
Gernot Böhme

Atmosphäre

Essays zur neuen Ästhetik

edition suhrkamp

SV

edition suhrkamp 2664

Kaum ein Beitrag zur Ästhetik erfuhr in den letzten Jahrzehnten eine so breite Resonanz wie Gernot Böhmes *Atmosphäre* (es 1927). Ausgehend von der Notwendigkeit, ökologisches Denken um die Dimension des Ästhetischen zu erweitern, und angesichts der Ästhetisierung des Realen tritt er darin ein für eine Ausdehnung des Gegenstandsbereichs der Disziplin und eine Neuorientierung der Aufmerksamkeit: weg von der Beurteilung der Dinge, die man wahrnimmt, hin zu dem, was man empfindet – den Atmosphären. Für diese Auflage hat Gernot Böhme sein Buch aus dem Jahr 1995 substantiell erweitert, u. a. um Kapitel zum Licht und zur Ästhetik akustischer Räume.

Gernot Böhme, geboren 1937, ist Professor em. für Philosophie an der TU Darmstadt und Direktor des Instituts für Praxis der Philosophie e. V., IPPh. Zuletzt erschien im Suhrkamp Verlag *Ethik leiblicher Existenz* (stw 1880).

Gernot Böhme
Atmosphäre

*Essays
zur neuen Ästhetik*

Suhrkamp

Gegenüber der sechsten Auflage der Originalausgabe aus dem Jahr 1995 hat der Autor das Buch um folgende Teile erweitert: den Abschnitt II (*Atmosphären herstellen*) sowie die Kapitel *Das große Konzert der Welt* und *Schönheit* in Abschnitt IV (vormals III).

edition suhrkamp 2664

Siebte, erweiterte und überarbeitete Auflage 2013

© Suhrkamp Verlag Berlin 2013

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Hümmer GmbH, Waldbüttelbrunn

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Umschlag gestaltet nach einem Konzept

von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-12664-6

Inhalt

Vorwort: Neue Ästhetik? 7

Anknüpfung: Ökologische Naturästhetik und die
Ästhetisierung des Realen 13

I. Atmosphäre

Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik 21

Der Glanz des Materials 49

Atmosphärisches in der Naturerfahrung 66

Synästhesien 85

II. Atmosphären herstellen

Die Kunst des Bühnenbildes als Paradigma einer
Ästhetik der Atmosphären 101

Architektur: eine visuelle Kunst? 112

Licht als Atmosphäre 134

Licht sehen 143

Die Stimme im leiblichen Raum 159

III. Physiognomie

Über die Physiognomie des Sokrates und
Physiognomik überhaupt 171

Zur Physiognomik der Schönen 197

Physiognomik in der Naturästhetik 202

IV. Ekstasen

Das Ding und seine Ekstasen

Ontologie und Ästhetik der Dinghaftigkeit 225

Ästhetische Naturerkenntnis 247

Das große Konzert der Welt 261

In Erscheinung treten 276

Schönheit 288

Nachweise 301

Vorwort: Neue Ästhetik?

Die Ästhetik wird sich, wie jede andere Theorie, wandeln, wenn neue Ansprüche an sie herangetragen werden. Die entstehende neue Ästhetik kann deshalb angesichts des Widerstandes, auf den sie trifft, ganz unbekümmert sein. Die Anforderungen, denen sie sich stellt, entstammen nämlich nicht – jedenfalls nicht in erster Linie – dem traditionellen Feld der Ästhetik, der Kunst und dem ästhetischen Diskurs. Sie kommen von außen. Es ist die progressive Ästhetisierung der Realität, d. h. des Alltags, der Politik, der Ökonomie, und es ist die durch das Umweltproblem erzwungene Frage nach einem anderen Verhältnis zur Natur, dem sie zu entsprechen versucht. Für beide Aufgaben ist die traditionelle Ästhetik von Kant bis Adorno nicht gerüstet. Eine vornehmlich an Kunst und dem Kunstwerk orientierte Ästhetik konnte die Ästhetisierung der Realität nur als Kitsch, Kunsthandwerk oder als angewandte Kunst mit abfälligem Blick streifen. Zum eigenständigen Thema wurde sie nicht. Und eine Ästhetik, die im wesentlichen nur Urteils- bzw. Beurteilungsästhetik war und schließlich im weiteren Sinne Kunstkritik, vermochte zwar Natur und dem Natürlichen immer wieder eine normative Rolle zuzuweisen, aber zu der Frage, was Natur ist, etwas beizutragen wollte sie sich nicht anheischig machen. Es wird sich in diesem Band zeigen, daß die Veränderungen, die die ästhetischen Probleme der Gegenwart erzwingen, tiefgreifend sind. Sie betreffen ontologische, sprachphilosophische und anthropologische Voraussetzungen der traditionellen Ästhetik und schließlich ihre gesellschaftliche Rolle selbst. Die neue Ästhetik, die dabei entsteht, ist alles andere als eine diffuse Ausweitung der bisherigen, sie ist vielmehr die gezielte Ausarbeitung eines begrifflichen Instrumentariums für eine Kritik der ästhetischen Ökonomie und eine ästhetische Theorie der Natur.

Wenn somit betont ist, daß die neue Ästhetik sich einem Anstoß von außen verdankt, so muß nun auch darauf hingewiesen werden, daß die traditionelle Ästhetik durch die rasante Entwicklung der modernen Kunst längst aus dem Gleichgewicht geraten ist. Mehr

als das: Man muß sogar sagen, daß sie in armseliger Weise immer wieder versucht hat, sich der Dynamik der Kunstentwicklung anzupassen, um ihrer gesellschaftlichen Funktion – Kunstkritik und sprachliche Vermittlung von Kunst zu sein – gerecht zu werden. Da sie sich aber nicht grundsätzlich gewandelt hat, blieb sie ohne jede Rückwirkung auf die Kunstentwicklung selbst. Diese Entwicklung hätte aber längst auch für die Ästhetik im engeren Sinne, nämlich verstanden als Theorie des Kunstwerks, eine begriffliche Erneuerung erzwingen müssen, die in vielem den genannten Veränderungen durch Anforderungen von außen entspräche. Das wäre noch zu zeigen. Aber da die Ansprüche der neuen Ästhetik auf eine Theorie des Kunstwerks in diesem Band noch nicht eigentlich Thema werden können, seien hier wenigstens ein paar Andeutungen gemacht:

Die Entwicklung der bildenden Kunst von der abstrakten über die gegenstandslose Kunst bis zum monochromatischen Bild hat zur Auflösung des Bildbegriffs selbst, genauer gesagt: des mimetischen und semiotischen Bildbegriffs geführt. Wir haben mit Bildern zu tun, die nichts darstellen, nichts sagen und nichts bedeuten. Gleichwohl sind an ihnen wichtige, bisweilen dramatische Erfahrungen zu machen. Es dürfte eine ad-hoc-Lösung sein zu behaupten, solche Bilder, wie etwa die Barnett Newmans, stellen eben das Unsagbare dar. Die neue Ästhetik wird versuchen, diese Erfahrungen mit Hilfe des Atmosphärenbegriffs zu analysieren und sprachfähig zu machen. Ihr kommt entgegen, daß bei einigen Werken, wie beispielsweise denen von James Turrell, das eigentliche Kunstwerk nicht mehr ein Gebilde, wie etwa ein Gemälde oder eine Skulptur ist, sondern der atmosphärisch getönte Raum. Dadurch wird das Kunstwerk in einem radikaleren Sinn als je zuvor zu einem Gegenstand der Ästhetik, es existiert nämlich nur in aktueller Wahrnehmung. Der Maler Josef Albers hat, um den hier relevanten Unterschied zu fassen, die Termini *actual fact* und *factual fact* eingeführt.

In der neuen Musik hat sich seit Arnold Schönberg eine ständige Auflösung des Formenkanons vollzogen oder doch zumindest eine progressive Erweiterung, Pluralisierung und Liberalisierung. Dabei hat im Gegenzug das Materiale in der Musik an Gewicht gewonnen: von der Tonalität zur Atonalität über das Geräusch bis hin zum Noise (Schritte) drängt der einzelne Ton in seiner Klangfarbe, Dynamik und Gestalt in den Vordergrund, anstelle

von Melodie und Akkord das vielgestaltige, quasi im Raum schwebende Klanggebilde und schließlich die Stimme im weitesten Sinne: die Stimmen der Instrumente in ihrer vielfältigen Verwendbarkeit, die Stimme der Natur, der Jahreszeiten, der Tiere, der Stadt und natürlich auch die Stimme des Menschen. Diese Entwicklung ist durch die außerordentliche Steigerung der Reproduktionstechniken überhaupt erst richtig entfaltet worden. Ihr wird eine Musikästhetik, die an Form und Zeitgestalt orientiert ist, nicht mehr entsprechen können. Vielmehr gilt es, Musik als räumliches Phänomen zu erfassen und an die kantische Sicht der Musik als einer Sprache der Gefühle anzuknüpfen. Das hätte heute unter dem Stichwort Musik und Atmosphäre zu geschehen.

Könnte man die Entwicklung für die Musikästhetik als ein Ende der Kategorie Form apostrophieren, so für die Literatur als ein Ende der Kategorie Sinn. Jedenfalls zeichnet es sich ab, daß eine Hermeneutik, die sich im Erfassen des Sinns eines Textes erfüllt, dem sprachlichen Kunstwerk nicht gerecht werden kann. Die Literaturtheorie hat hier, angefangen von Erlebnis und Ausdruck über gesellschaftliches Produkt bis hin zum interkontextuellen Gebilde, immer deutlicher das sprachliche Kunstwerk als solches herausgearbeitet. Dabei ist schließlich vom Dekonstruktivismus der Sinn in eine schier unendliche Mannigfaltigkeit von Sinnen aufgelöst und durch Gegensinn konterkariert worden, um aus dieser Zerrissenheit auf das Ereignishafte eines Textes und der durch ihn geschaffenen Textur zurückzukommen. Die Literaturtheorie holt damit erst ein, was sich in der literarischen Avantgarde in so unterschiedlichen Ansätzen wie Baudelaires und Georges Ästhetizismus auf der einen Seite und des Dada auf der anderen Seite vollzog, nämlich die Explikation des sprachlichen Geschehens als solchem. Das führt in der Literaturtheorie zur Wiederkehr rhetorischer Kategorien. Die neue Ästhetik wird dem die Frage nach der sprachlichen Erzeugung von Atmosphären hinzufügen.

Dem Bedürfnis nach einer neuen Ästhetik, die den genannten Problemen aus dem Bereich der gesellschaftlichen Wirklichkeit, der Naturbeziehung und der Kunst begegnen könnte, entspricht ein breiter öffentlicher Diskurs. Ein Zeugnis dafür ist der außerordentliche Erfolg des Kongresses *Die Aktualität des Ästhetischen* im Herbst 1992 in Hannover und die Gründung einer *Deutschen Gesellschaft für Ästhetik* im darauffolgenden Jahr. Die Ansätze

sind vielfältig, und der hier entwickelte ist nur einer unter vielen. Es sei deshalb erlaubt, mit ein paar kritischen Strichen die Szene zu skizzieren.

Die gegenwärtige Ästhetikwelle dürfte von Jean François Lyotard mit der Ausrufung der Postmoderne in Gang gesetzt worden sein. Unter Postmodernismus war zunächst eine Art Historismus in der Architektur, besser gesagt eine Pluralisierung der Stile zu verstehen. Lyotard hat mit seiner Rede von der *condition postmoderne* daraus eine Charakterisierung der kulturellen Situation unseres Zeitalters im ganzen gemacht. Diese sei nach dem »Ende der großen Erzählungen«, d. h. nach dem Verlust der Verbindlichkeit von Grundideen überhaupt, durch Pluralität und Liberalität charakterisiert. Er hat damit versucht, die Verlegenheit eines nachmetaphysischen Zeitalters ins Positive zu wenden und eine Art fröhlichen Nihilismus einzuläuten. Wenngleich mit der Rede vom Postmodernismus die Ästhetisierung der gesellschaftlichen Realität gut beschrieben ist, eine Theorie dieser Ästhetisierung ist sie noch nicht. Eine solche hätte den ästhetisch produzierten Schein an das gesellschaftliche Sein zurückzubinden. In diesem Sinne sind die Ansätze zu einer *Kritik der ästhetischen Ökonomie* in diesem Band zu lesen. In ihr wäre die Ästhetisierung als gesellschaftliche Realität in einer bestimmten Phase des entwickelten Kapitalismus zu bestimmen.

Ausgehend von einer Analyse der Postmoderne hat Wolfgang Welsch die Universalisierung des Ästhetischen versucht auf die Ebene der Theorie zu heben, indem er Aisthesis wieder als Erkenntnis und dann umgekehrt Erkenntnis überhaupt im Prinzip als Aisthesis bestimmt. Diesem Ansatz ist der hier vorgelegte sowohl in der Anknüpfung an Alexander Gottlieb Baumgarten als auch im Ziel einer allgemeinen Aisthetik verbunden. Im Unterschied zu Welsch geht es mir aber darum, ästhetische Erkenntnis gerade als eine besondere und vor allem gegenüber der naturwissenschaftlichen unterschiedene zu entfalten und dementsprechend aufzuweisen, daß sie in der Welt etwas entdeckt, das anderen Erkenntnisweisen nicht zugänglich ist.

In dem Bemühen um eine Rehabilitierung einer Ästhetik der Natur fühle ich mich ebenso der Arbeit von Martin Seel verbunden. Dessen hervorragend entfaltete Ästhetik der Natur ist aber leider eher als ein Abschluß der bisherigen Ästhetik denn als Beginn einer neuen anzusehen. Seels Ansatz hält an der klassischen

Dichotomie des Schönen und Erhabenen fest, bleibt in der metaphysischen Subjekt-Objekt-Spaltung befangen und leistet mit der konservativen Verteidigung einer Grenze des Ästhetischen der Immunisierung der ästhetischen Theorie gegenüber Gegenwartsproblemen Vorschub. So führt seine Theorie gerade wegen ihrer systematischen Geschlossenheit nirgendwohin. Wie ich meine. Er selbst allerdings meint, daß sie in die Ethik hineinführt, in eine Ethik des guten Lebens. Aber wie die Forderung einer *Schonung der Natur* in einem Zeitalter fortgeschrittener Naturzerstörung zu spät kommt, so dürfte eine *Ethik des guten Lebens* anachronistisch sein, wenn es weltweit um die Realisierung allererst humaner Lebensverhältnisse geht. Eine zeitgemäße Naturästhetik kann nicht mehr *freie Natur* voraussetzen, und ihr Beitrag muß die Entwicklung von Ideen zur *Gestaltung* von Natur und, allgemeiner, humaner Umwelten sein.

Als letzter gewichtiger Ansatz gegenwärtiger Ästhetik ist die Theorie neuer Medien zu nennen. Für sie mögen Namen wie Baudrillard oder Vilém Flusser stehen. Diese Theorien haben in der Tat eine wichtige Dimension der Ästhetisierung des Realen und eine Veränderung dessen, was man die menschliche Lebenswirklichkeit nennen könnte, getroffen. Sie sind zum Teil als Fortsetzungen von Benjamins Ansatz in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* zu sehen. Sie gehen aber über eine Analyse der Rolle der neuen Medien für die Kunst weit hinaus, indem sie die Veränderungen der Kultur im ganzen zum Thema machen. Dabei übersehen sie aber, daß das Abheben in eine medienvermittelte Realität durch eine Welle neuer Unmittelbarkeit konterkariert wird. Die Entwicklung einer Ästhetik der Atmosphären und die Wiedergewinnung eines umfassenden Begriffs von Aisthesis ist deshalb zu einer Ästhetik als Theorie der neuen Medien komplementär. Cyberspace und neue Sinnlichkeit sind zwei Seiten der einen kulturellen Entwicklung in der technischen Zivilisation.

Damit sind nur vier Ansätze genannt, die mir besonders wichtig scheinen, es gibt noch viele andere. Es muß sie geben. Die Zeit ist für systematische Abschlüsse nicht reif. Im Gegenteil ist es wünschenswert, wenn sich viele Autoren mit unterschiedlichen Ideen der Bewältigung der anstehenden ästhetischen Probleme stellen. Der Essay ist deshalb gegenwärtig die adäquate literarische Form. Und selbst wenn es meinem Bruder Hartmut und mir gemeinsam

gelingen sollte, daraus ein umfassendes systematisches Konzept für eine neue Ästhetik entstehen zu lassen, so sollte es offen sein für die Fortsetzung durch die Arbeit anderer.

Zusammenfassende bibliographische Anmerkung

- Albers, J., *Interaction of Color*, Köln 1970.
- Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt 1975¹¹.
- Lyotard, J. F., *Das postmoderne Wissen*, Graz 1986.
- Lyotard, J. F., *Vorlesungen über die Analytik des Erhabenen*, München 1994.
- Rötzer, F. (Hg.), *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt 1991.
- Schridde, L., *Noise Culture*, in: *Vital*, Vol. 27 Suppl., 1993, S. 9-11.
- Seel, M., *Ästhetik und Aisthetik. Über einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmung*, in: U. Lüdoking/B. Recki/L. Wiesing (Hg.), *Bild und Reflexion*, Stuttgart 1994.
- Seel, M., *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt 1991.
- Welsch, W. (Hg.), *Die Aktualität des Ästhetischen*, München 1993; s. darin bes. *These und Gegenthese* (Welsch vs. Bohrer).
- Welsch, W., *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990.

Anknüpfung*

Ökologische Naturästhetik und die Ästhetisierung des Realen

Die Ästhetisierung des Realen hat längst begonnen. Wenn man unter Ästhetik die Oberfläche versteht, also die Aufmachung, das Image, den Bereich der Simulakra, dann könnte die Behauptung zutreffen, daß der ästhetische Bereich das Reale verdrängt hat. So spricht beispielsweise Jean Baudrillard davon, daß heute die Welt des Fiktionalen bereits die Welt des Realen dominiert. Dieser Gedanke, daß beispielsweise in der Welt der Ökonomie die Werbung die Produkte dominiert oder daß in der Welt der Politik das Fernsehen die eigentliche Szene der Politik darstellt, wird gelegentlich mit der von Schiller überkommenen Idee verknüpft, daß nun das Reich der Freiheit begonnen habe. Wenn man sich von der Realität losreißt, könne das reine Spiel anfangen. Ich glaube nicht, daß dies der Fall ist. Gerade in diesen Tagen, in den Tagen des Golfkrieges, lernen wir, daß es die Realität wirklich gibt und daß sie jenseits des Scheins liegt, daß die Realität physisch ist und das Leibliche das Entscheidende bleibt, obgleich sich das Geschehen für uns in einer Auseinandersetzung vor der Kamera abspielt.

Trotzdem ist die These von der Dominanz des Scheins nicht ganz falsch. Die Aufmachung, die Explikation, das Sich-Zeigen von Dingen wird immer bedeutungsvoller. Man kann unsere heutige Situation mit der Analyse zu reformulieren versuchen, die Fritz Haug vor 20 Jahren in seiner Warenästhetik vorgenommen hat. Damals hat er festgestellt, daß der Tauschwert den Gebrauchswert dominiere. Wie die Dinge aussehen, was sie hermachen, sei gegenüber dem, wozu man sie gebrauchen könne, primär geworden. Der Gebrauchswert verschwinde also hinter dem Tauschwert. Dieses Vordringen des Ästhetischen in unsere Lebenswelt, aber auch in die Politik, die Ökonomie und die Produktion ließe sich auf dem Hintergrund von Haugs These verallgemeinern: Wir haben es mit einer Dominanz des Ausdrucks gegenüber dem Sein

* an die vorausgehenden Bücher: *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt 1993, und *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1992.

der Dinge zu tun. Diese Dominanz bedeutet bei aller Explikation und Show eine Verdrängung, ein Unsichtbarwerden des Realen. Die Ästhetisierung des Realen ist zugleich ein Prozeß der Verdrängung. Wir befinden uns in einem theatralischen Zeitalter, einem neuen Barock. Soweit die erste These.

Umwelt und Leiblichkeit

Was aber hat das mit einer ökologischen Naturästhetik, also mit der Ökologie und der Natur zu tun? Die ökologische Naturästhetik ist zunächst ein besonderer Weg, durch den man in die Ästhetik hineinkommt. Die herkömmliche Ästhetik wird vollständig beherrscht von der Frage nach der Kunst, sie ist eine Theorie des Kunstwerks. Wenn man aus der Ökologie in die Ästhetik hineinkommt, dann stellt sie sich aber ganz anders dar und hat auch ganz andere Aufgaben. Was wir das Umweltproblem nennen, ist primär ein Problem der menschlichen Leiblichkeit. Es wird überhaupt nur drängend, weil wir letztlich die Veränderungen, die wir in der äußeren Natur anrichten, am eigenen Leib spüren. Natürlich gibt es auch ein wohlwollendes Interesse für die Natur als solche, aber sie ist ein brennendes Problem bis in die Politik hinein wegen des menschlichen Leidens, wegen Krankheit und Tod oder einfach deswegen geworden, weil man sich nicht wohlfühlt in dieser Welt.

Durch das Umweltproblem sind wir in neuer Weise auf unsere Leiblichkeit gestoßen. Wir müssen anerkennen, daß wir in und mit der Natur leben, gewissermaßen im Durchzug der natürlichen Medien. Erde, Wasser und Luft ziehen durch uns hindurch, und wir können nur leben in diesem Durchzug. Mit dieser Erfahrung wurde plötzlich deutlich, daß der Mensch nicht allein oder primär ein Vernunftwesen ist, sondern daß er ein leibliches Wesen ist. Das Umweltproblem ist deshalb primär eine Frage der Beziehung des Menschen zu sich selbst. Es stellt die Aufgabe, die Natur, die wir selbst sind, d. h. den menschlichen Leib in unser Selbstbewußtsein zu integrieren.

Diese Umweltproblematik wird normalerweise naturwissenschaftlich behandelt. Da geht es um Grenzwerte, da geht es um Schadstoffe in den Lebensmedien Wasser, Luft und Erde. Die Frage wird physikalisch-chemisch gestellt. Aber man kann und man muß sie auch ästhetisch stellen, denn für die Frage, wie wir in

der Umwelt leben, ist letztlich entscheidend, wie wir uns befinden, wie wir uns fühlen, also wie wir unsere Umwelt sinnlich erfahren. Von der Ökologie ausgehend stellt sich die Frage nach dem Sich-Befinden in Umgebungen. Und dies ist eine ästhetische Frage. Wenn man von dieser Perspektive in die Ästhetik hineingeht, so ist klar, daß die Kunst – und schon gar nicht die hohe Kunst – weder das alleinige noch das wichtigste Phänomen der Ästhetik ist. Hingegen erlangt beispielsweise das, was unter der Rubrik Kitsch abgewehrt, schon gar nicht mehr behandelt wird, zentrale Bedeutung, weil es durch seine Präsenz in der Lebenswelt unser Befinden tangiert. Es geht darum, daß jede Gestaltung von Umwelt, jegliche Formation der Oberfläche der Welt in unser Befinden einget. Jeder Raum, in dem man sich befindet, jede Blümchentapete, jede S-Bahn-Gestaltung, jede Atmosphäre in Verkaufsräumen etc. ist Ästhetik. Die ästhetische Arbeit vollzieht sich in der Gestaltung dieser Umwelt. Die Ästhetik hat nach der ästhetischen Arbeit in ihrer ganzen Breite zu fragen.

Sinnliche Wahrnehmung

Die zweite Konsequenz einer ökologischen Naturästhetik ist, daß es in der Ästhetik nicht primär um Urteile geht. Die Ästhetik als Theorie ist seit dem 18. Jahrhundert als eine Theorie der Beurteilung von Kunstwerken entwickelt worden. Sie ist eine Sache des Intellekts und des Redens, aber nicht des Empfindens. Hingegen geht es der Ästhetik aus der Perspektive der Umwelt wirklich um Aisthesis, also um sinnliche Wahrnehmung. Sie muß und wird in ihrer ganzen Breite das Thema einer ökologischen Naturästhetik sein. Gegenüber dem traditionellen Begriff von Sinnlichkeit als Konstatieren von Daten ist in die volle Sinnlichkeit das Affektive, die Emotionalität und das Imaginative aufzunehmen. Das primäre Thema von Sinnlichkeit sind nicht die Dinge, die man wahrnimmt, sondern das, was man empfindet: die Atmosphären. Wenn ich in einen Raum hineintrete, dann werde ich in irgendeiner Weise durch diesen Raum gestimmt. Seine Atmosphäre ist für mein Befinden entscheidend. Erst wenn ich sozusagen in der Atmosphäre bin, werde ich auch diesen oder jenen Gegenstand identifizieren und wahrnehmen. Atmosphären, wie man sie in Umgebungen, aber auch an Dingen oder an Menschen empfindet, sind, das

ist meine zweite These, das zentrale Thema der Ästhetik. Sie untersucht den Zusammenhang der Qualitäten von Umgebungen und der Befindlichkeiten. Sie fragt, wie bestimmte, durchaus objektiv feststellbare Eigenschaften von Umgebungen unser Befinden in diesen Umgebungen modifizieren.

Welche Bedeutung hat nun die Kunst in diesem Kontext? Sie ist, so die dritte These, nicht mehr das primäre Thema der Ästhetik, sie ist nur eine besondere Form ästhetischer Arbeit. Normalerweise geht die Ästhetik von der autonomen Kunst als der eigentlichen ästhetischen Tätigkeit aus und fragt danach, ob es so etwas wie eine angewandte Kunst gibt. Von der ökologischen Naturästhetik ausgehend, muß man hingegen sagen, daß die *angewandte* Kunst, also die ästhetische Arbeit in ihrer vollen Breite, die Basis ist, von der man ausgeht, und innerhalb ihrer gibt es dann die Sonderform der Kunst.

Die Kunst, wie wir sie spätestens seit dem 18. Jahrhundert kennen, ist durch Autonomie gekennzeichnet. Sie wurde aus bestimmten Aufträgen und Funktionen der Gesellschaft entlassen und hat sich als Gemeinde der Künstler und Kritiker soziologisch verselbständigt. Aber Autonomie heißt nicht schlechthin Beziehungslosigkeit zur Gesellschaft, vielmehr hat die Autonomie der Kunst selbst eine gesellschaftliche Funktion. Sie besteht bei Kunstwerken darin, daß man an ihnen Atmosphären handlungsentlastet erfahren kann. Wenn man in ein Kaufhaus geht, dann wird man natürlich auch Atmosphären erfahren, die von ästhetischen Arbeitern produziert worden sind und die einen einstimmen sollen in die richtige Kaufhaltung. Dann ist man also nicht handlungsentlastet, denn es geht ja darum, ob man etwas kauft oder nicht. Auch wenn man in eine Kirche geht, ist deren Atmosphäre nicht handlungsentlastet, denn man soll in seinem religiösen Sein ergriffen werden. Die Kunst ermöglicht es uns, im Freiraum des Museums Atmosphären zu erfahren, ohne daß wir dabei in einem Handlungskontext stehen. Wir können Atmosphären als solche kennenlernen und lernen, mit ihnen umzugehen. Die Kunst hätte so von der Perspektive einer ökologischen Naturästhetik her gesehen die Aufgabe, die menschliche Sinnlichkeit überhaupt erst zu entwickeln.

Signale

Zuvor sagte ich, die Realität sei letztlich die leibliche Realität und worum es in der Umweltfrage gehe, sei die Frage, wie wir uns befinden. Ich sagte, die Sinnlichkeit sei nicht bloß ein Konstatieren von Fakten, sondern sie sei vielmehr emotional und imaginativ. Das sagt sich leicht. Aber worin besteht denn eigentlich unsere Sinnlichkeit? Sie ist ja keine anthropologische Invariante, sondern sie ist durch unsere Lebenswelt, durch unsere Arbeits- und Verkehrswelt bestimmt. Wir nehmen heute nicht einmal mehr Gegenstände wahr, sondern nur noch Signale. Wenn ich durch die Hallen eines Flughafens laufe, dann nehme ich doch nicht den Raum oder auch nur irgendwelche Farben wahr, vielmehr Signale, die mir zeigen, wo es langgeht. Führt man die These von der Warenästhetik weiter, so nehmen wir primär nicht einmal die Waren in ihrer ästhetischen Gestalt wahr, sondern nur das, was auf ihnen steht, ihr Markenzeichen, also Signale.

Natürlich gewahrt man auch irgendwie den Raum und die Farben, natürlich ist all das, was ich vorher als volle Sinnlichkeit angedeutet hatte, auch da, aber dieses Befinden in Umwelten ergreift und bestimmt einen unbewußt. Wir werden irgendwie krank und wissen nicht, was uns in unserer Lebenswelt geschieht. Man bemerkt, daß etwas in unser Befinden eingeht, aber wir wissen nicht woher. Deshalb meine These, daß die Kunst die Aufgabe habe, den Menschen diese Sinnlichkeit zurückzugeben, das *Sinnenbewußtsein*, um es mit Rudolf zur Lippe zu sagen. Weil sie durch ihre Autonomie im handlungsentlasteten Raum tätig ist, könnte sie dies auch leisten, denn in unserer Lebenswelt könnte man sich in weiten Bereichen gar nicht auf die volle Sinnlichkeit einlassen. Man kann es sich in unserer Welt nicht leisten, als wirklich sinnlicher Mensch in voller Entfaltung da zu sein. Jedenfalls wird es sich beim Autofahren nicht empfehlen.

Realitätsverdrängung

Ich glaube, und damit komme ich zur vierten These, daß in unserer Zeit beispielsweise die Architekten oder die Designer nicht viel von der ästhetischen Theorie lernen können. Umgekehrt hat die ästhetische Theorie viel von den Praktikern zu lernen. Von all

dem, was ich berührt habe, von den Atmosphären, der Produktion von Oberflächen oder der Welt des Scheins, verstehen die Praktiker viel mehr als die Ästhetiker. Diese Leute, also die Innenarchitekten, die Designer, die Theatermacher, die Bühnenbildner, die Produzenten von Verkaufsatmosphären wissen ja von der Praxis her, wie man Atmosphären herstellt und was man mit ihnen bewirken kann, denn sie wollen ja Befindlichkeiten erzeugen.

Weil unsere Welt in diesem gesteigerten Maße auf die Explikation, auf die Äußerlichkeit aus ist, kann man über die Architektur sagen, daß sie genuin und immer politisch ist und das in gewisser Weise immer war. Die Architektur hat z.B. im Kirchenbau Atmosphären des Heiligen oder der Demut erzeugt, und sie war immer eingespannt in die Produktion von Herrschaftsatmosphären. Gerichtsgebäude oder Schlösser sind Architekturen, die soziale Hierarchien sinnlich manifest machen. Sie werden nicht nur für einen neutralen Betrachter anschaulich gemacht, sondern sie greifen in die Befindlichkeit derjenigen ein, die sich diesen Gebäuden nähern oder sie betreten. Diese Funktion hat Architektur auch heute noch. Und so wird auch von der Architektur abhängen, in welcher Art von Gesellschaft wir leben. Sie ist unmittelbar politisch, weil sie Grundbefindlichkeiten in der technischen Zivilisation produziert.

Noch näher am Leiblichen ist man beim Design. Design als ästhetische Arbeit, als Produktion von Oberflächen und Formen entscheidet heute darüber mit, in welcher Weise sich der Mensch leiblich erfahren kann und in welcher Weise er sich durch die Strategien der Designer erfahren soll. Architektur und Design arbeiten an der Welt des *Ausdrucks*, der Welt der Oberfläche oder des Image, die heute die Realität dominiert, und so sind sie zugleich mitverantwortlich für die Verdrängung der Realität.

I.
Atmosphäre