und dabei die Atmosphäre der Ausstellung vernachlässigen, sondern muss deren Wechselwirkungen beachten – gerade wenn das Spüren im Raum (Raumatmosphäre) dem Spüren in den und im Bildraum (Bildatmosphäre) vorgelagert ist.<sup>102</sup>

So wie es nicht trivial ist, welcher *Rahmen* das einzelne Bild umgibt, so kann auch der Raum in diese Perspektive treten und als Rahmung, als Rahmen der Bilder gesehen werden.<sup>103</sup> Der Rahmen trennt Bild von Umraum, »die gestal-

---

**100** | Zur semiotischen Dreiteilung in Darstellendes, Darstellung und Dargestelltes im Vergleich zur bildspezifischen Differenzierung in Zeichenträger, Intension und Extension vgl. WIESING 2005, S. 29.

**101** | Vgl. die Ausführungen von Wiesing zur artifiziellen Präsenz (etwa WIESING 2005, S. 69) und Fischer-Lichte zur realen Präsenz (etwa FISCHER-LICHTE 2004, S. 163-171).

**102** | Weil die Raumatmosphäre im unmittelbaren Erlebniszusammenhang steht, die Bilder zunächst als ihre Ekstasen fungieren, und deshalb die Bildatmosphäre erst nachgeordnet in den Wahrnehmungsfokus gelangen kann, liegt bei Becker eine Ordnungsebenenvertauschung vor, wenn sie schreibt: »Die räumliche Wechselwirkung, die die Motive innerhalb einer Hängung oder einer gedruckten Bildstrecke miteinander verknüpft, lässt sich zudem als Atmosphäre zweiter Ordnung beschreiben, die zwischen ihnen vermittelt, ohne Brüche und Widersprüche gänzlich einzuebnen. [...] Die Atmosphäre zweiter Ordnung bezieht sich schließlich nicht auf das Einzelbild, sondern geht aus dem Zusammenwirken von Bildern, Raum und Betrachter hervor. Die atmosphärischen Kraftzentren der einzelnen Bilder verknüpfen sich dabei zu einem räumlichen, semantisch komplexen Gebilde im spezifischen sozialen und funktionalen Zusammenhang des Ausstellungsraumes.« BECKER 2010, S. 186-187. Im Verständnis der Bilder als Ekstasen lässt sich fragen, ob die Frage nach Original oder Fälschung zunächst obsolet erscheint. Denn die Atmosphäre im Saal der Mona Lisa würde bei einer guten Fälschung des Gemäldes die gleiche sein. Freilich würde ein Wissen um die Fälschung atmosphärebeeinträchtigend wirken können.

**103** | Schon für den Aurakontext bezeichnet Recki Museumsräume als Bedingung, als ›Rahmen‹ der Aura (vgl. RECKI 1988, S. 39). Bzgl. einer Performance betont Fischer-Lichte das »Spiel mit den verschiedenen Rahmen und deren Kollision« (FISCHER-LICHTE

tete Szene vom Alltag. Durch Rahmen hebt man das Faszinierende vom Gewöhnlichen, das Schöne vom Normalen ab; er ist die Grenze um das Feld des Staunens, trennt das Gestaltete vom Chaotischen und sammelt das Geregelte mit einer Geste der Ganzheit.«<sup>104</sup> Der Ausstellungsraum als Rahmen und inszenatorische Regelung beinhaltet nicht nur Bilder und Kunstwerke als Wahrnehmungsobjekte, sondern auch die Wahrnehmungssubjekte. Damit stellt er die Rahmenbedingungen, die im ›Und‹ zusammenkommen und damit Entstehungsbedingungen einer besonderen Atmosphäre sind, die sich ausdifferenzierter benennen lassen könnte – wenn auch manchenfalls durch ein ästhetisches Urteil. Der Ausstellungsraum ist ein Feld des Staunens, als besonderer Rahmen verweist er auf die Atmosphäre als ein Drittes zwischen Subjekten und Objekten.

Heben Feldforschungsaufzeichnungen verstärkt auf die Atmosphäre in den Bildern ab, so könnte auf die Atmosphäre der Ausstellung rückgeschlossen werden, dass sie als stimmige Atmosphäre die Immersion in Bildatmosphären begünstigt. *Stimmige* Atmosphären wären demnach solche, die Raum- und Bildatmosphäre an- und ineinander führen (im Sinne der Konsonanz- oder Ingressionserfahrung), *unstimmige* Atmosphären solche, die das verhindern und ein kontrastives, der Kunstvermittlung querlaufendes Missverhältnis zwischen Raum- und Bildatmosphäre erzeugen (im Sinne der Diskrepanzerfahrung). Weil sich die Notizen der Aisthetischen Feldforschung auf diese Wahrnehmungsvorgänge gründen, sind Beschreibungen, die nicht direkt atmosphärische Wirksamkeiten ablesen lassen, dennoch Ausdruck atmosphärischer Wirksamkeit, von Stimmigkeit und Immersionsmöglichkeit.

Mit dieser Feststellung ist eine Eigenart der Feldforschungsnotizen entdeckt, die erklären hilft, warum atmosphärische Wirksamkeiten des Ausstellungsortes nicht direkter benannt werden können. Im Sinne der Stimmigkeit findet eine Verschränkung, ein *Ineinanderübergehen von Raum- und Bildatmosphäre* statt. Der Ausstellungsraum wird nach ›*Farbtageszeiten*‹ gliederbar. Die Bilder sind ›*große Detailräume* [Sie wirken wie – durch die Bildgruppen zusammengehörige – Fenster in andere Räume.]‹ und können somit wahrgenommen werden zum einen als Detailräume, die eigene Räume mit eigenen Details präsentieren, zum anderen als Detailräume, die sich als Detail des Ausstellungsraumes begreifen lassen, die Stimmungswerte des durch sie mitgeprägten Umgebungs-

---

2004, S. 35), bzgl. einer Installation von Kabakov wird die Bezogenheit und Verschachtelung von Rahmen erwähnt (vgl. GLASMEIER 1998, S. 119) und bzgl. des Verhältnisses der Rahmenlosigkeit von Tilmans' Fotoobjekten und deren präzise Hängungen wird die Formel ausgegeben: »größtmögliches Atmosphärenpotential bei kleinstmöglicher Distanz« (BECKER 2010, S. 157).

**104** | MEISENHEIMER 2004, S. 61.

raumes im Detail auszubuchstabieren helfen.<sup>105</sup> Dadurch werden sowohl Werkgruppen erkennbar, als auch atmosphärische Räume eröffnet in der Kopräsens der Bilder der Ausstellung, dem ›Wodurch‹ der Atmosphäre im ›Hier und Jetzt‹ des Museums.

Freilich variiert der Grad der Stimmigkeit, weshalb Bild- und Raumbeschreibung eher abzuwechseln statt atmosphärisch ineinanderzugreifen scheinen. Deswegen mag durch die Feldforschungsberichte der Eindruck entstehen, zwischen Bild, Raum und Wahrnehmenden solle im Modus der Beschreibung strikt zu trennen möglich sein. Verfällt man berichtenderweise auch auf die Beschreibung eines Bild-Gegenstandes mit seiner ›Leinwandstruktur‹ – statt sich etwa ausschließlich der leiblichen Anwesenheit in einem Raum zu widmen –, so wird jedoch im Zuge der Auswertung der Aisthetischen Feldforschung deutlich, dass es im ›Hier und Jetzt‹ der Ausstellungsräume eine umgreifende Atmosphäre gibt (vgl. das Wolke-Argument), die sich in der Verschränkung der genannten Teilelemente zeigt, dass ein Zusammenhang etwa bei den Eindrücken besteht, im ›Wald‹ oder im ›Wald-Raum‹ zu sitzen. Gerade durch die methodische Variation und also im Vergleich der Kölner mit der Münchner Richter-Ausstellung wird dies deutlich, wenn für die andere Hängung der ›Wald‹-Bildserie notiert wird: ›Man sitzt nicht so sehr im Wald, aber er leuchtet sich mehr‹. Weil die Aisthetische Feldforschung Beschreibungen von Bild und Raum koppelt und konvergieren lässt, werden Unterschiede der Museumsarchitektur in Zusammenhang mit den Ekstasen der Bilder gesehen: ›Gewichtungen sind bemerkbar, einzelne Räume widmen sich bestimmten Farbspielen, erhalten dadurch Charakteristiken, Gewichtungen im Gesamtraumzusammenhang. Im Gegensatz zu Köln sind hier die Räume/die Raumaufteilung sehr symmetrisch. Gewichtung findet über die Farbcharaktere der Bildgruppen statt‹.<sup>106</sup>

Neben diesen inhaltlichen Eigenarten der Feldforschungsnotizen fällt noch eine formale Eigenart auf: die *sprachliche Entwicklung des Berichtes*.

Generell gilt der sprachliche Zugriff auf Atmosphären im Rahmen der Aisthetischen Feldforschung als Medienwechsel und als Zwischenschritt vom Besonderen der leiblichen Wahrnehmung hin zum Allgemeinen des Atmosphärebegriffes. Aufgrund des notwendigen Involviertseins in das zu beschreibende atmosphärische Feld werden dabei Unbestimmtheiten der Alltagssprache in

**105** | Vgl. hierzu auch: »Stark gesprengelte Bilder bieten in Beachtung einzelner Ausschnitte selbst beim Vorbeischiendern einen Mikrokosmos an; wie als wenn man hineinzoomt, aber wieder im gleichen Maßstab ankommt! [Das überträgt sich auf den Ausstellungsraum: Auch hier tragen alle großformatigen Bilder zu einem ›Gesamtbild‹ bei.]« Eigene Feldforschungsaufzeichnungen am 12.5.2010 (München, Haus der Kunst), S. 1.

**106** | Ebd., S. 1-2.

Kauf genommen, die mit der epistemischen Vagheit im Hinblick der Atmosphäre als Gegenstand der Wahrnehmung gepaart sind.

Nach Durchsicht und Auswertung der Feldforschungsberichte zeigt sich der sprachliche Zugriff als ein Vorgang, der sich im Prozess des Notierens zu entwickeln scheint. Die Beschreibungen beginnen in Köln etwa mit dem ›Prozessurale[n] der Bildentstehung‹ und reichen bis zu ›Verwischungsgrade[n]‹ eines bestimmten ›Zeitraum[s]‹, die Beschreibungen in München reichen vom Fokus auf den Ausstellungsort, der ›schwere massive Bau des Hauses der Kunst‹, bis zu einer ›Orchestrierung‹, einem atmosphärischen ›Ausklang‹ der Ausstellung, der fortwirkt. Die Feldforschungsnotizen zeugen somit von einer Ingression in die Atmosphäre der Ausstellung, einer zunehmenden Geübtheit im Notieren der Wahrnehmung.<sup>107</sup> Die Varianten des Forschungsfeldes helfen also nicht nur, die Atmosphären zweier Orte vergleichen zu können, sondern auch dabei, in der Anwendung der Feldforschungsmethode sicherer zu werden.

Was jedoch bedeutet die Feststellung einer zunehmenden Geübtheit? Grundet diese auf einer Entwicklung der Wahrnehmungsfähigkeit mit Fokus auf Atmosphären oder einer literarischen Fähigkeit einer poetischen Wortwahl? Driften gerade zu Beginn der Berichte Bild- und Raumbeschreibung auseinander, weil die Stimmigkeit der Atmosphäre noch nicht wahrgenommen ist oder weil noch keine passenden Worte gefunden sind?

In diesem Sinne ließe sich die Kritik ausweiten und die Annahme bezweifeln, die Feldforschungsnotizen bezeugten atmosphärische Wirksamkeiten. In der offenen Anlage der Asthetischen Feldforschungsmethode ist durchaus anzunehmen, dass der Bericht nicht zwangsläufig zu jeder Zeit die Atmosphäre beschreibt und beinhaltet, auf die hin er ausgewertet wurde: Es würden dann lediglich die Bestandteile der Wahrnehmungssituation aufgezeigt, die sich aus einer Nullatmosphäre erst noch zu einer besonderen Atmosphäre verdichten müssten – das Fehlen jeglicher Elemente aus der Wortfamilie ›Atmosphäre‹ in den Berichten mag diesen Eindruck nur verstärken, auch wenn eine derartige syntaktische Formation als möglich genannt wurde.<sup>108</sup>

**107** | Dass der Münchenbericht in dieser Hinsicht reifer ist, retrospektiv mehr der Wahrnehmung vor Ort entspricht, entdeckt man nicht zuletzt im Rahmen der Anfertigung erinnerungsprotokollarischer Ergänzungen.

**108** | Im extremen Fall erfolgt nicht nur keine Nennung des Wortes ›Atmosphäre‹, sondern gar kein Notieren. So geschehen bei Versuchen, im Rahmen einer Exkursion zur Kunstbiennale Venedig 2009 mit Studenten und Dozenten der Kunstpädagogik Asthetische Feldforschungen in der Ausstellung ›In-Finitum‹ (gezeigt im Palazzo Fortuny) durchzuführen: Aufgrund der besonderen Atmosphäre vor Ort, des impressiven Aufindungszusammenhangs des Atmosphärephänomens, sahen sich die Ausstellungsbesucher außerstande, Feldforschungsaufzeichnungen irgendeiner Art anzufertigen.

Dem ist zu entgegnen, dass zwar ›Atmosphäre‹ nie als Wort genannt wird. Als ›Wodurch‹ der Wahrnehmung ist sie aber Motor des Beschreibungsverlaufs, so dass die Beschreibung in einem Beeinflussungszusammenhang mit der gespürten Atmosphäre zu sehen ist, dass auch in der Ausrichtung der Wahrnehmung auf Details eine Wahrnehmung der Wahrnehmung stattfindet und durch Wortneuschöpfungen um ein potentiell semantisches Zentrum der Atmosphäre herum beschrieben wird. Wenn also die Atmosphäre auch nicht inhaltlich dem Bericht abzulesen ist, so deutet sich doch formal am Bericht durch die Berichtsentwicklung an, wann eine besondere Atmosphäre vorliegt – etwa am Ende des Münchner Berichtes in der Substantivreihe, die von der übrigen Beschreibungsweise signifikant abweicht. In der Asthetischen Feldforschung wird das Entdecken solcher Entwicklungen unterstützt durch die beiden Kernpunkte der erinnerungsprotokollarischen Ergänzungen und der Einheit von Datenerhebungs- und Auswertungsperson.

Mit der Möglichkeit, auch Ausdruck einer Nullatmosphäre zu sein, besondere Atmosphären aufzuzeigen oder nur stellenweise spezifische atmosphärische Charaktere zu bezeugen, soll zum Abschluss nicht unerwähnt bleiben, in welcher Weise die Asthetische Feldforschung verschiedene Atmosphären ausweist. Denn im Sinne der erweiterten Wahrnehmungstheorie wird ein Plural von Atmosphären an Grenzstellen auffällig, an denen sie sich ändern, an denen zwei verschiedenartige Atmosphären vorherrschen und aufeinandertreffen, wenn sie also *diskrepanz* bemerkt werden. Sie werden auch an Stellen auffällig, an denen sich ein atmosphärischer Eindruck vertieft, sie also *ingressiv* bemerkt werden, oder an Stellen, an denen der atmosphärische Eindruck der eigenen Stimmung spürbar gleicht, sie also *konsonant* bemerkt werden. Das ist so beim verschiedenfarbig bestimmten ›Wabern‹ und ›Dampfen‹, beim sich lichtenden ›Wald‹ oder beim ›Schlussakkord‹. Auch wenn die atmosphärisch wirksamen Bereiche beständig aneinandergrenzen, sich überlappen und ineinander übergehen, und wie bei einer sich wandelnden Wolke als eine sich verändernde Atmosphäre wahrgenommen werden, lässt sich mit Blick auf die Auswertung der Feldforschungsnotizen feststellen, dass sich von Atmosphären vor allem dann sprechen lässt, wenn sie als besondere Atmosphäre einen Zugang zum ›Zwischen‹ eröffnen und im Zuge dessen durch besondere Qualitäten aus der ständig umgebenden Atmosphäre herausstechen.

Wie verhält sich dieser inhaltlich wie formale *Plural der Atmosphären* zum festgestellten Singular der Atmosphäre? Die Antwort liefert eine Perspektiven-erweiterung des bisherigen Auswertungsfokus des ›Hier und Jetzt‹. Erneut erweisen sich die Varianten des Forschungsfeldes als förderlich, die Aufzeichnungen in einem ›Hier und Jetzt‹ um ein weiteres ›Hier und Jetzt‹ anzureichern und dadurch mehr über beständige Wirkungen von Bildern im Ausstellungsraum zu erfahren im Sinne des ›Hier und Immer‹ (und weiter des ›Immer

und Überall«). Nicht nur im Vergleich von Berichten, schon für den einzelnen Bericht können Feststellungen zum »Hier und Immer« gemacht werden. Denn im Sinne des ersten der »4 B«, dem Beobachten, beginnt die Asthetische Feldforschung nicht mit dem Notieren, sondern folgt der Regel »Erst spüren, dann schreiben«. <sup>109</sup> Demgemäß kondensieren in den Notizen Wahrnehmungen, die eine gewisse Auffälligkeitsschwelle überschritten haben, die mehrmals mehr oder weniger deutlich gespürt wurden und somit ingressiv, diskrepant oder konsonant auf Atmosphären im »Hier und Immer« hinweisen. Deutlich wird das etwa bei Beschreibungen der Raumlagerung, die jenseits der innenarchitektonischen Raumaufteilung auch nach Stimmungswerten, nach atmosphärischen Räumen erfolgt: Der »Wald«-Raum in Köln ist als »*abendlich zwielichtig klar kalt*« fühlbar von anderen Räumen unterschieden, die Bilder »*Schräge*«, »*Stand*« und »*Grad*« bilden in München einen »*kompakter wirkenden Raum*«, der vom Charakter geprägt ist, »*heimelig, aber fremd; exotisch, aber nicht exotisch-fremd*« zu sein.

Wie man nun die Atmosphäre der Ausstellung (Wandlung der Wolke) als mehrere Atmosphären wahrnimmt, erhellt die bereits getroffene Differenz von »atmosphärisches Wahrnehmen« und »Atmosphärisches wahrnehmen«. Das atmosphärische Wahrnehmen spürt dem »Und« von Subjekt und Objekt, der Gestimmtheit des Raumes im »Hier und Jetzt« nach, ist als Wahrnehmungshaltung vergleichbar mit der auratischen Blickbelehnung und entdeckt eine (wandelbare) Atmosphäre. Atmosphärisches als Wahrnehmungsgegenstände wahrzunehmen entspricht dem Auffinden des »Und« von Subjekt und Atmosphäre, der Gestimmtheit des Raumes im »Hier und Immer«. Damit ist ein feineres Verständnis der Frage nach Singular oder Plural von Atmosphäre gegeben: Der Plural von Atmosphäre will nicht bedeuten, dass verschiedene anwesende Personen in einem Raum verschiedene Atmosphären wahrnehmen – lediglich wird die Atmosphäre durch die je verschiedenen Stimmungen verschieden erfahrbar. Der Plural von Atmosphäre will dagegen bedeuten, dass verschiedene Atmosphären aneinandergrenzen, die als besondere Atmosphäre, als eigene Wahrnehmungsgegenstände auffällig werden können und dadurch erst den Atmosphärediskurs einleiten können.

## 6.4 FAZIT

Die qualitativ-empirische Asthetische Feldforschung schließt eine Lücke, die sich zwischen einem alltagssprachlich nur groben und vagen Sprechen über Atmosphären und der Begriffsarbeit und Kriterienfindung einer ästhetischen Theorie zu Atmosphären öffnet. Sie ist der Versuch, einen Zugang zu Atmo-

---

**109** | Vgl. »Nach ca. 45min erstem Durchschlendern« Eigene Feldforschungsaufzeichnungen am 31.1.2009 (Kölner Dom, Museum Ludwig), S. 2.

sphären zu schaffen, eine Sprache für das Phänomen zu finden und es dadurch – entgegen der Drohung einer nihilisierenden Vagheit – in den (kunstpädagogischen) Diskurs einbringen zu können und nutzbar zu machen. Dabei können auch die semantischen, syntaktischen und pragmatischen Überlegungen zum und Differenzierungen des Atmosphärenkonzeptes unterfüttert und andere Fragestellungen generiert oder anders akzentuiert werden.

Die Wahrnehmung einer besonderen Atmosphäre entspricht dem Staunen über die Beziehung von Umgebungsqualitäten und eigenem Befinden, einer Wahrnehmung der Wahrnehmung, die wie ein erster holistischer Eindruck auf analytischem Wege die Bedingungen atmosphärischer Wirksamkeiten erst noch preisgibt. Die Asthetische Feldforschung versucht, dieses Staunen zu konservieren und einer Auswertung auf die je gegenwärtige Atmosphäre zuzuführen. Im Sinne der Phänomengerechtigkeit und der Komplexitätsadäquatheit orientiert sie sich dabei nicht an deduzierten Vorannahmen oder einem antizipierten Merkmalskatalog und vermeidet dadurch urteilsästhetisches Schlüsseziehen. Jedes atmosphärische Feld gilt es *eigens wahrzunehmen*. Für jedes atmosphärische Feld sind eigene Feldforschungsnotizen anzufertigen – in der Hoffnung, ins Blaue zu beschreiben und dabei ins Schwarze zu treffen.

Als exemplarischer Methode der Atmosphärenforschung plädiert die Aesthetische Feldforschung dafür, dass die Person, die die Feldforschungsdaten erhebt wie auch auswertet, dieselbe ist und also vor Auswertung mit erinnerungsprotokollarischen Ergänzungen versehen kann, was alles an Wahrnehmung notiert wurde. Wie verschiedene Stellschrauben ließen sich diese *drei methodischen Kernpunkte* für weitere Forschungsarbeiten *variieren*:

Das Notieren aller Wahrnehmung ließe sich medial erweitern oder ablösen durch ein malerisches, zeichnerisches, fotografisches oder filmisches Vorgehen, dass auch in Collageform oder als ›mixed media‹ weiterentwickelt und verdichtet werden könnte. Ebenso ließe sich das Notieren formal auf nur Adjektive oder nur Substantive festlegen oder dahingehend einschränken, dass nicht alle Wahrnehmung notiert wird, sondern nur das, was man als besondere Atmosphäre wahrnimmt, von wo aus Atmosphäre als Wahrnehmungsgegenstand zum Diskursgegenstand wird.

Die Möglichkeit erinnerungsprotokollarischer Ergänzungen könnte in den Auswertungsfokus gestellt werden, indem man etwa fragt, warum an welcher Stelle was aus dem Gedächtnis ergänzt wurde, welche Indizien für Atmosphären angereichert werden, sollte es sich dabei nicht bloß um Anmerkungen zur Inhaltsverdeutlichung oder um Klarstellungen von Abkürzungen handeln.

Die Einheit von Datenerhebungs- und Auswertungsperson ließe sich pluralisieren in der Form, dass sich mehrere Personen mit gänzlich unterschiedlichen Interessen und ästhetischen Hintergrunderfahrungen einem atmosphärischen Feld widmen und sich nach Auswertung der Aufzeichnungen besprechen, um

nachzuvollziehen, inwieweit sich Rolle und Position einer Person auf die Wahrnehmung der Atmosphäre auswirkt.<sup>110</sup> Ein Erkenntnisgewinn aus einer gemeinsamen Besprechung (vor allem auch hinsichtlich methodischer Problematiken) ließe sich auch gewinnen, würde man versuchsweise die Einheit von Datenerhebungs- und Auswertungsperson aufbrechen. Die Auswertung der eigenen Aufzeichnungen durch jemand anderes könnte entdecken lassen, welche persönlichen Einflüsse auf die Auswertung – etwa im Sinne der Erfahrung, Imagination und Erwartung – vorliegen könnten.

Mit dem Offenlegen der Feldforschungsnotizen ist die Möglichkeit solcher weiterer Analysen gegeben.

Die Asthetische Feldforschung will sich nicht vorschnell auf einen bestimmten Charakter der Atmosphäre kaprizieren oder diesen im Zweifelsfall anhand einer Merkmalsliste konstruieren. Im Sinne der Verwendungsweise des Atmosphärebegriffes in der Kommunikation, im Sinne der vier pragmatischen Dimensionen des Atmosphärekonzeptes gilt für das jeweilige Notieren im Feld: Insofern man den Feldforschungsnotizen grundlegend unterstellen kann, das Vorherrschen einer Atmosphäre zu bezeugen, ist die Atmosphäre ›Immer und Überall‹. Als Beschreibung vor Ort fängt der Feldforschungsbericht die Wahrnehmungen in einer Atmosphäre ›Hier und Jetzt‹ für eine spätere Auswertung ein. Im Vergleich mehrerer Feldforschungsberichte können Konstanten und also die Atmosphäre ›Hier und Immer‹ festgestellt werden. Wird die Sprache der Notizen poetisierend, werden Wortneuschöpfungen gesucht und gefunden oder weicht die Beschreibungsweise von der bisherigen ab, wird eine besondere Atmosphäre deutlich, die ›Auf Einmal‹ im Zusammenhang der Wahrnehmung der Wahrnehmung entdeckt wird.

Gehen damit auch nicht zwingend abschließende Bemerkungen zu konkreten Atmosphärecharakteren einher, so versteht sich dies als behutsames und um Folgeforschungen bemühtes Offenhalten von Methode und Ergebnis im Wechselspiel von Puddingverdichten und Nagelprobe.

---

**110** | Im Hinblick auf die Relation von Atmosphäre und Besucher eines orientalischen Bazars formuliert Escher: »Allerdings verändert sich der Zugang zur Atmosphäre und damit die Atmosphäre selbst, je nachdem ob man sich als flüchtiger Tourist, als interessierter Passant, als intellektueller Flaneur, als engagierter Marktgänger oder als einheimischer Eingeweihter im Bazar befindet.« ESCHER 2008, S. 164.

## 7. Abschlussfazit

---

Die Wahrnehmung ist von Atmosphäre umhüllt. Nunmehr besser erforscht, haben sich einige begriffliche Instrumente im Kontext des Atmosphärenphänomens verfeinern lassen. Die Ästhetischen Feldforschungen haben mit ihren begrifflichen und qualitativ-empirischen Fragerichtungen die Atmosphäre – insbesondere als besondere Atmosphäre des Auffindungszusammenhangs des Phänomens – als einen Forschungsgegenstand entdeckt, der im Aurabegriff einen genuinen Vorgänger und Nachbar vorweisen kann, sich in verschiedenen (sprachlichen) Dimensionen ausweisen lässt und in gewisser Weise *vage* ist, sich dennoch aber nicht gänzlich empirischen Zugriffsversuchen entzieht.

Zeigte sich auch der *Aurabegriff* mit Fokus auf die Ausführungen von Benjamin als ein Begriff mit Polyvalenzen und Bedeutungsschwankungen, so verdankte sich das der Weigerung, eine abgrenzende Terminologie für ein unzulänglich objektivierbares Wahrnehmungsphänomen einzuführen. Diesen eher phänomenalen statt terminologischen Zugang unterstrich Benjamin durch die Kopplung einer formalen Definition mit einer metaphorisch getönten Erläuterung. Auf diesem Wege explizierte er vor allem zwei Wahrnehmungsweisen von Aura, die wichtige Momente der Wahrnehmungstheorie vorbereiteten, wie sie dem Atmosphärenkonzept zugrunde liegen: Zum einen die rezeptionsästhetische, raum-zeitliche Bestimmung von Aura als nahe Ferne-Erscheinung (das *Auraatmen*) und zum anderen die produktionsästhetische Anstiftung zum Zurückblicken (die *Blickbelehnung*). *Auraatmen* und *Blickbelehnung* konnten dabei als passive und aktive Wahrnehmungsbedingungen der Erscheinungseigenschaft Aura ausgewiesen werden, als die fremd- und selbstreferentiellen Konstituenten einer unwiederholbaren Auraerfahrung. Infolgedessen ist das ›Hier und Jetzt‹ einer Wahrnehmung auratischer Gegenstände dreifach zu unterscheiden: das geschichtliche Hier und Jetzt der nichtreproduzierbaren Bedingungen des originalen Gegenstands, das augenblickliche Hier und Jetzt subjektiver Wahrnehmung und das auratische Hier und Jetzt gelungener Aurawahrnehmung, weil das augenblickliche nicht das besondere sein muss. Der Augenblick kann zu einem besonderen Augenblick im auratischen Hier und Jetzt werden, wenn

die je eigenen Erinnerungen, Erfahrungen und daraus erwachsenden Erwartungen einbezogen werden und es Raum für Imagination gibt. Die Zeit ist dabei ein bedeutsamer Wahrnehmungsfaktor. Denn die Zeitdimension läuft der Beiläufigkeit in der Aura wahrnehmung quer und ermöglicht ein Vermischen der Dimensionen von Ferne und Nähe, ein Abwechseln von Kult- und Pseudo-Aura eines Gegenstandes und ein Wahrnehmen von Aura und Spur am selben Objekt. Die Aura ist somit die Quelle für eine poetische Sprache, die trotz sprachlicher Abstraktion die Auraerfahrung kommuniziert und versucht, Wahrnehmungssituation und Wahrnehmungsbeschreibung in Deckung zu bringen.

In engem Verbund mit dem Aurbegriff als dessen Vorläufer erfolgte die Arbeit am und mit dem *Atmosphärebegriff*. Die schon in dessen Vorverständnis aus der Alltags- und Werbesprache aufscheinenden vielgestaltigen Bedeutungsdimensionen wurden in der Kopplung von Definitionen, essayistischer Analyse und anhand erster Feldforschungsauswertungen aufgegriffen. Um für das schwer beschreibbare, vage Phänomen der Atmosphäre ein theoretisches Fundament im Sinne eines Orientierungswissens zu legen, gliederte sich die Untersuchung in die drei sprachlich orientierten Aspekte Semantik, Syntax und Pragmatik. Im Abschnitt *Semantik* wurden die Grundlagen des Atmosphärebegriffs durch Analysen zu den Begriffsdefinitionen von Böhme erarbeitet: die Entstehungsbedingung (›Und‹), der Ort (›Zwischen‹) und das Produkt (›Wodurch‹) von Atmosphären; der prädifferentierte Gegenstand der Wahrnehmung; das leibliche Spüren von Anwesenheit als Wahrnehmungsweise in einer kopräsenten Wirklichkeit. Die solchermaßen am Leitfaden der *aisthesis* differenzierte Wahrnehmung machte die Weitung der Ästhetik zur Aisthetik verständlich. Im Abschnitt *Syntax* wurde die begrifflich-horizontale Verschränkung des Atmosphärebegriffes, sein Vorkommen und seine Rolle im Satz eruiert, wie er sich zu anderen Wörtern in Sätzen – insbesondere zum Stimmungsbegriff – verhält. Im Abschnitt *Pragmatik* wurde der Gebrauch des Atmosphärebegriffs in kommunikativen Zusammenhängen untersucht. Dadurch konnte sich die Atmosphäre als ein Konzept ästhetischer Wirklichkeit im Ineinander von Wahrnehmungen zeigen. Dieses Konzept wird alltagspragmatisch in vier Dimensionen thematisch (›Immer und Überall‹, ›Hier und Jetzt‹, ›Hier und Immer‹ und ›Auf Einmal‹). Dass und wie man eine Atmosphäre wahrnimmt, wird ›Auf Einmal‹ in der ›besonderen Atmosphäre‹ spürbar und damit auch der Wahrnehmungsbezug sowohl auf die Gegenwart des Spürens als auch auf dessen Vergangenheit in der ästhetischen Hintergrunderfahrung und Zukunft in der Imagination. Mit der ›besonderen Atmosphäre‹ wurde der Auffindungszusammenhang des Atmosphärephänomens grundgelegt und eigens benannt – gerade im Hinblick atmosphärischer Feldforschungen. Damit wurde die Atmosphärekonzeption des Semantik-Abschnitts verfeinert. Durch Ästhetische Feldforschungen im

weiten Sinne haben neben bekannten Positionen unausgearbeitete und unübliche Perspektiven im Begriffsfeld der ›Atmosphäre‹ ihren Platz gefunden – etwa auch durch japanische und französische Konzepte als (theoretische) Zuspäler.

Um diese begrifflichen Darlegungen durch einen Zugang zu Atmosphären auf dem empirisch orientierten Weg von Feldforschungen zu bewähren, musste der Widerspruch enträtselt werden, sich einerseits über Atmosphären verständigen zu können, aber andererseits auch oft keine oder eine scheinbar ungenügende Beschreibungsgrundlage zu haben. Eine Klärung gelang durch Thematisierung der *Vagheit* der Atmosphäre. Mit Betonung der Vagheit wurde gegen formale Begriffsverwendung und zugunsten der Phänomengerechtigkeit votiert. Aufgrund des Umstandes involvierter Wahrnehmung und der dadurch bedingten Differenz von Erlebnis- und Beschreibungszusammenhang werden exakte Beschreibungen unterwandert. Einerseits durch ein Verständnis für unklare begriffliche Grenzziehungen, methodische Unsicherheiten und die Erweiterung des zweiwertigen ›Oder‹ zu einem dreiwertigen ›Und‹ (die Atmosphäre als ein Drittes), sowie andererseits durch Fokus auf die Wahrnehmungssituation, eine Wahrnehmung der Wahrnehmung und den Moment des Auffälligwerdens einer Atmosphäre (die ›besondere Atmosphäre‹) wurde die Atmosphärenrede von der Vagheitsthematik formal und inhaltlich bereichert. Die klassischen Beispiele des Sorites und des Falakros erschlossen ein über den alltäglichen Begriff von Vagheit hinausgehendes terminologisches Verständnis verschiedener Formen von Vagheit (ontologischer, semantischer und epistemischer). Dass der Charakter einer Atmosphäre nicht endgültig festgeschrieben werden kann, verdankt sich der epistemischen Vagheit der Atmosphäre, die dem komplexen Zusammenspiel von Umgebungsqualitäten und Befinden im ›Zwischen‹ mit den augenblicksunabhängigen Potentialen einer erweiterten Wahrnehmung entspringt. Mit Anerkennung der Vagheit ließ sich das Alltägliche, manchmal Poetische und Metaphorische atmosphärischer Rede im Kontext der Datenerhebung und Auswertung der Aisthetischen Feldforschung im engeren Sinne legitimieren. Die Umgangs- und Alltagssprache ist damit sprachlicher Auffindungsort der Atmosphären und methodischer Ausgangspunkt ihrer Beschreibung.

Die Methode der *Aisthetischen Feldforschung* als qualitativ-empirischer Versuch eines Zugangs zu Atmosphären verfügte die Begriffsarbeit zu Atmosphären mit dem vagen Sprechen über Atmosphären, um das Atmosphärekonzept weiter zu differenzieren und um eine Sprache für das Phänomen und damit Anschluss an den kunstpädagogischen Diskurs zu finden. In Feldforschungsnotizen wurden die Wahrnehmungsbeziehungen von Umgebungsqualitäten und eigenem Befinden, die Wahrnehmung der Wahrnehmung konserviert, um sie einer Auswertung auf die je gegenwärtige Atmosphäre zuzuführen. Die vorbereitenden

methodischen Überlegungen widmeten sich dem Medienwechsel, dem Wahrnehmungsfokus auf die Wirklichkeit atmosphärischer Ekstasen, einem Forschungsprojekt von Hasse und der Methode des ›Parcours Commenté‹. So klärten sich die (v.a. sprachlichen) Grundlagen der Feldforschungsmethode, die in einem variierten Forschungsfeld zur Anwendung kam (Gerhard Richter: Fenster im Kölner Dom, Ausstellung in Köln und München). Dabei orientierte sie sich nicht an deduzierten Vorannahmen oder einem antizipierten Merkmalskatalog, sondern erkundete je eigens die verschiedenen atmosphärischen Felder. Als exemplarische Methode der Atmosphäreforschung besteht die Asthetische Feldforschung aus den drei Kernpunkten, alle Wahrnehmung zu notieren, erinnerungsprotokollarische Ergänzungen anzufügen und Datenerhebungs- und Auswertungsperson nicht zu trennen. So konnten von Ekstasen geprägte Anmutungsräume, die Raumbezogenheit der Wahrnehmung, Einflüsse von Bildwirkungen auf den Körper beim Laufen, Wahrnehmungswechsel oder etwa die sprachliche Entwicklung der Feldforschungsberichte in Form einer transmodalen Wortwahl als Zeugnis einer Einstimmung festgestellt werden.

So wie ein Thema verschiedene Fäden zu anderen Themen auslegt und sich mit anderen Fragestellungen verknüpfen kann, so ist es im Kontext eines Öffnens und Offenhaltens des Themas wie der Methode, einer Verlangsamung einer voreiligen Theoriebildung zu sehen, wenn abschließend keine zwingenden Bemerkungen zu konkreten Atmosphärecharakteren getätigt werden können. Schon der Untertitel der Arbeit verweist mit ›Asthetischen Feldforschungen‹ auf die maximal offene Methode hin, die sich mit der ›besonderen Atmosphäre‹ als (alltagssprachlichen) Auffindungszusammenhang der qualitativen Besonderheit des Phänomens als Ganzem auf einen maximal offenen Gegenstandsbezug einlässt.

Abschließend sollen nun knappe Ausblicke auf einige der angedeuteten ausliegenden Verbindungsfäden erfolgen, auf weitere Arbeitsfelder, die sich eröffnen und in dieser Arbeit ggf. zu kurz kommen mussten: die Produktions-, Urteils-, Handlungs- und Werkästhetik.

Tauchte schon hinsichtlich der Feldforschungsaufzeichnungen die Frage auf, wie die Atmosphäre eines Ortes präzise und vergleichbar aus Beschreibungen der eigenen Gefühle und Stimmungen erschlossen werden könne, so potenziert sich diese Fragestellung, wenn sich mehrere Personen mit gänzlich unterschiedlichen Interessen und ästhetischen Hintergrunderfahrungen einem atmosphärischen Feld widmen. Die Einheitlichkeit und Vergleichbarkeit der Atmosphäre wird nicht nur in rezeptionsästhetischer Hinsicht thematisiert, sondern ergibt in *produktionsästhetischer* Hinsicht eine ganz spezifische Fragestellung: Wie kann man ein momentanes Spüren, dessen man erst im spezifischen ›Und‹ zwischen Befinden und Umgebungsqualitäten gewahr werden kann,

vorausplanen und gestalterisch sicher inszenieren? Die epistemische Vagheit verdeckt hierbei die Vielzahl von bewusst planbaren und unbewusst begleitenden Einflussmöglichkeiten auf die Atmosphäre. Das Planen des Nichtplanbaren kann nur näherungsweise anhand der ästhetischen Hintergrunderfahrungen und mit Annahmen bezüglich der Atmosphären im ›Hier und Immer‹, also einer antizipierbaren Ortscharakteristik, erfolgen.

Für das probeweise Produzieren vorgegebener Atmosphärencharaktere gilt es, eine Kommunikation über Atmosphären zu verstetigen. Neben die Variation des Forschungsfeldes sollten auch Variationen der Forschungsmethode treten im Sinne eines multiangulierenden Zugriffs auf Atmosphären, wofür die Auswirkungen von Atmosphären auf gestalterische Prozesse erprobt, spezifische mediale Fragen geklärt und mit begrifflicher Reflexion zusammengespannt werden müssten. Die Sprachlastigkeit dieser Arbeit könnte in Folgeforschungen ergänzt werden um spezifisch bildnerische Fragestellungen und Ansätze.

Vorannahmen über Atmosphären, die zur Erstellung von Merkmalskatalogen veranlassen, wurden für die phänomenale Ausrichtung der Ästhetischen Feldforschungen nicht berücksichtigt. In *urteilsästhetischer* Hinsicht wäre es jedoch denkbar, durch ästhetische (Vor-)Urteile angeregt, die Feldforschungsnotizen auf spezielle Kriterien und Indizien hin auszuwerten, oder die Feldforschung von vorneherein auf das Auffinden interpersonell akzeptierter Kriterien auszurichten. Sie könnten dann durch sprachliche Bündelung in vorformulierte Stichworte und Begriffsangebote dabei helfen, die Auswirkungen der Vagheit der Atmosphäre auf die Beschreibungssprache und die damit einhergehende Divergenz von Atmosphärebeschreibungen zu mildern. Daran anschließend könnte es im Interesse der Kunstvermittlung – aber auch anderer Felder ästhetischer Arbeit – liegen, atmosphärische Orte beurteil- und vergleichbar zu machen, um an Wahrnehmungsvorlieben anknüpfen und spezifische Atmosphäreangebote machen zu können.

Wie man sich wo atmosphärisch befindet könnte als Frage auch in *handlungsästhetischer* Hinsicht entfaltet werden und auf atmosphärische Konstellationen zielen, die Handlungen erzeugen oder durch Handlungen erzeugt werden. In den Feldforschungsnotizen fanden sich bereits Verweise auf ästhetische Hintergrunderfahrungen mit Wohnungen, die als Paradigma dafür gelten können, wie man sich atmosphärische Räume unter der Maßgabe schafft, Befinden und Bewegungen des Leibes möglichst positiv zu stimmen, ein eigenes Spielfeld möglicher Gesten zu erzeugen. An die damit verbundenen pathischen Handlungsdimensionen schließen Möbelhäuser und Hotelketten an, wenn sie zur Kundenbindung genau austarieren, wie man was machen kann und wie man sich dabei fühlt, wie man also atmosphärisch (ein-) gebunden ist. Für die Inszenierungspraxis im weitesten Sinne ist dabei auch von Belang, welche Hand-

lungen im Rahmen der Atmosphärekonstitution wirksam sind und – spezifischer – welche Personen welche Handlungen ausführen, darin mitunter nicht vertretbar sind.

In der qualitativ-empirischen Feldforschungsstudie konnte für eine Ausstellung das spezifische atmosphärische Spannungsverhältnis zwischen Bild- und Raumatmosphäre und deren Ineinander-Übergehen beschrieben werden. Auch wenn die Wechselwirkung zwischen Befinden und Raum noch unzureichend erforscht ist, stellt sie doch eine unbestrittene Forschungsrichtung in der Stadtforschung und Architektur dar. In *werkästhetischer* Hinsicht könnte sie für den Kontext der Bildwissenschaft fruchtbar gemacht werden. Mittels der Konzeption von Atmosphäre als basaler Zugangsweise zu Kunst ließe sich danach fragen, wie ein Kunstwerk im Zusammen- und Wechselspiel zu seinem Umfeld, zu anderen Kunstwerken der gleichen oder einer anderen Disziplin steht und welche Auswirkungen davon für die Präsentation und Produktion von Kunst ausgehen, wie sich atmosphärische Wirkstrukturen verschieben können. Denn dem leiblichen Spüren, das durch die Bilder geprägt wird, stellt sich in der Ausstellung noch das leibliche Spüren zur Seite, das durch den Ausstellungsraum als Kontext der Bilder geprägt wird. Wenn die bildende Kunst mit ihren Werken Atmosphären herbeizitiert, aufgreift und unterstützt oder abbremst und konterkarieren kann, dann fungieren Atmosphären als von Kuratoren und Museumspädagogen gestaltbare Schnittstellen zwischen spezifischen Kunstformen und den durch sie evozierten spezifischen Wahrnehmungen.

Wie sich diese weiterführenden Arbeitsfelder in der Atmosphäretheorie niederschlagen, wie sich etwa die Atmosphäretheorie als Aisthetik zu den Ästhetiken spezifischer Künste verhält, ist zukünftigen Forschungsvorhaben vorbehalten. Die Atmosphäretheorie soll dabei jedoch nicht als Metatheorie und als ›Fugenkitt‹ dienen, die und der die Grenzen anderer Theorien und Künste überdeckt, sondern eben als ›Gelenkschmiere‹ und als grundlegende Theorie, die die verschiedenen Kunstformen ›geschmeidig‹ zusammenbringt und ineinanderfügt.

## 8. Literaturverzeichnis

---

- ANZENBACHER, ARNO (1999): *Einführung in die Philosophie*. 7. Aufl. Freiburg: Herder.
- AUGOYARD, JEAN-FRANÇOIS (2004): »Vers une esthétique des ambiances«. In: Amphoux, P.; Thibaud, J.-P.; Chelkoff, G. (Hg.): *Ambiances en débats*. Bernin: À la Croisée (Ambiances, ambiance), S. 17-30.
- AUGOYARD, JEAN-FRANÇOIS (2005): *Une physique contextuelle des ambiances urbaines*. In: *Culture et Recherche*, H. 104, S. 21-22.
- AUGOYARD, JEAN-FRANÇOIS (2007): *Faire une ambiance*. In: *Culture et Recherche*, H. 113, S. 39.
- AUGOYARD, JEAN-FRANÇOIS (2007-2008): *La construction des atmosphères quotidiennes: l'ordinaire de la culture*. In: *Culture et Recherche*, H. 114-115, S. 58-60.
- BAECKER, DIRK (2005): »Atmosphäre als synthetisches Gestaltungsinstrument«. In: Schmidt, J. A.; Jammers, R. (Hg.): *Atmosphäre – Kommunikationsmedium der gebauten Umwelt*. Essen: Red Dot Edition im Design Zentrum Nordrhein Westfalen (Jahrbuch / Essener Forum Baukommunikation, 2005), S. 30-37.
- BARCK, KARLHEINZ; FONTIUS, MARTIN; SCHLENSTEDT, DIETER, ET AL. (HG.) (2000): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Absenz – Darstellung*. 7 Bände. Stuttgart: Metzler (1).
- BARCK, KARLHEINZ; FONTIUS, MARTIN; SCHLENSTEDT, DIETER, ET AL. (HG.) (2005): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Tanz – Zeitalter/Epoche*. 7 Bände. Stuttgart: Metzler (6).
- BARTHES, ROLAND (1983): *Cy Twombly*. Berlin: Merve Verlag (Merve-Titel, 113).
- BASFELD, MARTIN; KRACHT, THOMAS (HG.) (2002): *Subjekt und Wahrnehmung. Beiträge zu einer Anthropologie der Sinneserfahrung*. Basel: Schwabe.
- BAST, ALFRED (2003): »Von der Entdeckung des offen Sichtlichen oder Die Sprache der Dinge«. In: Hauskeller, M. (Hg.): *Die Kunst der Wahrnehmung. Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*. Zug: Die Graue Edition (Die graue Reihe, 36), S. 9-34.
- BECKER, ILKA (2010): *Fotografische Atmosphären. Rhetoriken des Unbestimmten in der zeitgenössischen Kunst*. München: Fink.

- BECKERMANN, ANSGAR: *Muss die Philosophie noch analytischer werden. (Ist die Analytische Philosophie am Ende?)*. Online verfügbar unter [http://www.unibielefeld.de/philosophie/personen/beckermann/anaphil\\_VI.pdf](http://www.unibielefeld.de/philosophie/personen/beckermann/anaphil_VI.pdf), zuletzt geprüft am 5.4.2010.
- BENJAMIN, WALTER (1991a): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Erste Fassung«. In: Benjamin, W.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 931), I.2, S. 431-469.
- BENJAMIN, WALTER (1991b): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung«. In: Benjamin, W.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 931), I.2, S. 471-508.
- BENJAMIN, WALTER (1991c): »Über einige Motive bei Baudelaire«. In: Benjamin, W.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 931), I.2, S. 605-653.
- BENJAMIN, WALTER (1991d): »Kleine Geschichte der Photographie«. In: Benjamin, W.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 931), II.1, S. 368-385.
- BENJAMIN, WALTER (1991e): »Denkbilder«. In: Benjamin, W.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 931), IV.1, S. 305-438.
- BENJAMIN, WALTER (1991f): »Das Passagen-Werk, M [Der Flaneur]«. In: Benjamin, W.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 931), V.1, S. 524-569.
- BENJAMIN, WALTER (1991g): »Protokolle zu Drogenversuchen«. In: Benjamin, W.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 931), VI, S. 558-618.
- BISCHOFF, WERNER (2007): *Nicht-visuelle Dimensionen des Städtischen. Olfaktorische Wahrnehmung in Frankfurt am Main, dargestellt an zwei Einzelstudien zum Frankfurter Westend und Ostend*. Oldenburg: BIS-Verlag der Carl-von-Ossietzky-Universität (Wahrnehmungsgeographische Studien, Bd. 23).
- BISSEGGER, MONICA (2005): *Atmosphäre als Hülle*. In: Musiktherapeutische Umschau, Jg. 26, H. 3, S. 287-289.
- BLUM, ELISABETH (2010): *Atmosphäre. Hypothesen zum Prozess räumlicher Wahrnehmung*. Baden: Müller Lars Publishers (Design2context ZHdK, 2).
- BOBERG, OLIVER (2007): »Erinnerungen an Atmosphären«. In: Goetz, R.; Graupner, S. (Hg.): *Atmosphäre(n). Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff*. München: kopaed, S. 211-222.

- BOCKEMÜHL, MICHAEL (2002): »Atmosphären sehen. Ästhetische Wahrnehmung als Praxis«. In: Mahayni, Z. (Hg.): *Neue Ästhetik. Das Atmosphärische und die Kunst*. München: Fink, S. 203-222.
- BÖHME, GERNOT (1985): *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. Darmstädter Vorlesungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Edition Suhrkamp / N.F., 301 = 1301).
- BÖHME, GERNOT (1986): *Philosophieren mit Kant. Zur Rekonstruktion der Kantischen Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 642).
- BÖHME, GERNOT (1989): *Für eine ökologische Naturästhetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Edition Suhrkamp, 1556 = N.F. 556).
- BÖHME, GERNOT (1992): *Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik*. In: *Kunstforum International*, H. 120, S. 247-255.
- BÖHME, GERNOT (1995a): *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Edition Suhrkamp / N.F., 927).
- BÖHME, GERNOT (1995b): *Inszenierte Materialität*. In: *Daidalos*, Jg. 56, S. 36-43.
- BÖHME, GERNOT (1998a): »Atmosphäre als Begriff der Ästhetik«. In: Auer, G.; Conrads, U., et al. (Hg.): *Konstruktion von Atmosphären. Constructing Atmospheres*. Gütersloh: Bertelsmann-Fachzeitschrift-GmbH (Daidalos, 68), S. 112-115.
- BÖHME, GERNOT (1998b): »Brief an einen japanischen Freund über das Zwischen«. In: Ogawa, T.; Lazarin, M.; Rappe, G. (Hg.): *Interkulturelle Philosophie und Phänomenologie in Japan. Beiträge zum Gespräch über Grenzen hinweg*. München: Iudicium, S. 233-238.
- BÖHME, GERNOT (1998c): *Anmutungen. Über das Atmosphärische*. Ostfildern vor Stuttgart: Edition Tertium (arcaden).
- BÖHME, GERNOT (1999a): *Theorie des Bildes*. München: Fink.
- BÖHME, GERNOT (1999b): *Befindlichkeit*. In: Jahrespublikation Ethik und Unterricht, H. 7, S. 4-12.
- BÖHME, GERNOT (1999c): »Die Wahrnehmung von Dingen«. In: Janich, P. (Hg.): *Wechselwirkungen. Zum Verhältnis von Kulturalismus, Phänomenologie und Methode*. Würzburg: Königshausen & Neumann (Trierer Studien zur Kulturphilosophie, 2), S. 89-101.
- BÖHME, GERNOT (2000): *Acoustic Atmospheres. A Contribution to the Study of Ecological Aesthetics*. In: *Soundscape*, Jg. 1, H. 1, S. 14-18.
- BÖHME, GERNOT (2001a): *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Fink.
- BÖHME, GERNOT (2001b): »Räume hörbar machen. Akustische Atmosphären in der ökologischen Ästhetik«. In: Radloff, J. (Hg.): *Lebenskunst. Auf den Spuren einer Ästhetik der Nachhaltigkeit*. politische ökologie, Sonderheft Nr. 69. München: oekom, S. 56-59.

- BÖHME, GERNOT (2002a): »Wahrnehmung von Atmosphären«. In: Basfeld, M.; Kracht, T. (Hg.): *Subjekt und Wahrnehmung. Beiträge zu einer Anthropologie der Sinneserfahrung*. Basel: Schwabe, S. 19-37.
- BÖHME, GERNOT (2002b): »Kommunikative Atmosphären«. In: Basfeld, M.; Kracht, T. (Hg.): *Subjekt und Wahrnehmung. Beiträge zu einer Anthropologie der Sinneserfahrung*. Basel: Schwabe, S. 103-115.
- BÖHME, GERNOT (2006a): *Architektur und Atmosphäre*. München: Fink.
- BÖHME, GERNOT (2006b): *Die Wirklichkeit der Bilder und ihr Gebrauch*. In: JTLA (Journal of the Faculty of Letters, The University of Tokyo, Aesthetics), H. 31, S. 1-12.
- BOHRER, KARL HEINZ (1998): *Die Grenzen des Ästhetischen*. München: Carl Hanser.
- BOLLNOW, OTTO FRIEDRICH; FLITNER, WILHELM (2001): *Die pädagogische Atmosphäre. Untersuchungen über die gefühlsmäßigen zwischenmenschlichen Voraussetzungen der Erziehung*. Essen: Verlag Die Blaue Eule.
- BOYER, M. CHRISTINE (1998): »Times Square tot oder lebendig?«. In: Auer, G.; Conrads, U., et al. (Hg.): *Konstruktion von Atmosphären. Constructing Atmospheres*. Gütersloh: Bertelsmann-Fachzeitschrift-GmbH (Daidalos, 68), S. 48-59.
- BRAUCHITSCH, BORIS VON (2008): »Städtische Atmosphären im Spiegel der Fotografiegeschichte«. In: Hasse, J. (Hg.): *Stadt und Atmosphäre*. Die Alte Stadt, Sonderheft Nr. 2. Remshalden: BAG-Verlag, S. 175-186.
- BUCHANAN, PETER (1998): »Gedanken über Atmosphäre und Moderne«. In: Auer, G.; Conrads, U., et al. (Hg.): *Konstruktion von Atmosphären. Constructing Atmospheres*. Gütersloh: Bertelsmann-Fachzeitschrift-GmbH (Daidalos, 68), S. 80-89.
- BUDDENSIEK, FRIEDEMANN (2006): *Die Einheit des Individuums. Eine Studie zur Ontologie der Einzeldinge*. Berlin: Walter de Gruyter (Quellen und Studien zur Philosophie, 70).
- CHELKOFF, GRÉGOIRE (2001): »Formes, formants et formalités. Catégories d'analyse de l'environnement urbain«. In: Grosjean, M.; Thibaud, J.-P. (Hg.): *L'espace urbain en méthodes*. Marseille: Éditions Parenthèses, S. 101-124.
- CRYSTAL, DAVID; RÖHRICH, STEFAN; BÖCKLER, ARIANE; JANSEN, MANFRED (2004): *Die Cambridge Enzyklopädie der Sprache*. Lizenzausgabe. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins.
- DELSEIT, WOLFGANG; DROST, RALF (2000): *Patrick Süskind, Das Parfum*. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek Erläuterungen und Dokumente, 16018).
- DESCARTES, RENÉ (1986): *Meditationes de Prima Philosophia – Meditationen über die Erste Philosophie*. Stuttgart: Reclam.
- DEUTER, MARTIN (2005): *Atmosphären – Wahrnehmungseinstellungen und Wirkungen in der musiktherapeutischen Behandlung*. In: Musiktherapeutische Umschau, Jg. 26, H. 3, S. 222-235.

- DEUTER, MARTIN; WEYMANN, ECKHARD; BÖHME, GERNOT (2005): ›Die Musik modifiziert mein Gefühl, im Raum zu sein.«. Ein Gespräch mit Gernot Böhme. In: Musiktherapeutische Umschau, Jg. 26, H. 3, S. 307-313.
- DIACONU, MĂDĂLINA (2005): *Tasten, Riechen, Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*. Würzburg: Königshausen & Neumann (Orbis phaenomenologicus : Studien, 12).
- DÜTTMANN, SUSANNE (2000): *Ästhetische Lernprozesse. Annäherungen an atmosphärische Wahrnehmungen von Lernräumen*. Marburg: Tectum.
- ENGELEN, EVA-MARIA (2007): *Gefühle*. Stuttgart: Reclam (Grundwissen Philosophie, 20316).
- ERNST, ROLAND (2005): *Zeichenschichten und Kräfteströme. Visuelle Medien, zeitgenössische Raumgestaltung und die Ästhetisierung des Urbanen*. Online verfügbar unter <http://www.ub.uni-siegen.de/pub/diss/fb3/2006/ernst/ernst.pdf>, zuletzt geprüft am 12.1.2011.
- ESCHER, ANTON (2008): »Die Atmosphäre des orientalischen Bazars«. In: Hasse, J. (Hg.): *Stadt und Atmosphäre*. Die Alte Stadt, Sonderheft Nr. 2. Remshalden: BAG-Verlag, S. 161-174.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2001): »Wahrnehmung und Medialität«. In: Fischer-Lichte, E.; Horn, C., et al. (Hg.): *Wahrnehmung und Medialität*. Tübingen, Basel: Francke (Theatralität, 3), S. 11-28.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Edition Suhrkamp, 2373).
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (HG.) (2005): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler.
- FLOHÉ, ALEXANDER (2000): »Ästhetik der Atmosphären. Stadt und Kunst in Zeiten der Imagination und Simulation«. In: Knopp, R.; Loers, A. (Hg.): *Ortsgespräche. Die Zukunft der Stadt in der Diskussion*. Essen: stattwerk e.G., S. 1-10.
- FOERSTER, HEINZ VON (2002): »Wahrnehmen wahrnehmen«. In: Barck, K.; Gente, P., et al. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Essais. 7. Aufl. Leipzig: Reclam (Reclam-Bibliothek, 1352), S. 434-443.
- FRIEBEL, HORST (1980): *Atmosphäre im Umgang mit Menschen – besonders in der Erziehung. Neuer Versuch zu einem alten pädagogischen Thema*. Wuppertal: Gesamthochschule (Schriftenreihe des Fachbereichs Erziehungswissenschaften der Bergischen Universität, Gesamthochschule Wuppertal, 1).
- FROMM, LUDWIG (2008): »Atmosphärisches Rauschen«. In: Meyer, P. M. (Hg.): *acoustic turn*. München: Fink, S. 705-717.
- FROMM, LUDWIG (2009): *Die Kunst der Verräumlichung*. Kiel: Muthesius-Kunsthochschule (Gestalt und Diskurs, VII).
- FUCHS, THOMAS (2003): »Was ist Erfahrung?«. In: Hauskeller, M. (Hg.): *Die Kunst der Wahrnehmung. Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*. Zug: Die Graue Edition (Die graue Reihe, 36), S. 69-87.

- FÜRNKÁS, JOSEF (2000): »Aura«. In: Opitz, M.; Wizisla, E. (Hg.): *Benjamins Begriffe*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Edition Suhrkamp, 2048), S. 95-146.
- GAHLINGS, UTE (2002): »Frida Kahlo: Mi nana y yo o Yo mamando (Meine Amme und ich oder Ich nuckele)«. In: Mahayni, Z. (Hg.): *Neue Ästhetik. Das Atmosphärische und die Kunst*. München: Fink, S. 85-96.
- GLASMEIER, MICHAEL (1998): »Bildertherapie. Eine Installation von Ilya Kabakov«. In: Auer, G.; Conrads, U., et al. (Hg.): *Konstruktion von Atmosphären. Constructing Atmospheres*. Gütersloh: Bertelsmann-Fachzeitschrift-GmbH (Daidalos, 68), S. 117-119.
- GOETZ, RAINER (2007): »Atmosphäre und ästhetisches Interesse«. In: Goetz, R.; Graupner, S. (Hg.): *Atmosphäre(n). Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff*. München: kopaed, S. 239-271.
- GOODMAN, NELSON (1997): *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1304).
- GORGÉ, VIKTOR (2007): »Über zwei komplementäre Weisen der Welterfahrung«. In: Goetz, R.; Graupner, S. (Hg.): *Atmosphäre(n). Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff*. München: kopaed, S. 17-29.
- GRAF, BETTINA (2006): »Atmosphäre« in der Stadt. *Denkansätze für einen psychologisch reflektierten Städtebau*. In: Wolkenkuckucksheim, Jg. 10, H. 1.
- GRAUPNER, STEFAN (2002): *Atmosphäre und Vermittlung*. In: Kunst + Unterricht, H. 263, S. 24-26.
- GROSJEAN, MICHÈLE; THIBAUD, JEAN-PAUL (HG.) (2001): *L'espace urbain en méthodes*. Marseille: Éditions Parenthèses.
- GROSSHEIM, MICHAEL (1999): »Atmosphären in der Natur – Phänomene oder Konstrukte?«. In: Sieferle, R. P.; Breuninger, H. (Hg.): *Natur-Bilder. Wahrnehmungen von Natur und Umwelt in der Geschichte*. Frankfurt a.M.: Campus, S. 325-365.
- HAHN, WALTHER VON (1998): »Vagheit bei der Verwendung von Fachsprachen«. In: Hoffmann, L.; Kalverkämper, H.; Wiegand, H. E. (Hg.): *Fachsprachen. Ein internationales Handbuch zur Fachsprachenforschung und Terminologiewissenschaft*. 2 Bände. Berlin, New York: de Gruyter (1), S. 1-9.
- HASSE, JÜRGEN (2002a): *Changierende StadtLeiber. Für die strukturelle Erweiterung einer Kritik der Stadt*. In: Wolkenkuckucksheim, Jg. 7, H. 1.
- HASSE, JÜRGEN (2002b): »Die Atmosphäre einer Straße. Die Drosselgasse in Rüdesheim am Rhein«. In: Hasse, J. (Hg.): *Subjektivität in der Stadtforschung*. Frankfurt a.M.: Institut f. Didaktik d. Geographie (Natur – Raum – Gesellschaft, 3), S. 61-113.
- HASSE, JÜRGEN (2003): »Stadt als erlebter und gelebter Raum – kein Sein ohne Handeln?«. In: Döring, E. M.; Engelhardt, G. H., et al. (Hg.): *Stadt – Raum – Natur. Die Metropolregion als politisch konstruierter Raum*. Hamburg: Hamburg Univ. Press, S. 171-199.

- HASSE, JÜRGEN (2004): »Landschaftskultur«. *Integrales Moment von Bau-, Stadt- und Lebenskultur*. In: Wolkenkuckucksheim, Jg. 8, H. 2.
- HASSE, JÜRGEN (2007): *Licht machen. Zum Verhältnis von Können und Wissen in der Lichtplanung*. In: LICHT, H. 7-8, S. 542-545.
- HAU, RITA; KULF, EBERHARD (HG.) (2001): *Pons Globalwörterbuch Lateinisch-Deutsch*. 2. Neubearb. Aufl. Unter Mitarbeit v. S. Grebe, V. Di Gregorio und H. Martinet et al. Stuttgart: Klett.
- HAUSKELLER, MICHAEL (1995): *Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*. Berlin: Akademie-Verlag.
- HAUSKELLER, MICHAEL (1998): »Ist Schönheit eine Atmosphäre. Zur Bestimmung des landschaftlich Schönen«. In: Hauskeller, M.; Rehmann-Sutter, C.; Schiemann, G. (Hg.): *Naturerkenntnis und Natursein. Für Gernot Böhme*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1327), S. 161-175.
- HAUSKELLER, MICHAEL (1999): »Atmosphären in Natur und Kunst«. In: Fechter, M.; Wagner, B. (Hg.): *Gesellschaftliche Perspektiven: Zeit, Demokratie, Natur*. Essen: Klartext-Verlag (Schriftenreihe der HGDÖ, 11), S. 97-108.
- HAUSKELLER, MICHAEL (2005): »Die Aura des Kunstwerks«. In: Blume, A. (Hg.): *Zur Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung*. Freiburg: Karl Alber, S. 65-80.
- HENCKMANN, WOLFHART (1998): »Ästhetik«. In: Pieper, A. (Hg.): *Philosophische Disziplinen. Ein Handbuch*. Leipzig: Reclam (Reclam-Bibliothek, 1643), S. 35-51.
- HENCKMANN, WOLFHART (2007): »Atmosphäre, Stimmung, Gefühl«. In: Goetz, R.; Graupner, S. (Hg.): *Atmosphäre(n). Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff*. München: kopaed, S. 45-84.
- HENCKMANN, WOLFHART; LOTTER, KONRAD (1992): *Lexikon der Ästhetik*. München: Beck (Beck'sche Reihe, 466).
- HILLACH, ANSGAR (1991): »Man muß die Aura feiern, wenn sie fällt. Überlegungen zu Walter Benjamins anarchistischem Konservatismus«. In: Faber, R. (Hg.): *Konservatismus in Geschichte und Gegenwart*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 167-182.
- HOBUSS, STEFFI (2007): »»Eine spezielle Sprachanwendung, zu speziellen Zwecken« – Der Begriff der Atmosphäre und die Wortbedeutung bei Wittgenstein«. In: Debus, S.; Posner, R. (Hg.): *Atmosphären im Alltag. Über ihre Erzeugung und Wirkung*. Bonn: Psychiatrie-Verlag (Forschung für die Praxis – Hochschulschriften), S. 186-195.
- HOCQUENGHEM, GUY; SCHÉREER, RENÉ (1984): »Formen und Metamorphosen der Aura«. In: Kamper, D.; Wulf, C. (Hg.): *Das Schwinden der Sinne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Edition Suhrkamp, 1188 = N.F. 188), S. 75-86.
- HOERES, WALTER (2004): *Der Weg der Anschauung. Landschaft zwischen Ästhetik und Metaphysik*. Zug/Schweiz: Die Graue Edition (Die graue Reihe, 40).

- HOFFMANN, PETER (2005): *Musikalische Atmosphäre(n). Möglichkeiten gegenseitiger Wahrnehmung*. In: Musiktherapeutische Umschau, Jg. 26, H. 3, S. 255-262.
- HOFFMANN-KRAYER, EDUARD; BÄCHTOLD-STÄUBLI, HANNS (Hg.) (1927): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Berlin, Leipzig: Walter de Gruyter (Handwörterbücher zur deutschen Volkskunde, 1).
- HOSOKAWA, SHUHEI (2002): »Der Walkman-Effekt«. In: Barck, K.; Gente, P., et al. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Essais. 7. Aufl. Leipzig: Reclam (Reclam-Bibliothek, 1352), S. 229-251.
- HUPPERTZ, MICHAEL (2007): »Spirituelle Atmosphären«. In: Debus, S.; Posner, R. (Hg.): *Atmosphären im Alltag. Über ihre Erzeugung und Wirkung*. Bonn: Psychiatrie-Verlag (Forschung für die Praxis – Hochschulschriften), S. 157-185.
- KAMLEITHNER, CHRISTA (2009): *Atmosphäre und Gebrauch. Zu zwei Grundbegriffen der Architekturästhetik*. In: Wolkenkuckucksheim, Jg. 14, H. 1.
- KAMPHUIS, HANNEKE; ONNA, HEDWIG VAN (2007): *Atmosphere. The Shapes of Things to Come. Architecture, Interior Design, Design and Art*. Amsterdam, Basel: Frame Publishers, Birkhäuser.
- KASPAR, RUDOLF F. (1992): *Wittgensteins Ästhetik. Eine Studie*. Wien: Europa-Verlag.
- KAZIG, RAINER (2008): »Typische Atmosphären städtischer Plätze. Auf dem Weg zu einer anwendungsorientierten Atmosphärenforschung«. In: Hasse, J. (Hg.): *Stadt und Atmosphäre*. Die Alte Stadt, Sonderheft Nr. 2. Remshalden: BAG-Verlag, S. 147-160.
- KAZIG, RAINER; WIEGANDT, CLAUS C. (2006): *Zur Stellung von Architektur im geographischen Denken und Forschen*. In: Wolkenkuckucksheim, Jg. 10, H. 1.
- KIMURA, BIN (1982): »Die Bedeutung der ›Atmosphäre‹ für das Gespräch«. In: Grassi, E.; Schmale, H. (Hg.): *Das Gespräch als Ereignis. Ein semiotisches Problem*. München: Fink (Zürcher Gespräche, 1), S. 35-43.
- KIMURA, BIN (1995): *Zwischen Mensch und Mensch. Strukturen japanischer Subjektivität*. Darmstadt: Wiss. Buchges.
- KING, STEPHEN (1985): *Friedhof der Kuscheltiere. Roman*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- KNOTD, REINHARD (1994): *Ästhetische Korrespondenzen. Denken im technischen Raum*. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, 8986).
- KÖHLER, BETTINA (2002): *Atmosphäre – Freiheit im »Dunstkreis«*. Themen zeitgenössischer Architekturdebatten (XII). In: db deutsche bauzeitung, H. 7, S. 25-26.
- KRAUS, HELMUT (2004): *Die Atmosphäre der Erde. Eine Einführung in die Meteorologie*. 3. Aufl. Berlin: Springer.
- KREFTING, ANNE (2001): *Das wahrgenommene Objekt. Ästhetische Arbeit am Geschichtsbewusstsein. Ein kunstpädagogischer Ansatz für die Praxis in kulturhistorischen Museen*. Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Online

- verfügbar unter <http://docserv.bis.uni-oldenburg.de/publikationen/dissertation/2001/krewah00/krewah00.html>, zuletzt geprüft am 5.4.2009.
- KUHNERT, NIKOLAUS; NGO, ANH-LINH; BECKER, STEPHAN LUCE MARTIN (2006): *Die Produktion von Präsenz. Potenziale des Atmosphärischen*. In: archplus, Jg. 39, H. 178, S. 22-25.
- KUNSTMANN, JOACHIM (2006): »Atmosphäre«. In: Schröter-Wittke, H.; Fermor, G. (Hg.): *Kirchenmusik als religiöse Praxis. Praktisch-theologisches Handbuch zur Kirchenmusik*. 2. Aufl. Leipzig: Evang. Verl.-Anst., S. 60-65.
- LANGEWITZ, WOLF (2008): »Der Ertrag der Neuen Phänomenologie für die Psychosomatische Medizin«. In: Großheim, M. (Hg.): *Neue Phänomenologie zwischen Praxis und Theorie. Festschrift für Hermann Schmitz*. Freiburg/München: Karl Alber, S. 126-140.
- LORENZ, CLAUDIA (1999): *Atmosphäre. Eine praktische Annäherung an den ästhetischen Begriff Gernot Böhmes am Beispiel des Museums für Moderne Kunst Frankfurt am Main*. In: Mitteilungen & Materialien, Zeitschrift für Museum und Bildung, H. 51, S. 16-33.
- LÖW, MARTINA (2001): *Raumsoziologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1506).
- LÜTHY, MICHAEL; WARHOL, ANDY (1995): *Andy Warhol, thirty are better than one. Eine Kunst-Monographie*. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag.
- LUTTRINGER, KLAUS (1985): »Pädagogische Atmosphäre in der Schule?«. In: Ruhloff, J. (Hg.): *Die pädagogische Atmosphäre. Ein akademisches Colloquium zum Gedenken an Horst Friebe*. Wuppertal: Selbstverlag (Schriftenreihe des Fachbereichs Erziehungswissenschaft, 13), S. 56-76.
- MAHAYNI, ZIAD (2002): »Atmosphäre als Gegenstand der Kunst. Monets Gemäldeserie der Kathedrale von Rouen«. In: Mahayni, Z. (Hg.): *Neue Ästhetik. Das Atmosphärische und die Kunst*. München: Fink, S. 59-69.
- MARX, KARL; ENGELS, FRIEDRICH (1970): *Werke*. 2. Aufl. 43 Bände. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED (Hg.). Berlin/DDR: Dietz (22).
- MEISENHEIMER, WOLFGANG (2004): *Das Denken des Leibes und der architektonische Raum*. Köln: König.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE; WIESING, LAMBERT (2003): *Das Primat der Wahrnehmung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1676).
- MERSCH, DIETER (o.J.a): »Geschieht es?«. *Ereignisdenken bei Derrida und Lyotard*. Online verfügbar unter [http://www.momo-berlin.de/Mersch\\_Ereignis.html](http://www.momo-berlin.de/Mersch_Ereignis.html), zuletzt geprüft am 15.5.2010.
- MERSCH, DIETER (o.J.b): *Der versteinerte Augenblick. Zum Verhältnis von Kunst und Ereignis zwischen Barock und Moderne*. Online verfügbar unter [http://www.momo-berlin.de/Mersch\\_Augenblick.html](http://www.momo-berlin.de/Mersch_Augenblick.html), zuletzt geprüft am 9.4.2010.
- MERSCH, DIETER (2002): *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Aesthetica, 2219).

- MITTELSTRASS, JÜRGEN; CARRIER, MARTIN; WOLTERS, GEREON (HG.) (1996): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Band 4: Sp-Z.* 4 Bände. Stuttgart / Weimar: Metzler (4).
- MORSHECK, KARL-HEINZ (2005): *Fragen zur Malerei – Atmosphäre und Stimmungen.* Wiesbaden: Englisch Verlag (Der Kunst-Ratgeber).
- MOSER, JOSEF (2005): *Atmosphären in der musiktherapeutischen Behandlung von frühen Störungen.* In: Musiktherapeutische Umschau, Jg. 26, H. 3, S. 298-306.
- MÜHLEIS, VOLKMAR (2007): »Kunst und Atmosphäre«. In: Debus, S.; Posner, R. (Hg.): *Atmosphären im Alltag. Über ihre Erzeugung und Wirkung.* Bonn: Psychiatrie-Verlag (Forschung für die Praxis – Hochschulschriften), S. 124-140.
- MÜLLER, HANS-RÜDIGER (2004): »Auf undurchsichtigem Gelände – Über Bildung und Gefühl aus ästhesiologischer Sicht«. In: Klika, D.; Schubert, V. (Hg.): *Bildung und Gefühl.* Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren, S. 94-106.
- NEUFERT, ERNST; KISTER, JOHANNES (2005): *Bauentwurfslehre.* 38., vollst. überarb. und aktualisierte Aufl. Wiesbaden: Vieweg.
- OPITZ, MICHAEL; WIZISLA, ERDMUT (HG.) (2000): *Benjamins Begriffe.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Edition Suhrkamp, 2048).
- ORTMANN, HEDWIG (1997): »Lernatmosphären. Vorüberlegungen zu einer hochschuldidaktischen Raumtheorie – Ein Bericht«. In: Bürmann, J.; Dauber, H.; Holzapfel, G. (Hg.): *Humanistische Pädagogik in Schule, Hochschule und Weiterbildung. Lehren und Lernen in neuer Sicht.* Bad Heilbrunn: Klinkhardt (Schriftenreihe zur humanistischen Pädagogik und Psychologie), S. 179-198.
- PEEZ, GEORG (2000): *Qualitative empirische Forschung in der Kunstpädagogik. Methodologische Analysen und praxisbezogene Konzepte zu Fallstudien über ästhetische Prozesse, biografische Aspekte und soziale Interaktion in unterschiedlichen Bereichen der Kunstpädagogik.* Hannover: BDK.
- PEEZ, GEORG (2002): *Einführung in die Kunstpädagogik.* Stuttgart: Kohlhammer (Urban-Taschenbücher, 676).
- PESOLD, MIRIAM (2007): *Ladengestaltung und Warenpräsentation im Lebensmitteleinzelhandel. Psychologische Beeinflussung am Point of Sale (POS). Diplomarbeit.* Unveröffentlichtes Manuskript, 2007.
- PETERS, SIBYLLE (2001): »Die Aisthesis des Wissens. Zur Beziehung von Theatralität und Wahrnehmung um 1800«. In: Fischer-Lichte, E.; Horn, C., et al. (Hg.): *Wahrnehmung und Medialität.* Tübingen, Basel: Francke (Theatralität, 3), S. 67-83.
- PFISTER, DIETER (2010): *Atmosphäre und Ort. Zur Wissenschaft und Praxis des Raumverständnisses und der Raumentwicklung zu Beginn des 21. Jahrhunderts.* (Schriftenreihe des Instituts für Topologie, 1). Online verfügbar unter <http://>

- www.institut-topologie.de/data/doc/pfister\_2010\_Atmosphaere\_und\_Ort.pdf, zuletzt geprüft am 2.8.2010.
- PINKAL, MANFRED (1980): *Semantische Vagheit: Phänomene und Theorien. Teil I.* In: Linguistische Berichte, H. 70.
- PRECHTL, PETER; BURKARD, FRANZ PETER (HG.) (1999): *Metzler-Philosophie-Lexikon. Begriffe und Definitionen.* 2. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- Pressemitteilung ›In-Finitum 6.6.-15.11.2009‹. Online verfügbar unter www.in-finitum-expo.com, zuletzt geprüft am 15.3.2010.
- PROUST, MARCEL (1926): *Der Weg zu Swann. Auf den Spuren der verlorenen Zeit.* 2 Bände. Berlin: Die Schmiede (1).
- RAUH, ANDREAS (2007): »Versuche zur ästhetischen Atmosphäre«. In: Goetz, R.; Graupner, S. (Hg.): *Atmosphäre(n). Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff.* München: kopaed, S. 123-141.
- RAUH, ANDREAS (2009): »Schweigen. Der Philosoph und die Kunst«. In: Aktive Fachschaft Philosophie Marburg (Hg.): *Fragen junger Denker. 1. studentische Philosophische-Tagung, Marburg, 24./25.11.2007.* Münster: Monsenstein und Vannerdat, S. 131-159.
- RECKI, BIRGIT (1988): *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno.* Würzburg: Königshausen & Neumann (Epistemata / Reihe Philosophie, 50.).
- REICHARDT, ULIKE (2009): *Die Rolle der Atmosphäre im Gestaltungs- und Planungsprozess. Eine empirische Untersuchung.* Hamburg: Kovac (Schriftenreihe ex Architectura, 4).
- RIEDEL, PETER (2002): *Pragmatik der Photographie. Eine Einführung in die Theorie des photographischen Realitätsbezuges.* Marburg: Tectum.
- RITTER, JOACHIM; GRÜNDER, KARLFRIED; GABRIEL, GOTTFRIED (HG.) (1971): *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 1: A-C.* 12 Bde. u. 1 Reg.-Bd. Bände. Basel / Stuttgart: Schwabe & Co. (1).
- RITTER, JOACHIM; GRÜNDER, KARLFRIED; GABRIEL, GOTTFRIED (HG.) (1972): *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 2: D-F.* 12 Bde. u. 1 Reg.-Bd. Bände. Basel / Stuttgart: Schwabe & Co. (2).
- RITTER, JOACHIM; GRÜNDER, KARLFRIED; GABRIEL, GOTTFRIED (HG.) (1995): *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 9: Se-Sp.* 12 Bde. u. 1 Reg.-Bd. Bände. Basel / Stuttgart: Schwabe & Co. (9).
- RITTER, JOACHIM; GRÜNDER, KARLFRIED; GABRIEL, GOTTFRIED (HG.) (2001): *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 11: U-V.* 12 Bde. u. 1 Reg.-Bd. Bände. Basel / Stuttgart: Schwabe & Co. (11).
- RODATZ, CHRISTOPH (2010): *Der Schnitt durch den Raum. Atmosphärische Wahrnehmung in und außerhalb von Theaterräumen.* Bielefeld: transcript.
- RUMPF, HORST (2003): »Vom Bewältigen zum Gewärtigen. Wahrnehmungsdriften im Widerspiel«. In: Hauskeller, M. (Hg.): *Die Kunst der Wahrnehmung.*

- Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*. Zug: Die Graue Edition (Die graue Reihe, 36), S. 228-260.
- SABISCH, ANDREA (2009): *Aufzeichnung und ästhetische Erfahrung*. Hg. v. Karl-Josef Pazzini u. Andrea Sabisch, et al. Hamburg University Press. Hamburg. (Kunstpädagogische Positionen, 20).
- SAINSBURY, RICHARD M. (2001): *Paradoxien*. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, 18135).
- SASSOON, DONALD; PANZACCHI, CORNELIA (2006): *Da Vinci und das Geheimnis der Mona Lisa*. Bergisch Gladbach: Lübbe.
- SCHALLER, KLAUS (1985): »Die pädagogische Atmosphäre in einer Pädagogik der Kommunikation«. In: Ruhloff, J. (Hg.): *Die pädagogische Atmosphäre. Ein akademisches Colloquium zum Gedenken an Horst Friebe*. Wuppertal: Selbstverlag (Schriftenreihe des Fachbereichs Erziehungswissenschaft, 13), S. 77-112.
- SCHIEFELE, HANS; KRAPP, ANDREAS (2010): »Ästhetisches Interesse im Kunstunterricht. Die Bedeutung von Atmosphären aus der Sicht der Person-Gegenstands-Theorie des Interesses«. In: Graupner, S.; Herbold, K.; Rauh, A. (Hg.): *Gretchenfragen: Kunstpädagogik, Ästhetisches Interesse, Atmosphären*. München: kopaed (Kontext Kunstpädagogik, 24), S. 75-86.
- SCHMAUKS, DAGMAR (2007): »Grauen aus dem Baukasten. Die Herstellung von Atmosphäre in Stephen Kings Roman Friedhof der Kuscheltiere«. In: Debus, S.; Posner, R. (Hg.): *Atmosphären im Alltag. Über ihre Erzeugung und Wirkung*. Bonn: Psychiatrie-Verlag (Forschung für die Praxis – Hochschulschriften), S. 89-123.
- SCHMITZ, HERMANN (1998): »Situationen und Atmosphären. Zur Ästhetik und Ontologie bei Gernot Böhme«. In: Hauskeller, M.; Rehmann-Sutter, C.; Schiemann, G. (Hg.): *Naturerkenntnis und Natursein. Für Gernot Böhme*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1327), S. 176-190.
- SCHMITZ, HERMANN (2003): *Was ist Neue Phänomenologie*. Rostock: Koch (Edition Neue Hochschulschriften, 8).
- SCHMITZ, HERMANN (2004): *Phänomenologie als Anwalt der unwillkürlichen Lebenserfahrung*. In: Erwägen Wissen Ethik (EWE, vormals EuS), Jg. 15, H. 2, S. 215-228.
- SCHMITZ, HERMANN (2005): »Über das Machen von Atmosphäre«. In: Blume, A. (Hg.): *Zur Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung*. Freiburg: Karl Alber, S. 26-43.
- SCHMITZ, HERMANN (2009): *Der Leib, der Raum und die Gefühle*. 2. Aufl. Bielefeld / Basel: Edition Sirius.
- SCHÖLL, RAIMUND (2007): *Atmosphärische Intelligenz. Anmerkungen eines Management-Coaches*. In: zfo, Jg. 76, H. 6, S. 326-332. Online verfügbar un-

- ter <http://www.schoell-consultingpartner.de/media/pdf/zfo.pdf>, zuletzt geprüft am 13.8.2010.
- SCHÖLL, RAIMUND (2009): *Ihr Einfluss aufs Stimmungsbarometer. Atmosphärische Intelligenz für Mensch und Organisation*. In: Managerseminare, H. 130. Online verfügbar unter <http://www.atmosphaeriker.de/pages/die-atmosphaeriker/publikationen-der-atmosphaeriker/ihr-einfluss-aufs-stimmungsbarometer.php>, zuletzt geprüft am 20.10.2010.
- SCHOUTEN, SABINE (2006): »Was die Tasse zum Fliegen brachte. Zur Wirklichkeitsgenerierenden Funktion atmosphärischer Einfühlung«. In: Fischer-Lichte, E.; Gronau, B., et al. (Hg.): *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit (Recherchen, 33), S. 48-57.
- SCHOUTEN, SABINE (2007): *Sinnliches Spüren. Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater*. Berlin: Theater der Zeit (Recherchen, 46).
- SCHROER, MARKUS (2006): *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1761).
- SCHUBERT, VOLKER (2004): »Die pädagogische Atmosphäre revisited«. In: Klika, D.; Schubert, V. (Hg.): *Bildung und Gefühl*. Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren, S. 107-149.
- SCHULZ, MARTIN (2005): *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*. München: Fink.
- SCHÜRMAN, EVA (2003): »So ist es, wie es uns erscheint. Philosophische Betrachtungen ästhetischer Ereignisse«. In: Hauskeller, M. (Hg.): *Die Kunst der Wahrnehmung. Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*. Zug: Die Graue Edition (Die graue Reihe, 36), S. 349-361.
- SEEL, MARTIN (2003): *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1641).
- SEESLEN, GEORG (1998): »Das Atmen der Bilder. Atmosphäre im Film und ihre Metamorphosen bis David Lynch«. In: Auer, G.; Conrads, U., et al. (Hg.): *Konstruktion von Atmosphären. Constructing Atmospheres*. Gütersloh: Bertelsmann-Fachzeitschrift-GmbH (Daidalos, 68), S. 120-127.
- SEGGERN, HILLE VON; HAVEMANN, ANTJE (2004): *Die Atmosphäre des Ernst-August-Platzes in Hannover. Beobachtungen und Experimente im öffentlichen Raum*. Hannover: Institut f. Freiraumentwicklung u. Planungsbezogene Soziologie.
- SELLE, GERT (2003): »Im Raum sein. Über Wahrnehmung von Architektur«. In: Hauskeller, M. (Hg.): *Die Kunst der Wahrnehmung. Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*. Zug: Die Graue Edition (Die graue Reihe, 36), S. 261-279.

- SEXTUS EMPIRICUS; HOSSENFELDER, MALTE (1985): *Grundriß der pyrrhonischen Skepsis*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 499).
- SONNTAG, JAN-PETER (2005): *Akustische Lebensräume in Hörweite der Musiktherapie. Über das Sonambiente stationärer Betreuung von Menschen mit Demenz*. In: Musiktherapeutische Umschau, Jg. 26, H. 3, S. 263-274.
- SORENSEN, ROY (2006): *Vagueness*. Stanford Encyclopedia of Philosophy. Online verfügbar unter <http://plato.stanford.edu/entries/vagueness>, zuletzt aktualisiert am 29.08.2006, zuletzt geprüft am 10.02.2010.
- SPEER, ANDREAS (2007): »Denk-Atmosphären. Ein Versuch über das Ästhetische«. In: Goetz, R.; Graupner, S. (Hg.): *Atmosphäre(n). Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff*. München: kopaed, S. 85-102.
- STOESSEL, MARLEEN (1983): *Aura. Das vergessene Menschliche; zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*. München: Hanser (Edition Akzente).
- STRACK, FRITZ; HÖFLING, ATILLA (2007): »Von Atmosphären, Stimmungen & Gefühlen«. In: Goetz, R.; Graupner, S. (Hg.): *Atmosphäre(n). Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff*. München: kopaed, S. 103-109.
- SÜSKIND, PATRICK (1985): *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich: Diogenes.
- TELLENBACH, HUBERT (1968): *Geschmack und Atmosphäre. Medien menschlichen Elementarkontaktes*. Salzburg: Otto Müller (Neues Forum, 8).
- THIBAUD, JEAN-PAUL (o.J.): *La perception en mouvement*. Online verfügbar unter <http://www.cresson.archi.fr/ENS/ensDEA7-pdf/MES6-Thibaud.pdf>, zuletzt geprüft am 31.10.2010.
- THIBAUD, JEAN-PAUL (2001): »La méthode des parcours commentés«. In: Grosjean, M.; Thibaud, J.-P. (Hg.): *L'espace urbain en méthodes*. Marseille: Éditions Parenthèses, S. 79-99.
- THIBAUD, JEAN-PAUL (2003): »Die sinnliche Umwelt von Städten. Zum Verständnis urbaner Atmosphären«. In: Hauskeller, M. (Hg.): *Die Kunst der Wahrnehmung. Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*. Zug: Die Graue Edition (Die graue Reihe, 36), S. 280-297.
- THIBAUD, JEAN-PAUL (2004): »Une approche pragmatique des ambiances urbaines«. In: Amphoux, P.; Thibaud, J.-P.; Chelkoff, G. (Hg.): *Ambiances en débats*. Bernin: À la Croisée (Ambiances, ambiance), S. 145-161.
- THIBAUD, JEAN-PAUL (2007): *Le vécu des ambiances. L'ambiance, chemin faisant. Vers une perspective internationale*. In: Culture et Recherche, H. 113, S. 31-32.
- THOMS, KAREN (2005): »Musik wirkt wie die Sonne...«. *Atmosphärisches in der Musiktherapie bei Menschen mit schwersten Behinderungen*. In: Musiktherapeutische Umschau, Jg. 26, H. 3, S. 279-286.
- TIXIER, NICOLAS (2007): *L'usage des ambiances*. In: Culture et Recherche, H. 113, S. 10-11.

- UHRICH, SEBASTIAN (2008): »Das Konstrukt Atmosphäre in Fußballstadien – Konzeptionalisierung und Operationalisierung«. In: Benkenstein, M. (Hg.): *Neue Herausforderungen an das Dienstleistungsmarketing*. Wiesbaden: Gabler (Edition Wissenschaft Focus Dienstleistungsmarketing), S. 41-77.
- ULLRICH, WOLFGANG (2002): *Die Geschichte der Unschärfe*. Berlin: Wagenbach (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, 69).
- ULLRICH, WOLFGANG (2008): *Religion gegen Kunstreligion. Zum Kölner Domfensterstreit*. In: Merkur, Ausgabe 705, 2008, S. 1-10.
- VOM HÖVEL, ERIK; SCHÜSSLER, INGEBORG (2005): *Die erwachsenenpädagogische Atmosphäre. (Wieder-)Entdeckung einer zentralen didaktischen Kategorie*. In: REPORT. Zeitschrift für Weiterbildungsforschung, Jg. 28, H. 4, S. 59-68.
- WAGNER, GERHARD (2007): »Die Atmosphäre der Kunstwelt. Arthur C. Danto, Andy Warhol und die Soziologie der PopArt«. In: Goetz, R.; Graupner, S. (Hg.): *Atmosphäre(n). Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff*. München: kopaed, S. 143-162.
- WEBER, SEBASTIAN; VÖCKLER, KAI (1998): »Leuchtkörper. Über Atmosphären-Produktion«. In: Auer, G.; Conrads, U., et al. (Hg.): *Konstruktion von Atmosphären. Constructing Atmospheres*. Gütersloh: Bertelsmann-Fachzeitschrift-GmbH (Daidalos, 68), S. 28-33.
- WELSCH, WOLFGANG (HG.) (1993): *Die Aktualität des Ästhetischen*. München: Fink.
- WELSCH, WOLFGANG (1996): *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, 9612).
- WELSCH, WOLFGANG (2003): *Ästhetisches Denken*. 6. erw. Aufl. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, 8681).
- WENDORF, GABRIELE; FELBINGER, DORIS; GRAF, BETTINA ET AL. (2004): *Von den Qualitäten des Wohnumfeldes zur Lebensqualität. Das Konzept des »Atmosphärischen« als Ausgangspunkt einer integrierten Theorie. ZTG-Themenschwerpunkt: Nachhaltigkeit von sozio-ökologischen Systemen*. Zentrum Technik und Gesellschaft, TU Berlin. (Discussion paper Nr. 11/04).
- WENZEL, UWE JUSTUS (1995): »Im Dunstkreis«. *Hinweise auf Bücher*. In: Neue Zürcher Zeitung, 9.12.1995, S. 48.
- WETTIG, SABINE (2009): *Imagination im Erkenntnisprozess. Chancen und Herausforderungen im Zeitalter der Bildmedien. Eine anthropologische Perspektive*. Bielefeld: transcript.
- WEYMANN, ECKHARD (2005): *Atmosphäre – ein Grundbegriff für die Musiktherapie*. In: Musiktherapeutische Umschau, Jg. 26, H. 3, S. 236-249.
- WIDDER, LYNNETTE; CONFURIUS, GERRIT (1998): »Bilder befragen. Interview mit Peter Zumthor«. In: Auer, G.; Conrads, U., et al. (Hg.): *Konstruktion von Atmosphären. Constructing Atmospheres*. Gütersloh: Bertelsmann-Fachzeitschrift-GmbH (Daidalos, 68), S. 90-101.

- WIESING, LAMBERT (2002): *Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1562).
- WIESING, LAMBERT (2005): *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1737).
- WIGLEY, MARK (1998): »Die Architektur der Atmosphäre«. In: Auer, G.; Conrads, U., et al. (Hg.): *Konstruktion von Atmosphären. Constructing Atmospheres*. Gütersloh: Bertelsmann-Fachzeitschrift-GmbH (Daidalos, 68), S. 18-27.
- WIHSTUTZ, BENJAMIN (2007): *Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers*. Berlin: Theater der Zeit (Recherchen, 43).
- WILLIAMSON, TIMOTHY (2005): *Vagueness*. London: Routledge (The problems of philosophy).
- WITTGENSTEIN, LUDWIG (2006): *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*. 8 Bände. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Werkausgabe, 1).
- WOLSKI, WERNER (1980): *Schlechtbestimmtheit und Vagheit – Tendenzen und Perspektiven. Methodologische Untersuchungen zur Semantik*. Tübingen: Max Niemeyer (Reihe Germanistische Linguistik, 28).
- WUCHERPFENNIG, CLAUDIA (2008): »Der Bahnhof – Ort spürbarer Phasenwechsel«. In: Hasse, J. (Hg.): *Stadt und Atmosphäre*. Die Alte Stadt, Sonderheft Nr. 2. Remshalden: BAG-Verlag, S. 131-145.
- ZACHARIAS, WOLFGANG (2010): »Ästhetisches Lernen und Kulturelle Bildung – mit emphatischem Interesse. Vernetzung und Transformation von ›Ich‹ und ›Welt‹«. In: Graupner, S.; Herbold, K.; Rauh, A. (Hg.): *Gretchenfragen: Kunstpädagogik, Ästhetisches Interesse, Atmosphären*. München: kopaed (Kontext Kunstpädagogik, 24), S. 155-174.
- ZENCK, MARTIN (1999): »Luigi Nonos ›Sphären‹ und ›Atmosphären‹. Die Grenzen der Herstellbarkeit von Szene und ihrer medialen Präsentation der ›azione scenica‹ *Al gran sole carico d'amore*«. In: Schäfer, T. (Hg.): *Luigi Nono. Aufbruch in Grenzbereiche*. Saarbrücken: Pfau, S. 114-123.
- ZENCK, MARTIN; KIRCHERT, KAI-UWE; FICHTE, TOBIAS (2001): »Die Atmosphäre der Künste und ihre Wahrnehmung«. In: Fischer-Lichte, E.; Horn, C., et al. (Hg.): *Wahrnehmung und Medialität*. Tübingen, Basel: Francke (Theatralität, 3), S. 337-356.
- ZUMTHOR, PETER (2006): *Atmosphären. Architektonische Umgebungen ; Die Dinge um mich herum*. Basel: Birkhäuser.

## 9. Anhang

### Transkriptionen der Feldforschungsberichte

---

Transkription der Asthetischen Feldforschung in *Köln*<sup>1</sup>

(Dom + Museum Ludwig; Fokus: Gerhard Richter) ca. 2,5 Std. Aufenthalt

#### S. 1

31.1.2009 → Köln

AB → Köln

Die Zugfahrt beginnt im Dunkeln, in der Frühe. Aus dem Zugfenster sieht man nur Straßenlaternen, ansonsten wenig, da sich das Zugabteil in der Scheibe spiegelt und man mehr nach drinnen schaut, wenn man nach draußen schaut.

Kurze Wartezeit am Frankfurter Fernbahnhof (Flughafen): Ich befinde mich in dem »Ufo«, das man immer an der Autobahn auf der den Flughafenbauten, der Flughafenstadt gegenüberliegenden Seite auf der Erde aufdocken sieht. Von Innen kommen die mächtigen V-förmigen Doppelpfeiler zur Entfaltung. Wenn man sich an das vereinzelte Reden von wartenden Personen gewöhnt hat, bemerkt man die verhältnismäßige Stille: die vorbeirasenden LKW auf der Autobahn scheinen an der Außenhaut vorbeizugleiten. Das Schallschutzglas schluckt jedes Motorengeräusch. Jetzt kommt der ICE eingeschwebt, fährt leicht in die Ufo-Blase ein. Das Bremsgeräusch entrückt die Szene allerdings, denn das Quietschen am Gleis gleicht dem Geschrei der Ringgeister aus »Herr der Ringe«. (Die Sitze im ICE sind merklich ungemütlicher als diejenigen im IC).

[Wahrnehmungsgefühl wird ausgebremst durch Wahrnehmungskontrast: schneller Zug: alles rast vorbei, Bahnhof: Orientierungswahrnehmung, Dom: alles ist ruhig, beständig, strömt auf den Wahrnehmenden ein]

---

**1** | Die Transkription entspricht den originalen Berichten, weshalb entsprechende Fehler in Orthographie und Interpunktion möglich und nicht korrigiert sind. Erinnerungsprotokollarische Ergänzungen sind in eckigen Klammern eingefügt, ebenso wie Anmerkungen zur Inhaltsverdeutlichung und Markierungen von Auslassungen. Text in runden Klammern entstammt dem Manuskript.

## Dom

Bei Betreten des Domes, 9.10 Uhr, wird das Empfinden gedämpft & angeregt. Gedämpft wird das Ausstrebende, es gibt wenige Geräusche, diejenigen, die es gibt, werden per Hall verstärkt, aber sinken durch die Hallverlängerung wieder in eine Ruhe ein. Gedämpft ist das Sehfeld im Eingangsbereich, wo es dunkel ist, ocker-braun-wärmlich dunkel ist es in den Seitengängen. Ein nüchterner, fast morgendlicher Duft zirkuliert. Die Dämpfung besteht Arm in Arm mit [der Anregung durch die] den filigranen Säulen, die Staffelung der Säulen erzeugt Raumrhythmisierung. Der erdige Farbton in der unteren Domhälfte wird beim Blick in den Hauptgang durch die vielen & filigranen Farbbereiche der Kirchenfenster angewühlt. Bunte Heiligendarstellungen, ornamentale Einfarbigkeit. Farbverteilung & -vertonung in der unteren Domhälfte in den Seitengängen ist gleichmäßiger verteilt. Um die Ecke ins südliche Seitenschiff blickend wirkt das Richterfenster wie ein Pixelrauschen, ein Farbtestbild... etwas plump im feinen Kontext. Doch für ein Testbild tauchen zu wenige schwarze & weiße Flecken auf. Die Farbanordnung scheint über die Fensterinnenstruktur gebügelt zu sein. Mit blauen Adern durchweht tönen v.a. Rottöne und dezente aber bestimmte Gelbwirkungen das direkte Wandumfeld. Das Fensterlicht greift durch steinerne Blumenformen und zwischen Stützsäulen hindurch und legt sich auf den Stein. Man fühlt sich zu diesem Fenster näher hingezogen als zu anderen Fenstern; nicht nur der Blick, sondern man selbst als Schauender.

## S. 2

Das Fenster ist schwer zu fotografieren. Das Licht wärmt in den Domraum, wobei es temperaturmäßig hauchwolkenkalt ist. Die Besucher nehmen vom Richterfenster nicht viel Notiz. Das spürbare Herangezogensein könnte mit den visuellen Erfahrungen mit vergrößerten Digitalbildern am Computer zusammenhängen. Jedoch ergibt ein vorgestelltes Herauszoomen aus dem Bild keinen erkennbaren Gegenstand. Vielmehr eine Ahnung von einem relativ homogenen, hochaufgelösten Farbfleck... irgendwie batzig. So sehr das Fenster als einzelnes und farblich im Gesamt der Domfenster untergehen kann, so bestimmt es aber den Blick ins & im Seitenschiff. Es veranlasst kein Sehen von besonderen Figuren (zu abstrakt) aber auch nicht von besonderer Ornamentik (zu schlicht, konzeptionell). Es zeigt ›Farbfenster‹. Eine besondere Möglichkeit von Farbfenster. Man stellt sich vor, wie es aussähe, wäre der ganze Dom mit verschiedenen Farbfeldanordnungen versehen. Die einzelnen Feldpartien scheinen das Außenlicht in unterschiedlicher Intensität aufzunehmen. Links unten ist für ›Gelb‹ gemacht. Dafür komplett quer rüber die Oberkante des unteren Drittels der großen Fenster für ›Blau‹.

Museum Ludwig, Gerhard Richter. Abstrakte Bilder, ca. 10.07 Uhr

[Der Zugang in den Sonderausstellungsbereich führt von der großräumigen Eingangshalle, vom Kassenschalter nach rechts hinab in die Ausstellungsräume, wie eine Einengung, Fokussierung] Nach ca. 45min erstem Durchschlendern. Gerade das Ab-

strakte veranschaulicht das Prozessurale der Bildentstehung, eröffnet auch Vorstellungsräume. Bsp. Reihe ›Bach‹. Hier könnte mit den Zoom-Pixelerfahrten des Domfensters im visuellen Hinterkopf ein großer Detailausschnitt in blickhaft-wischender Übermalung direkt dargestellt sein. Der Bach wird mein Bach, weil ich mir den abstrakten Ausschnitt als Detail der möglichen Bäche sehe, die ich selber gesehen habe. Einzig kommt über die Farbwahl ein Lichtstimmungswert hinzu, der vom Maler gesetzt ist. [Vor dem Hintergrund der Ausstellungsfläche und sich von ihm abhebend erzeugt das helle Grün und das plätschernde Blau Frühlingsstimmung, das Rot wirkt keineswegs bedrohlich.] Die Ausstellung könnte nach ›Farbtageszeiten‹ gegliedert sein, mit der ›Wald‹-Serie als abendlich zwielichtig klar kalt.

Die Bilder sind große Detailräume. [Sie wirken wie – durch die Bildgruppen zusammengehörige – Fenster in andere Räume.] Wenn überhaupt mit Rahmen, dann mit weißem

### S. 3

Holzrahmen. ›Wald‹ hat Stengel, deren Spriesort man tasten könnte, würde man durch das Bild in die Grauwelt einsteigen. Die meisten Bilder haben keinen besonderen Titel, weshalb das Nachsehen auf die Schildchen entfällt. [Dadurch ist man nicht verleitet, sich stichpunktartig einzelnen Bildern zu nähern. Stattdessen fühlt man sich erleichtert, kann durch die Ausstellungsbereiche gehen und die verschiedenen eigenen Räume besuchen.] Werkgruppen sind erkennbar an bestimmter Farbwahl (rot-grünblaugrau(hell) → Bach, ...) oder Wischtechnik. Manche Bilder wirken mit Pinsel oder sogar mit Finger meist mit Spachtel o.ä. verwischt. [Die Bewegungen lassen sich innerlich nachvollziehen, mitmachen.] Dennoch gibt es ›Bremsränder‹ der Werkzeughilfsmittel. Manche ›Farbmilchhäute‹ oder -abplatzungen erinnern an Wohnungsstreicharbeiten. Wenn man zu schnell arbeitet, mit nasser Farbe auf noch nassem [feuchtem] Farbgrund. Es entstehen typische Schlieren. Gleichsam sind manche Untergründe alt, widerstehen den Abkratzen, scheinen durch Übermalungen [hindurch, bleiben als frühere Dimension sichtbar. Man meint, die feuchte Ölfarbe riechen zu können].

Bremsränder und Leitlinien strukturieren die meisten Bilder, Akzentsetzungen, Augenführungen in einem abstrakten Fleckengesums & -gewurl. Gewöhnt man sich an Wischungen tauchen immer wieder mal an dezenten Stellen (unterer Bildrand, Ecken r/l) helle Stellen, Farbhervorstechungen durch Reinheit auf.

Viel Publikum, Familien mit Kindern. [Unweigerlich nimmt man Gesprächsfetzen auf.] »Find ich eigentlich alle drei sehr schön.«, »Das ist ja immer wieder das gleiche, Papa.«, »Viele Ideen hat er ja nicht gehabt.« Der Boden ist hartes Holzparkett, weiße halbrunde Bildabstandshalterhölzer am Boden [relativ dezent]. Angenehm temperiert – gerade nach dem windigen & sehr kalten Domvorplatz. Alles gleichmäßig ausgeleuchtet durch unzählige Neonröhren – Schattenwurf wenn, dann sehr diffus.

[Durch die Abstraktheit der Bilder wird die Aufmerksamkeit mitunter auch auf den Ausstellungsraum gelenkt, man gerät ins Vergleichen: Welche Strukturen hat der Bo-

den, welche lassen sich in den Bildern erkennen? Welche Wechselwirkungen stellen sich ein? Nimmt man durch solche Vergleiche die Bilder und den Raum anders wahr?]

Ich sitze im ›Wald‹. Hier ruhig schreibend wirken die Besucher umherum nur flirrend mit Blick ins Nebenabteil mit großen abstrakten Gemälden. Im ›Wald-Raum wird die Aufwärtsbewegung in den Bildern von einer dicken Säule [im Saal] gestützt.

Die Leinwandstruktur schaut bei manchen durch. Das ist anders bei den Hinterglas-Lackbildern und bei einem Öl auf Aluminium: Zum einen härtere Grenzen, haarfeine ›Einschlüsse‹ & Verlaufungen, dafür z.T. seltsame Zweierhängung. Zum anderen klare Ablätterungen. [Haptische Eindrücke vermitteln sich un-haptisch, visuell.]

Hängungsanordnung? Es scheint, als ob der Wald immer lichter wird. [Fragen nach der Anordnung der Bilder stellen sich erst nach einer Gesamtschau der durch die Bilder geschaffenen Raumqualität.] Auch eine Raumrhythmik über Wischrichtung... Blick- & Besucherführung: [horizontal] 2x Schwan, [vertikal] Atem & Fluss

#### S. 4

Hinterglastechnik wird zwei fragenden Besuchern von der Museumswärterin in gebrochenem Deutsch erklärt. Verwischtechnik ist eine ganz andere als bei Leinwandbildern. Manche Farbbereiche explodieren, manches wirkt aufgrund der Farben etwas kandinskyhaft. Manche Zweierbilder passen formal zusammen, andere null. Als Mitbetrachter sind hier die Überwachungskameras sehr augenfällig. Wie sieht man eigentlich eine Ausstellung über Überwachungskamera? Schwarz-weiß. [Anregung zu anderen Wahrnehmungsweisen] Kleine Kinder suchen hier ihre Lieblingsbilder. Viele Besucher laufen einzelne Bilder an; manche schauen aus dem Fenster. Das geht nur hier, weil sonst alles hermetisch abgeriegelt ist. [Der Blick aus dem Fenster wird genossen wie der Blick in die Bilder. Die Wahrnehmungshaltung ist ähnlich.] Gerade die Raumwand zu permanenten Ausstellung wirkt von dort wie eine Sperre ähnlich einer Schutzmauer vor Gefängnissen. [Rekurriert auf eine Dokumentation über den aufwendigen Bau eines der sichersten Gefängnisse der Welt, die Tage zuvor im Fernsehen lief.]

Die Hinterglasbilder könnten größer sein. Das Abstrakte wird schwer eingesperrt. Der Raum lädt nur zum Bildbetrachten ein, wenn andere Besucher darin sind. Davor: scharfkantig, glatt, geordnet, gezügelt.

Die Museumsdame kommt aus dem Erklären [der Maltechnik] gar nicht mehr heraus.

Was ist worüber gemalt? Gerade bei den vielfleckigen Bildern im Anfangsraum vexiert das räumliche Sehen. Wenn nicht so viele Besucher da wären, könnte man schwindeln und in den ›Fluss‹ fallen.

Der hintere Raum wird aufgespannt durch zwei großformatige Zweierleinwände. [horizontale Striche] Querstrukturen machen ihn lang. ›Bach‹ wirkt wie mehrere Studien zu

einem Motiv. Man sieht durch das Rot. Es ist hier keine negative Signalfarbe. ›Cage‹ wirkt wie der zerfledderte Grund jeder Litfasssäule. Als klebten Papierfetzen auf der Leinwand. Verwitterung. Leicht schimmelig. Erinnert an Hombroich und die Papierfetzen auf rostigem Blech. Aber auch an die buntschimmelige Wand in der ›Tonne‹ in Civitella. [Bleibende Erinnerung der Szenerie eines Filmprojektes bei einer Gestaltungsexkursion der Kunstpädagogik nach Italien.]

Ein Vater bespricht und analysiert ein ›Bach‹-Bild [mit seiner ca. 10-jährigen Tochter].

Für die Art, wie die Bildfarben in den Raum pulsieren, sind sie viel zu statisch gehängt. In den großen Abstrakten scheinen mehrere Bilder verwoben zu sein, mit unterschiedlich feinen Durchblicken durch die Strukturen. Farbverwehungen, Feuerstürme, Farbfladen, Wunden & Streicheleinheiten, Klatscher beim Entstehen & Sehen, wie verwischender Nebel in einem aseptischen Raum. Bilder als Klimaausblicke. Ähnlich behütet der

## S. 5

Betrachter wie ein Zugreisender. Verschwommen der Blick (des Malers aber auch Betrachters) wie durch Tränen. Unterschiedliche Verwischungsgrade spannen einen Zeitraum auf. Wann kommt der ›Schlussstrich‹? [Reale Raum- und reale Zeiterfahrung scheinen abgekoppelt, von einer Eigenzeit im Ausstellungsraum durchzogen.]

Manche Farben entstehen durch Farbmischung auf der Leinwand, andere sind vorab gemischt. ›Cage‹ »schaut aus wie auf Baustelle«.

Die Bilder sind große ›Spurenfänger‹, die manchen Materialien ähneln (Marmor, Beton, Stroh). Das Stimmengewirr lockert nebst den Bewegungen der mal hierin, mal dorthin zeigenden Besucher die klare Raumgliederung auf. Kaum vorzustellen, dass die Bilder jeweils da enden, wo sie enden. Gestus und Farbe gehen weiter. Die Bilder in diesem Museum sind ›Raumkapper‹ mit Ausblicken.

Manche ›Motive‹ wirken wie Detailaufnahmen (im verwischten oder fransigen). Eine alte bröckelnde Betonwand mit Pflanzlichem, das dazwischen spriest. Detailaufnahmen auch des Malprozesses, der durch die Großflächigkeit und den Überlagerungen der Verwischungen in seiner Zeitlichkeit aufscheint und die Flächenbehandlung der einzelnen Bilder(gruppen) zeigt.

11.59 Uhr Lesen des Ausstellungsflyers.

Der ›Fels‹ ist so gemischt mit pastosem & beinahe lasiertem Farbauftrag!

Wollte man hier eine Indikatorensammlung i.S.e. formativen Messmodells anstellen, wie & mit wem als Experten für Atmosphären? [Rekurriert auf das Lesen des Artikels zur Messung von Atmosphären in Fußballstadien.]

Es werden immer mehr Besucher (14-ca. 90/R[aum]). Viele Menschen, die schlen-  
 dernd mal bei einem Bild verharren... [Der Raum wird dadurch aber nicht beengt,  
 die Bilder werden zu geräumigen Fluchtorten.] Gesprächsthemen sind Maltechnik &  
 welche Bilder gefallen. Einzelne Farbsetzungen & -tupfer werden diskutiert. Gerade  
 im ›Hinterglas-Raum‹ wirkt es wie eine Verkaufsausstellung: die Leute suchen sich  
 was raus. Vielleicht hier ungezwungener, weil es die weißen Abstandslinien am Boden  
 nicht gibt; Die Zweierhängung vielleicht als Pläsierung der okularen Zweierheit? Oder als  
 Angebot einer vereinfachten Auswahl, binär, ja-nein. »Haste was gefunden?«

Orientierungsauflösung per Bilder auch wegen einer schwerkraftlosgelösten Fließrich-  
 tung mancher Farbbereiche. (Drehung der Leinwand im Malprozess).

›Atem‹ klingt: man meint das rasselnd-raschelnde Geräusch beim Abziehen der  
 obersten Farbschicht hören zu können. [Das Bild zeigt eine lebendige, rasselnde  
 Lunge.] Die großen Formate schrumpfen zu handhabbaren Abziehformaten.

Transkription der Asthetischen Feldforschung in *München*  
 (Haus der Kunst; Fokus: Gerhard Richter) ca. 2 Std. Aufenthalt

## S. 1

12.5.2009 → Minga

Hdk, 13.04:

Die Begrüßungssituation zum Richter in München ist auffällig anders als in Köln: Der  
 schwere massive Bau des Hauses der Kunst (die Fassade, die Säulen an der Front  
 sind verwitterungsartig verschmutzt) begrüßt den Besucher mit Dunkelheit. Unter-  
 stützt durch den grauen hohen Vorhang im Innenhof, eine gewellte Barriere, ein Zu-  
 gang ›hinter die Kulisse‹ eines alten Theaters. Das bricht mit den Ausstellungsräumen:  
 Sie sind sehr hoch, Licht von oben durch quadratisch gegitterte Milchglasscheiben  
 (sie nehmen das Muster der Steinfliesen am Boden auf). Richtig hallenartig, irgendwie  
 fast wie Eingangshalle, keine Durchgangshalle (wie in einem Bahnhof), die ›Hauptthal-  
 le‹ geflankt von einzelnen Räumen. [Aufgrund dieses Eingangsdunkels spürt man die  
 Weitung des Raumes bei Betreten der eigentlichen Ausstellung.] Überblicksgefühl.  
 ›Wald‹ hängt in der großen Halle, aber verliert sich: die ›kleinen‹ Formate sind line-  
 arer geordnet gehängt. Es sind mehr Bilder, aber sie umgeben nicht so wie im Kölner  
 ›Wald-Abteil. Man sitzt nicht so sehr im Wald, aber er lichtet sich mehr (Liegt das an  
 der Staffelung & breiteren Facettierung mit mehr Waldstücken oder am Raum?).  
 Viele Schüler-/Studenten- und andere Grüppchen verteilen sich in der Halle. ›Ver-  
 schwinden‹ zwar im großen Raum, sind aber durch die stark hallenden Geräusche v.a.  
 der Gespräche überall präsent.

-----

Durch Hängung v[on] ›Cage‹ im Wechselspiel mit den Hinterglasbildern geraten sowohl die strukturierten Säulen als auch das ›Crackelée‹ d[er] Steinfliesen mit ins W[ahr]N[ehmungs]-Feld. Der Raum fast doppelt so hoch wie in Köln. (Skizze zur Raumaufteilung: »Spiel! d[er] Bilder unterein[ander], d[er] Bilder m[it] Raum, m[it] d[em] laufenden Besucher → kein ›Rundgangverlangen!«)

-----  
 Stark gesprengelte Bilder bieten in Beachtung einzelner Ausschnitte selbst beim Vorbeisclendern einen Mikrokosmos an; wie als wenn man hineinzoomt, aber wieder im gleichen Maßstab ankommt! [Das überträgt sich auf den Ausstellungsraum: Auch hier tragen alle großformatigen Bilder zu einem ›Gesamtbild‹ bei.] Abplatzungen & Verwischungen offenbaren die Verwendung vieler Farben. Fast scheint es so, dass auf allen Bildern alle Farben benutzt wurden, dann aber unterschiedlich übermalt wurden. [Man spürt, dass man sich beim Ersteindruck, der Entgrenzung der Farbgebung täuscht, dass die Entgrenzung begrenzt ist.] Gewichtungen sind bemerkbar,

## S. 2

einzelne Räume widmen sich bestimmten Farbspielen, erhalten dadurch Charakteristiken, Gewichtungen im Gesamtraumzusammenhang. Im Gegensatz zu Köln sind hier die Räume/die Raumaufteilung sehr symmetrisch. Gewichtung findet über die Farbcharaktere der Bildgruppen statt, vgl. ›Bach‹ & ›Rot-Blau-Grün‹ [Skizze der Raumaufteilung] Manche Farbzusammenstellungen ›erzeugen‹ tiefe Töne, ein Grummeln, Brummen in versch. Tonhöhen, andere ein Knistern Klirren, orchestriert wie bei ›Atem‹ durch gleichorientierte aber divers kolorierte Wischungen im Hintergrund und verschieden große und geführte/komponierte Farbschmatzer im Vordergrund. [Skizzen zu ›Atem‹ und ›Schwan 3‹] Durch Konfrontation von hauptsächlich vertikal und horizontal unterwischten Gemälden werden Kompositionslinien & -formen erkennbar. ›Schräge‹ & ›Stand‹ & ›Grad‹ wirken fasrig und blätterig. Im kompakter wirkenden Raum ersetzen sie mir den ›Wald‹ von Köln. Es ist heimelig, aber fremd; exotisch, aber nicht exotisch-fremd. Die Farbeinflirungen wirken wie von mehreren Bildern, verschiedene Stimmungswerte kommen in einem Bild zusammen. Projektionen auf die weißen Flächen zwischen den Bildern werden dadurch erleichtert. Große Pinsellinien weisen aus dem Bild auf Linien im Raum. [Skizze zu ›Stand‹]

In der gemischten Technik von Wischung & Klatschen/Rupfen sind Momente enthalten, die ich in meinem Laufrhythmus wieder finde: Schlendern & Stoppen, Weitergleiten zum nächsten Bild & abruptes Einhalten und Erstaunen von Details (sowohl der Bilder, als auch des Ausstellungsraumes [Bsp. Feuerknopf]).

-----  
 Warum eigentlich das Aufschreiben beim Sammeln von W[ahr]N[ehmung] & Eindrücken? Und nicht das Diktieren wie bei der Oma? ... Es ist die am wenigsten invasive Form im Ausstellungsraum ... und die Forderung & Überforderung der Alltags-WN wird beim In-Worte-Fassen gleich deutlich.

## S. 3

Das Rot-Orange von ›Bach‹ tönt den Raum ... aber nicht durch Lichtscheinungen (wie etwa beim ›homo volans‹ von Bob Darwing in der Residenz Wü: dort wird jeder Lichtstrahl als orangener vom Objekt wieder in den Raum und an die Wände geschickt.) Die Hängung ums Eck [Strichskizze] lässt das Rot mehr durch, es gleitet um den Boden und dominiert die Bilder bis auf die rechte obere Blauecke. In der Kölner Reihenhängung [Strichskizze] dominierte das Grün im Zusammenklang mit dem fließenden Blau (allerdings als sperriger Vertikalfluss). Heller und vital ist der Raum hier; wird auch seltsam zusammengeklammert und gehalten als ein eigener Raum trotz der großen ›Tore‹ zu den umliegenden Räumen.

-----

›Cage‹ wirkt wie der Stachus-Untergrund, der gerade aufgerissen & renoviert wird. Betonig-staubig mit Farbdeutungen in eine gestaltete Zukunft. Bisweilen schimmelig-vermoost-feucht. [Man meint fast, den kalten Beton geruchlich, einen leichten Moldergeruch wahrzunehmen.] Rotzig in der Zusammenschau mit den Hinterglasbildern. Holzig in der Struktur. [Gefühls- und Materialanmutungen prägen den Wahrnehmungsraum.] Das wird unterstützt durch ein leichtes Luftwehen der Belüftungsanlage. Deren getünchte Gitter korrespondieren mit ›Cage‹, sie gehören dazu! (Als hätte der Künstler vor Ort & für den Ort gearbeitet.) [Verschränkung der Eindrücke.]

-----

Das Stimmengewirr schwillt bei Betreten der Haupthalle an. Der Rundgang durch die Nebenräume ist & macht meditativ, erleichtert das Einlassen auf große Details, fördert das ›Verweilen‹. Die Haupthalle fördert das ›Warten‹, der Fernblick, das aufgehende Verschwinden im großen Raum (sowohl d[er] Bilddetails, der ganzen Bilder, man selbst als einer unter vielen, der Bildaufmerksamkeit). Hier traut man sich mehr (oder es hallt nur so?) zu reden, wobei in den Anreinerräumen auch geredet wird.

-----

›Rot-Blau-Grün‹ hat aufeinander bezogene Parallellinien. [Strichskizze] Die Türtrennung halbiert den Raum in ein blaues Wabern und ein grünes Dumpfen. Der Raum ist farbnebelhaft durchpulsirt, derart, dass die quadratgitterte Tür nicht auffällt. So soll das Wohnzimmer sein!

-----

Schwerer Sommerregen in Richtung Englischer Garten. Ein ›Abstraktes Bild‹ [702] 1989 ist ein Fenster nach hinten raus. [Es wird mit dem (räumlichen) Wissen um die Lage des HdK in Nachbarschaft zum Englischen Garten gespielt, eine Wand zugunsten eines fiktiven Ausblicks entfernt.] Pfütziger der ›März‹ auf der ggü. liegenden Seite. Der Raum wirkt klargewaschen, das Regenfenster als Doppelbild ist nicht flankiert von anderen Bildern (die Wände weiß). Der stürmige Regen in keinem Kontrast zum glattgestrichenen ›März‹.

#### S. 4

›St. Gallen‹ ist ein trübes verlaufendes Foto einer Landschaft. Baumgruppen. [Eindruck ist wie ein Nachhallen des ›Regenereignisses‹ aus dem Vorraum.] Die Farben scheinen keine hinweisende Bedeutung zu haben (Bsp.: grün nicht → Blätter/Wald). Vielmehr haben sie aufweisenden Charakter, eine Tönung der grauen Szenerie. In der Querheit scheinen Tonmuster wie an einem Computer auf, aber gestört, übermalt, überwischt, farbig getönt (das gibt es am Computer nicht). [Skizze zu ›St. Gallen‹] [Ist die Assoziation der farblichen Raumentönung mit der Darstellung von Tönen am Computer Effekt des Aufnotierens?]

Durchwegs werden Raumflächen durch kleinere abstrakte Bilder gestützt, damit sie nicht leer bleiben und die Ausstellung zerfasern. (Man braucht nicht alle Bilder einzeln zu sehen. Man sieht aber doch alles.) Wenige Gesprächsfetzen sind zu vernehmen. Nur das unbestimmte Hallen. Vereinzelt die beschreibende Stimme aus Audio-Guides [fremder Besucher].

-----  
Zwar muss ich mal arg müssen. Aber nach mehreren Rundgängen ertönt der Eingangsbereich sehr imposant. Eine Orchestrierung verschiedener Formate und Farbfügungen (vgl. ›Claudius‹), technischer Abwechslung & Zusammenfügung. Tupfungen, Klatschungen, Verwischungen, Verstreichungen, Verstreichelung, Punktierung, Linierung, Linienführung, Gesprengsel...

Danke für den Schlussakkord, den ›Ausklang‹, der noch im Foyer und entlang des grauen-tristen Kinovorhangs entlangtönt! [Ausstellungseingangssituation wird beim Verlassen intensiver wahrgenommen als beim Betreten. Eine Einstimmung hat stattgefunden, eine Wahrnehmungsprägung auf eine bestimmte Wahrnehmungshaltung.]  
15.05

# Kultur- und Medientheorie



UTA DAUR (HG.)  
**Authentizität und Wiederholung**  
Künstlerische und kulturelle Manifestationen  
eines Paradoxes

Juli 2012, ca. 250 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 29,80 €,  
ISBN 978-3-8376-1924-9



ERIKA FISCHER-LICHTE, KRISTIANE HASSELMANN,  
ALMA-ELISA KITTNER (HG.)  
**Kampf der Künste!**  
Kultur im Zeichen von Medienkonkurrenz  
und Eventstrategien

Mai 2012, ca. 300 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 28,80 €,  
ISBN 978-3-89942-873-5



SANDRO GAYCKEN (HG.)  
**Jenseits von 1984**  
Datenschutz und Überwachung in der  
fortgeschrittenen Informationsgesellschaft.  
Eine Versachlichung

Juni 2012, ca. 170 Seiten, kart., ca. 19,80 €,  
ISBN 978-3-8376-2003-0

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten  
finden Sie unter [www.transcript-verlag.de](http://www.transcript-verlag.de)**

# Kultur- und Medientheorie



SVEN GRAMPP, JENS RUCHATZ

## Die Fernsehserie

Eine medienwissenschaftliche Einführung

Juni 2012, ca. 200 Seiten, kart., ca. 16,80 €,  
ISBN 978-3-8376-1755-9



ANNETTE JAEL LEHMANN,

PHILIP URSPRUNG (HG.)

## Bild und Raum

Klassische Texte zu Spatial Turn  
und Visual Culture

Juni 2012, ca. 300 Seiten, kart., ca. 29,80 €,  
ISBN 978-3-8376-1431-2



MARKUS LEIBENATH, STEFAN HEILAND,

HEIDEROSE KILPER, SABINE TZSCHASCHEL (HG.)

## Wie werden Landschaften gemacht?

Sozialwissenschaftliche Perspektiven  
auf die Konstituierung von  
Kulturlandschaften

September 2012, ca. 200 Seiten, kart., ca. 26,80 €,  
ISBN 978-3-8376-1994-2

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten  
finden Sie unter [www.transcript-verlag.de](http://www.transcript-verlag.de)

# Zeitschrift für Kulturwissenschaften



Lars Koch, Christer Petersen,  
Joseph Vogel (Hg.)

## Störfälle

Zeitschrift für  
Kulturwissenschaften,  
Heft 2/2011

2011, 166 Seiten, kart.,  
8,50 €,  
ISBN 978-3-8376-1856-3

■ Der Befund zu aktuellen Konzepten kulturwissenschaftlicher Analyse und Synthese ist ambivalent. Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** bietet eine Plattform für Diskussion und Kontroverse über »Kultur« und die Kulturwissenschaften – die Gegenwart braucht mehr denn je reflektierte Kultur sowie historisch situiertes und sozial verantwortetes Wissen. Aus den Einzelwissenschaften heraus wird mit interdisziplinären Forschungsansätzen diskutiert. Insbesondere jüngere Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen kommen dabei zu Wort.

### Lust auf mehr?

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** erscheint zweimal jährlich in Themenheften. Bisher liegen 10 Ausgaben vor.

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** kann auch im Abonnement für den Preis von 8,50 € je Ausgabe bezogen werden.

Bestellung per E-Mail unter: [bestellung.zfk@transcript-verlag.de](mailto:bestellung.zfk@transcript-verlag.de)

[www.transcript-verlag.de](http://www.transcript-verlag.de)