



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Ästhetik des Negativen: Negationen an der Grenze zur ontologischen Bestimmbarkeit im philosophischen und kunsttheoretischen Diskurs.

verfasst von | submitted by

Petra Pirkhuber BA BA MA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 941

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Philosophie

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Arno Böhler Privatdoz.

Inhaltsverzeichnis

Einleitend.....	1
1. Ästhetik.....	7
1.1 Sinneseinheit: komplexere Sinne.....	13
1.2 Ästhetik als Disziplin.....	16
1.3 Das Schöne als ästhetische Wissenschaft?.....	20
1.4 Das Negative.....	25
1.4.1 Die Wurzeln im Denken des Negativen.....	28
1.4.2 Virtuell-sein.....	32
2. Atmosphäre als Matrix.....	35
2,1 Quantenphysikalische Wahrnehmungsmuster.....	40
2.2 Hylē.....	43
2.3 Erfahrung von Licht.....	45
2.4 Atmosphäre als Stimmung.....	50
2.4.1 Geflecht-werden.....	58
2.4.2 Kunst der Atmosphäre.....	60
2.5 Das Erhabene.....	64
3. Negative Ästhetik der Kunst.....	67
3.1 Kunst-Relationen.....	71
3.2 Kräfte.....	76
3.3 Die Leere.....	80
Conclusio.....	86
Literaturverzeichnis.....	96
Abbildungen.....	104
Abbildungsnachweis.....	106
Abstract.....	107

Einleitend

Der Begriff der negativen Ästhetik hat das Potential *Gemüter* zu ‚entzünden‘. Zu Recht, denn bei genauer Überlegung handelt es sich um einen (philosophisch wie begriffstheoretisch) provokanten Begriff, der spannungsgeladen, mitunter ambivalent ist – und der nicht nur ein ethisch-moralisches Problem aufzuzeigen scheint, sondern zugleich auch ein semantisches. Die Problematik um den Begriff kommt deshalb zustande, weil die negative Ästhetik, wie im Rahmen dieser Arbeit dargelegt, neben ihrem ontologischen Gebiet insbesondere auch als ein Bereich der Kunst aufgefasst wird.

Negative Ästhetik in moralisch konnotiertem Sinn setzt da an, wo sich im Wesentlichen auf Themen konzentriert wird, die dem diametral entgegengesetzt sind, was wir allgemein als das Schöne oder Angenehme bezeichnen. Sie bezieht sich also auf das „Negativschöne“¹, das sich inhaltlich mit dem Bösen, Diabolischen, Abscheulichen, Ekeligen, A- oder Immoralischen, schlichtweg dem Hässlichen [Karl Rosenkranz (1805-1879) Umberto Eco²] in Kunst, Medien, Alltag, sogar in der Natur etc. beschäftigt. Mit dem Negativen sowie mit dem Schönen ist eine Bewertung verknüpft, basierend auf Urteile, die vielfach normativ, je nach sozialer Disposition – gleichzeitig aber auch in großem Maße individuell sein können. Überlegungen über das Hässliche oder Grausame *per se* anzustellen, bedeutet jedoch noch nicht, sie gezwungenermaßen mit moralischen Vorstellungen in Verbindung zu bringen. Immanuel Kant hat diesbezüglich in seiner *Kritik der Urteilkraft* vom *interesselosen Wohlgefallen*³ gesprochen, das gerade nicht mit moralischen Implementierungen besetzt ist. So darf, wenn es etwa um Kunstwerke respektive das kantische Naturschöne geht, das Hässliche oder bedingt Schöne doch wenigstens in gelungener Weise gestaltet oder durch die Natur hervorgebracht worden sein. Weder Inhalt noch Bedeutung zählen hier – diese versteht sich wertefrei –, sondern allein die Form oder Struktur des Objekts, in welcher Gestalt es sich präsentiert, ist ausschlaggebend. Unabhängig davon, wie man sich zum Genre des Negativschönen verhält, bedeutet dies zugleich auch, sich ethisch in der Welt zu positionieren.

Entkoppelt man wiederum das Negative bzw. seine negative Thematik vom Negativschönen und bringt es explizit in Zusammenhang mit dem Metabegriff Ästhetik, – *der* Begriff, geht es um die Sache des Schönen –,⁴ kann sich die Bewertung leicht umkehren. Denn

¹ Rosenkranz 1996, S. 14. Vgl. dazu Pöltner 2008, S. 161.

² Eco 2007.

³ Kant 2017, §2-3.

⁴ Vgl. Pöltner 2008, S. 13.

unter den Umständen lässt dieser Aspekt tatsächlich eine moralische Forderung durchblicken, nämlich genau dann, wenn entgegen Kant, sich der Bildinhalt (das Was) nicht von der Qualität des ästhetischen Objekts, und im Falle der Kunst auch des Werkprozesses (das Wie) trennen lässt. Da ein ästhetisches Objekt oder Kunstwerk jedoch stets als eine Einheit zu betrachten ist, ist es schwierig, gerade den inhaltlichen Aspekt auszuklammern. Gefällt ein Objekt, so muss in gewisser Weise auch dessen Inhalt gefallen, also moralisch vertretbar sein bzw., in umgekehrtem Fall, diese Vertretbarkeit anzuzweifeln sein. So hat Kant – bereits noch vor Rosenkranz’ negativer Ästhetik –, das Erhabene (*Analytik des Erhabenen*) mit einem lustvollen Erlebnis verbunden.⁵ – Und Kants Theorie folgend findet laut Rosenkranz selbst die Lust am Hässlichen dort ihre Berechtigung, wo sie maßvoll konsumiert wird und nicht pathologisch abdriftet.⁶ Auch wenn sich im frühen 19. Jahrhundert mit Rosenkranz dieser Modus von negativer Ästhetik bereits als elaboriert erwiesen und inzwischen als *Mainstream* etabliert hat, nicht mehr aus dem Kanon der ästhetischen Philosophie und Kunsttheorie wegzudenken ist, so soll sich in vorliegender Arbeit von dieser Art Ästhetik distanziert werden.

Die einleitenden Überlegungen verweisen bereits an dieser Stelle auf die Dringlichkeit, die vermeintliche Gegensätzlichkeit von Schöner und Hässlichem aufzuzeigen. Nicht darf davon ausgegangen werden, dass das Hässliche den kontradiktorischen Gegensatz zum Schönen bezeichnen würde. Hässliches und Schönes bilden vielmehr ein Kontinuum, da es sich in den vielen Fällen – ausgenommen eindeutig evaluierbare Extremfälle –, lediglich um eine Abweichung bzw. Disharmonie auf der Skala des Schönen handelt.⁷ Und erachtet man das Schöne als das Absolute, so stellt dann das Hässliche bloß den Relativismus zum Absoluten dar.⁸ Nicht soll allerdings der Verdacht erweckt werden, dass das Schöne einen vorrangigen Stellenwert innerhalb der Ästhetik einnehmen würde, genauso wenig, wie die negative Ästhetik ausschließlich auf das Hässliche verweist. Negative Ästhetik soll hier als ‚Instrument‘ verstanden werden, das imstande ist, uns auf etwas, das im Zeigen begriffen ist, hinzuführen oder auch allgemein sensibel für eine Art von Wahrnehmung zu machen, die für gewöhnlich nicht unbedingt im Modus unserer

⁵ Vgl. Kant 2017, § 27, S. 180-181. Das Erhabene an sich erzeugt das Gefühl der Unlust, das (§29, S. 192) lediglich eine „Relation“ zum „Angenehmen“ darstellt. Das Abdriften ins Pathologische meint dabei, etwas gutzuheißen, was wir allgemein abseits des ‚guten Geschmacks‘ bezeichnen würden, wie z. B.: das Abbilden von Katastrophen (Kriegsbilder etc.) oder Bilder, die ein Leiden anderer aufgrund der *l’art pour l’art*, zur Schau stellen. Was zählt, ist also der Inhalt, der unabhängig davon ist, ob Kunst technisch und künstlerisch ‚gut gemacht‘ und damit qualitativ hochwertig ist.

⁶ Vgl. Rosenkranz 1996, S. 48.

⁷ Vgl. Rosenkranz 1996, S. 49.

⁸ Vgl. Rosenkranz 1996, S. 15.

Wahrnehmungsgewohnheiten liegt. (siehe dazu Kapitel 2). Negative Ästhetik soll sich also primär auf neutrale Bezugsobjekte oder Gegebenheiten neutraler Intention richten, die imstande sind, ästhetisches Empfinden auszulösen.

Das semantische Problem, der zweite Teil der einleitenden Überlegung, gilt dann als ambivalent, wenn Negativität sich ontologisch als das Gegenteil der Positivität erweist, sodass die Frage lautet: Wie kann es sein, dass wir imstande sind, etwas als ästhetisch zu begreifen, wenn wir – als Subjekt – nichts vorfinden, auf das wir referieren könnten, wenn das Bezugsobjekt, d. i. der Bezug zur Materie (der kartesischen *res extensa*) schlichtweg nicht gegeben ist? Um den Begriff negative Ästhetik in diesem Zusammenhang auch ontologisch zu legitimieren, ist es zunächst notwendig, die Bedeutung beider Komponenten – die *Ästhetik* und die *Negativität* – näher zu erläutern (vgl. Kapitel 1). Es ist also zu klären, mit welchen Inhalten die Ästhetik auf der einen Seite verknüpft ist, was sie bedeutet und was sie zu leisten vermag und wie auf der anderen Seite die Negativität in diesem Kontext verstanden werden kann, um nicht im Bedeutungszusammenhang mit der Ästhetik zu kollidieren und als Paradox zu gelten. Dieser kurze Abriss soll vorerst genügen, um gezielt auf die Problematik des terminologischen Gebrauchs hinzuweisen, die mit dem Negativen und der Ästhetik verbunden ist, da es sich nicht von selbst versteht, zwei autonome Termini zu einem einzigen Terminus *Technicus* zusammenzuführen. Dadurch lassen beide in gewisser Hinsicht etwas Unausgesprochenes zurück; so, als wären sie, mit Horkheimer und Adorno, einem Mythos gleich, immer erneut jenseits der Grenze des Verstandes und des Erklärbaren sich zeigend.⁹

Es folgt erneut eine Widersprüchlichkeit betreffend den Verstand und die Wahrnehmung. Mittels des Verstandes ließe sich nämlich artikulieren, wie die negative Ästhetik sich als Wissenschaft begreift, während gleichzeitig der Verstand nicht vorrangig jenes Vermögen darstellt, das zur genuinen Wahrnehmung sich eignet. Er kann seine Wirkmächtigkeit daher nur mittels Apperzeption entfalten, was aber gerade für die Ästhetik nicht irrelevant ist, da sie sich letztlich doch als ein reflektierendes Verfahren darstellt.¹⁰ Eine Annahme scheint allerdings in den Hintergrund geraten zu sein, deren Grundstein bereits in

⁹ Vgl. Horkheimer/Adorno 2017, S. 22. Die Aufklärung soll den Mythos entmythisieren, indem er in die Welt geholt wird. Dies führt jedoch noch zu mehr Unsicherheit.

¹⁰ Dass die *aisthesis* von der Reflexion nicht zu trennen ist, kann mit Aristoteles insofern begründet werden, als der eigentliche Wahrnehmungsprozess, jener des Sehens, Hörens, Tastens, Riechens und Schmeckens, lediglich einen von den drei weiteren Vermögen der Seele darstellt. Ohne der vegetativen Seele (Nährseele) als Basis der Existenz könnte das sinnliche Vermögen der sensitiven bzw. sinnlichen Seele nicht auftreten. Dadurch, dass es nicht ausschließlich bei der Wahrnehmung bleibt, zeigt sich im zweifachen *Nous* verantwortlich: vgl. Aristoteles 1995, Buch III, Kap. 5, 430 a, 10-15, bei dem das Wahrgenommene in gewissem Sinne ‚abspeichert‘ oder ‚in-formiert‘ (Böhler 1996, S. 198) ist.

der Epoche der Aufklärung gelegt wurde.¹¹ Sie spiegelt Arnold Gehlens Feststellung wider, jedoch in ungewöhnlich innovativer Form. Indem er Folgendes schreibt, räumt er dem Denken und der Wahrnehmung einen neuen Stellenwert in der hierarchischen Ordnung der ‚Erkenntnis‘ ein:

Was den Anspruch an uns betrifft, so haben die Wahrnehmung und das Denken die Plätze vertauscht, die ihnen nach mehrtausendjähriger Tradition zukamen, und es ist nicht mehr so ganz sicher, dass das Denken als ‚höheres Vermögen‘ gelten soll. [...] In den modernen Riesenkulturen fand die abstrakte Rationalität des Begrifflichen, einst wohl ein seltenes und schwer erreichbares Können, ihren eigenen Modus des Subalternen, und man bewegt sich heute dort leichter, als in seinen eigenen Sinnen. Genau hinzusehen, das Empfindbare abzutasten wird zu einer selteneren Leistung, die sich der Klugheit nähert, welche ja das Umformulierte abzuhören vermag [...].¹²

Zuletzt besteht noch jene ‚antiphilosophische‘ Restproblematik linguistischer Art, die sich aus dem Alltagsverständnis, vielfach medial vermittelt, ergibt. Dies trägt wesentlich dazu bei, dass diese Verstrickungen von missverständlichen Interpretationen sich zunehmend in unserer Sprache verankern und unreflektiert weitergetragen werden. Dabei handelt es sich keineswegs um eindeutige Fehlinterpretationen, dennoch sind sie in einer Weise unpräzise, dass die holistische Interpretation des Begriffs nicht eingeholt zu werden vermag. Vorrangig können wir zwei solche sogenannten Fehlinterpretationen aufgrund eines sozial-linguistischen Automatismus identifizieren.

Die erste besteht darin, immer etwas dann als ästhetisch zu bezeichnen, wenn es einen direkten Bezug zur Kunst gibt. Fraglich ist demnach, ob es auch tatsächlich gerechtfertigt ist, alles im Kunstkontext Stehende mit dem Etikett ‚ästhetisch‘ zu versehen (mehr dazu in Kapitel 1). Gesetzt diesen Falls, müsste man in der Lage sein, sich auf eine geeignete und auch zeitgemäße Definition von Kunst beziehen zu können, da die scheinbar einfache Frage, was Kunst sei, ebenso schwierig ist, wie die Frage nach der Definition von Ästhetik. Denn selbst in den theoretischen einschlägigen Diskursen wird ihre Beantwortung immer wieder aufs Neue widerlegt und adjustiert. Der aktuellen Neigung hingegen, alles zu ästhetisieren, um eine Ästhetisierung im weitesten Sinn zu erreichen, die nahezu alle erdenklichen Themenbereiche des sozio-kulturellen Lebens an sie binden will, sollte nur bedingt

¹¹ Vgl. Welsch 1987, S. 22.

¹² Gehlen zit. nach Welsch 1987, S. 19-20 (vgl. dazu Gehlen 1960, S. 207).

stattgegeben werden.¹³ Nicht alles unter den Bereich Ästhetik subordinieren zu wollen, lässt sich aber nur insofern rechtfertigen, als damit ihrer Banalisierung, oder vielmehr Popularisierung und damit einhergehend ihrer Kommerzialisierung entgegengewirkt werden soll.¹⁴ Um auch dies zu rechtfertigen, beruft man sich wiederum auf Unterkategorien, wie etwa dem Genre der *Artification*,¹⁵ die programmatisch als ‚Verschönerung‘ in verschiedentlichen Bereichen, v. a. in der Arbeitswelt und im öffentlichen Raum eingesetzt, dazu dient, Alltäglichkeit zu kultivieren, also inspirierender zu gestalten, um mit dieser Ästhetisierung selbst eine Art von Kunst hervorzubringen. Somit besteht die Herausforderung auch darin, über das Ausmaß der Ästhetik nachzudenken, in welchem Grad sie unseren Alltag bestimmen soll. Mit der Absicht, Ästhetik als Wissenschaft zu betreiben, ist es wichtig sich zu vergegenwärtigen, dass die Ästhetik, um ihre Relevanz zu stärken und nicht in universellen Ästhetisierungsprozessen unterzugehen, nicht in allem, was ästhetisch zu sein vermeint, bejaht werden darf. (Wird allem Wert gegeben, so ist letztlich nichts etwas wert.) Die Vereinfachung dieses komplexen Sachverhalts bewirkt, dass die Ästhetik als Episteme deutlich in den Hintergrund gedrängt wird. Sich ihrer Relevanz jedoch bewusst zu bleiben, ist unabdingbar, um ihre Legitimierung als Theorie nicht zu verlieren. So bedarf der Begriff Ästhetik einerseits einer Präzisierung, muss aber andererseits stets in seiner komplexen Dimension der Verflechtung verstanden werden. Das bedeutet, sie darf daher nicht ausschließlich und irrtümlicherweise schon mit jenen Inhalten verknüpft werden, die ubiquitär unter der Ästhetik verstanden werden. Die zeitgenössische Ästhetik, die weit über die traditionelle hinausreicht, da sie mittlerweile neue Aufgabenbereiche (Medien, KI, etc.) vereinnahmt hat, darf jedoch ihre historische Anbindung nicht aus den Augen verlieren oder soll vielmehr an sie anknüpfen.

Die zweite linguistische Fehlinterpretation, die in enger Beziehung zur ersten steht, resultiert daraus, dass die Bezeichnung ‚ästhetisch‘ an dasjenige vergeben wird, was mit einem Urteil des Gefallens unmittelbar in Verbindung gebracht wird und letztlich dann immer schon an den Wert des Schönen rückgekoppelt ist. Die Bezeichnung ‚ästhetisch‘ jedoch ist weder ausschließlich an das Schöne gebunden, noch darf es, wie oben festgestellt, zwangsläufig als solche mit der Kunst in Verbindung gebracht werden.¹⁶ Denn, obgleich das

¹³ Vgl. Böhme 2022, S. 7.

¹⁴ Vgl. Saito 2012, o. S., Kap. 3. Der Hinweis über die Banalisierung in der Kunst führt bei Saito zum Ergebnis, dass Kunst stirbt: „death of art“.

¹⁵ Vgl. Saito 2012, o. S., Abstract. „Das Konzept der *Artification* wirft einen künstlerischen Blick auf jene Bereiche der Nicht-Kunst wie beispielsweise der Arbeit, Bildung, Forschung etc. und begibt sich damit auf die Ebene der Kunst.“ Saito kritisiert damit die unkritische Akzeptanz, da *Artification* den Wert der Kunst als solches bedroht.

¹⁶ Vgl. Pöltner 2008, S. 16-17.

Kunstwerk *per se* als ästhetisches Objekt gilt, da es sich um ein genuin sinnlich wahrnehmbares Objekt handelt, muss nicht alles notwendigerweise an ihm den Anspruch haben, auch schön zu sein. In umgekehrter Weise kommt auch das Negativschöne zur Berechtigung, ästhetisch zu sein.

Nicht allein die Ästhetik als philosophische Disziplin begibt sich auf das umfangreiche Forschungsgebiet der Wahrnehmung in Alltag und Kunst. Ihre interdisziplinäre Ausweitung ist beachtlich, beispielsweise hinsichtlich der Phänomenologie, wo prominent auf Maurice Merleau-Ponty zu referieren ist. Um nur ein Beispiel seiner philosophischen Auseinandersetzungen mit der Wahrnehmung anzuführen: Merleau-Ponty ist der wesentlichen Ansicht, dass materielle Dinge imstande sind, als „Prothesen“¹⁷ zu fungieren, die unsere Wahrnehmung erweitern, indem sie uns behilflich sind, dysfunktionale Sinne in ihrer Wahrnehmung zu kompensieren. So dient der Blindenstock dem Blinden nicht nur als Orientierung in der Umgebung, sondern ist wesentlicher Teil des Raumes bzw. der Welt.¹⁸ So steht die Ästhetik, einerseits allein schon aufgrund ihrer interdisziplinären Inhalte im Fokus der Wissenschaften, andererseits auch transdisziplinär aufgrund ihres praxisorientierten Agierens, sei es in sozialer, politischer oder ökonomischer Hinsicht.

Vor diesem Hintergrund gestaltet sich die Forschungsfrage, die wie folgt lautet: „Wie lässt sich das Negative als Begriff innerhalb der Ästhetik theoretisch definieren, ohne seine negative Bestimmtheit zu verlieren? Präziser noch formuliert: Wie lässt sich das Negative explizieren, ohne dabei etwas Positives im Sinne einer universellen Sichtbarkeit zu werden?“¹⁹

Es besteht die Forderung darin, das Verfahren Wahrnehmung adäquat zur Sprache zu bringen und mit dieser Arbeit eine umfassende, wenn auch nicht vollständige, Aufschlüsselung der Wirkmächtigkeit sinnlicher Wahrnehmung in Bezug auf Alltagssituationen und der Kunst zu vermitteln. Es soll dabei keine Aneinanderreihung der Sinneskapazitäten angestrebt werden, sondern vielmehr das Angebot einer Aufschlüsselung sein, die die ‚gewöhnlichen‘ Möglichkeiten der Wahrnehmungsgewohnheiten übersteigen.

Die einleitenden Worte bezwecken eine Eingrenzung des Themenbereichs der negativen Ästhetik, um in negativer Art (mittels Ausschlussverfahren) zu bestimmen, was

¹⁷ Vgl. Merleau-Ponty 1974, S. 173. Keine ausdrückliche Verwendung dieses Begriffes. Der Stock dient allerdings zur „Tastwahrnehmung“.

¹⁸ Vgl. Merleau-Ponty 1974, S. 170, bes. S. 173.

¹⁹ Forschungsfrage zit. aus dem Exposé zur Masterarbeit (eingereicht im Dezember 2025)

diese Arbeit nicht beinhaltet, dennoch aber im Rahmen des ästhetischen Diskurses darunter verstanden werden kann. Das methodologische Vorgehen bezieht sich im ersten Teil auf die Begriffsanalyse der beiden zentralen Begriffe Ästhetik und Negativität, die in ihrer Bedeutung zur negativen Ästhetik zusammengeführt werden. Wesentliche Dreh- und Angelpunkte bilden dabei die ontologischen Entitäten Sein und Nicht-Sein, die an ihrer Schwelle zum Werden sind und die mit der antiken Philosophie, insbesondere mit Platon (*Timaios*) und Aristoteles (*Metaphysik* oder *De Anima*) ihren Ausgang finden und die bis heute im einschlägigen Diskurs, man denke an Derridas *Chora*, verortet sind. Diese Analyse der Begriffe sowie der teils historische Abriss dienen dazu, die Umgebung des Werdens und der Potentialitäten im darauffolgenden Kapitel, imaginativ so zu ‚verankern‘, sodass sie, da es sich hier um die Thematisierung nicht materieller Dinge handelt, auch topologisch vorstellbar werden. Da Prozesse des Werdens jedoch nie für sich alleinstehen, sondern immer schon zu etwas anderem in Relation stehen, wird sich in diesem Kapitel auf die Generierung von Atmosphären bezogen. Es soll gezeigt werden, wie präsent die Thematik der Negation in der platonischen und aristotelischen Philosophie, des Noch-Nicht-Sichtbaren oder des Vergangenen, vertreten ist, die sich fruchtbringend mit der Analyse von Atmosphären ergänzt. Im 3. und letzten Kapitel sollen Prozesse des Entstehens konkreter analysiert werden, die sich insbesondere in der Kunst darstellen lassen, als jenes Genre, das im Grunde doch immer schon negative Wahrnehmung für eine ästhetische Erfahrung voraussetzt.

1. Ästhetik

Der Begriff der Ästhetik ist historisch. Mit ihm ist eine Begriffsgeschichte verbunden, in der sich der Begriff selbst allerdings nie linear zu entwickeln schien. Vielmehr hat er seit je her verschiedene Bedeutungsebenen durchlaufen, sodass ihm immer noch eine gewisse Variabilität (wenn nicht auch eine gewisse Vulnerabilität) anhaftet. Ihm ist insofern keine fixe Bedeutung impliziert, als er sich im Kontext seines soziokulturellen Umfelds seiner Zeit herauschält, gekoppelt an Konventionen des alltäglichen Sprachgebrauchs – weniger aber nach dem wissenschaftlich anerkannten Erkenntnistand (siehe auch Einleitung). Da die im Wandel befindende Ästhetik expandiert, (wie jede andere Wissenschaft auch,) umfasst sie, neben der Phänomenologie, mittlerweile neu erschlossene (Problem)-Bereiche, zu denen vor

allem Ökonomie und Natur zählen. Die Ästhetik, was ihre Thematik und ihrer Begriffsdefinition anbelangt, gilt wesentlich als flexibel. Bereits in Alexander G. Baumgartens Definition zeigt sich diese Flexibilität, wenn er dazu schreibt: „§1 Die Ästhetik (als Theorie der freien Künste, als untere Erkenntnislehre, als Kunst des schönen Denkens und als Kunst des der Vernunft analogen Denkens []) ist die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis.“²⁰

Etymologisch bezieht sich das Wort Ästhetik auf das griechische Wort *aisthesis*, das in der Antike bereits als Wissenschaft (*Aisthetice Episteme*),²¹ insbesondere aber von Aristoteles elaboriert betrieben wurde. Aristoteles folgend bezeichnet der Begriff *aisthesis* die Wahrnehmung als einen Modus der Erkenntnis. Sie ist dabei eine Form von Erkenntnis unter anderen, Basis bildend für weitere umfassendere Erkenntnis-Formen.²² Streng genommen ist hier jedoch noch nicht die Rede von der sogenannten *Ästhetik* als Wissenschaft, sondern bezeichnet sie den Beginn dieser Wissenschaft als fundamentale Wahrnehmungslehre, die bei Aristoteles jedoch noch *Aisthetik* genannt wird.

Ogleich sich die Wahrnehmung mittels der Organe im Körper, die gegebenenfalls die Existenz dieser Erkenntnis aufnehmen und bestätigen, vollzieht,²³ lässt sich der Akt des Erkennens (Sehen, Hören, Riechen, Schmecken und Tasten) nicht ausschließlich auf diese Organe als die fünf Sinnesorgane reduzieren.²⁴ Vielmehr vollzieht es sich unter Einbindung oder Zuhilfenahme anderer Körper-Entitäten, wie die der Seele. Da die Seele sowohl als Prinzip (*archē*)²⁵ als auch als Substanz (*ousia*)²⁶ des Körpers auftritt, ist sie am Wahrnehmungsakt wesentlich mitbeteiligt. Als integraler Bestandteil des Körpers bzw. des Leibes formt sie gleichsam eine Einheit mit ihm, womit sie ihrer Funktion nicht nur in der Generierung von Wahrnehmung – die sie lediglich als eine ihrer Tätigkeiten für sich in Anspruch nimmt –, sondern auch hinsichtlich ihrer Multifunktionalität als „Form-Bewegung-Zweck-Ursache“²⁷ gerecht wird.

Spricht Aristoteles von der Seele, so hat er sie in ihrer ‚Dreifaltigkeit‘ im Blick. Denn für das Wahrnehmungsvermögen (*aisthêtikon*) zeigt sich die Sinnenseele (*aisthêtikê psychê*)

²⁰ Baumgarten 1983, S. 3. „AESTHETICA (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre, cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae.“ [der zweite Teil der Klammer wurde durch P.P. ergänzt].

²¹ Vgl. Pöltner 2008, S. 13. Vgl. dazu auch Höffe 2005, S. 10-14.

²² Vgl. Höffe 2005, S. 10.

²³ Aristoteles 1995, Buch III, Kap. 2, 425 b, S. 143.

²⁴ Aristoteles bewertet den Geschmack- und Tastsinn als die beiden niedrigsten Sinnesvermögen, da der Mensch diese mit den Tieren teilt. Die anderen hingegen dienen einem „untadeligem Erkennen“ – vgl. dazu Gigon 1959, S. 226 und 239.

²⁵ Vgl. Höffe 2005, S. 505.

²⁶ Vgl. Theiler in: Aristoteles 1995, S. X (Einleitung).

²⁷ Vgl. Theiler in: Aristoteles 1995, S. XI (Einleitung).

verantwortlich, die der ersten Seele (*prôtê psychê*)²⁸, der sogenannten Nährseele, beiseite steht und von der Vernunftseele (*anima rationalis/zoon logikon*)²⁹ komplettiert wird.³⁰

Da aber die Seele das Erkennen, das Wahrnehmen und das Meinen eigentümlich ist, ferner auch das Begehren und Wollen und überhaupt die Strebungen, während die Ortsbewegung auch die Lebewesen durch die Seele haben, sowie Wachstum, Reife und Schwinden, kommt jedes von diesen (so fragt sich) der ganzen Seele zu, d. h. sehen wir mit der ganzen Seele ein und nehmen wahr, bewegen uns und bewirken und erleiden jedes von den übrigen, oder vollziehen wir diese (Funktionen) jeweils mit anderen Teilen (Vermögen der Seele)?³¹

Der obig zitierte Passus dient dazu, den möglichen Einwand im Vorfeld auszuräumen, der anzweifeln lässt, ob Wahrnehmung ausschließlich eine der Aufgaben der Sinnenseele sein kann. Wir haben bereits erwähnt, dass die bewusste Verweigerung von Wahrnehmung, die mit Aristoteles aber immer zugleich auch Erkenntnis bedeutet,³² nicht oder nur bedingt möglich zu sein scheint, was zugleich auch bedeutet, dass es nicht in unserem Ermessen liegt, Entscheidungen darüber zu treffen, ob wir diese oder jene Wahrnehmung zulassen oder nicht. (Wenn Wahrnehmung nämlich auch Erkenntnis bedeutet, dann heißt dies nicht automatisch, dass Wahrnehmung ident mit Erkenntnis wäre. Es handelt sich eher um eine Folgeerscheinung, die die Wahrnehmung zur Erkenntnis erst werden lässt. Sowohl Wahrnehmung als auch Erkenntnis treten im Zusammenspiel der Seele auf, indem die Wahrnehmung mit der Sinnenseele, die Erkenntnis wiederum als bewusste Reflexion der Wahrnehmung qua Verstandesseele, getätigt wird).

Es lässt sich also für die Seele als eine Einheit argumentieren, trotzdem sich die einzelnen Seelenanteile unterschiedlich zueinander verhalten, sowohl abhängig als auch eigenständig. Somit lässt sich Aristoteles' Frage, was denn die Seele letztlich zusammenhält,³³ mit folgendem Versuch beantworten: Die Seele, da sie eine Einheit bildet, hält sich selbst

²⁸ Vgl. Aristoteles 1995, Buch II, Kap. 4, 416 b.

²⁹ Vgl. Busche 2001, S. 16.

³⁰ Vgl. Busche 2001, S. 15, 16. Die Sinnenseele ihrerseits besteht wieder aus mehreren Seelenteilen, wie dem Strebevermögen (*oretikon*), dem das Begehren unterstellt ist. Weiters das Erfahren der Affekte, wie Zorn, Hass und dem Vorstellungsvermögen (*phantasia*), das modal differenziert operiert und schließlich das Bewegungsvermögen (*kinêtikon*), das die räumliche Bewegung des Leibes ermöglicht. Das Phantasma lässt sich bei Aristoteles als Wachseindruck der Seele verdeutlichen. Vgl. Aristoteles 1995, Buch II, Kap. 12, 424 a, S. 133.

³¹ Aristoteles 1995, Buch I, Kap. 5, 411 a/b, bes. S. 57. Mit dieser Aussage ließe sich auch rechtfertigen, dass alles ästhetisch wahrnehmbar sei. Fraglich bleibt, ob alles im Spektrum des Wahrzunehmenden der Seele zugetragen werden kann.

³² Vgl. Welsch 1987, S. 26.

³³ Vgl. Aristoteles 1995, Buch I, Kap. 5, 411 a/b, S. 57.

zusammen, als dynamische Vereinigung *dynamis*. Die Verstandesseele agiert in Abhängigkeit von der Sinnenseele (*aisthêtikê psychê*), die ihr das Material bzw. die Wahrnehmung liefert, die, aufgrund ihrer reflexiven Tätigkeit das noch neutrale Wahrgenommene zum Logischen macht. So dürfen wir annehmen, dass die Sinnenseele weitgehend autonom agiert, da sie sich lediglich responsiv, auf die von den Sinnesorganen an sie weiterleiteten Reize, verhält. Hinsichtlich dieser Art von Wahrnehmung, der Perzeption, die unmittelbar und sinnlich ist,³⁴ ist v. a. zu sagen, dass wir nicht über die Kompetenz verfügen, sich ihrer willentlich, insofern es sich um einen primär erlebten Reiz handelt, entziehen zu können. Erst nachdem ein Sinnesreiz, ein Ton etwa (sei es ein musikalischer oder ein Farbton), als unangenehm (als Extrem: zu laut, zu grell) empfunden wurde, ist man bei erneutem Auftreten durch Wiedererinnerung darin bereits erfahren. Dadurch begegnet man ihm wachsam, also schon vorgewarnt, sodass Protektion vor ihm entweder in seiner frühzeitigen Entziehung oder seiner Umpolung durch die Vernunftseele besteht, die den Reiz mittels verstandesmäßiger Reflexion angenehmer bewertet. Dieser wird umgepolt, sodass er, nachdem er verstandesmäßig durch die Vernunftseele reflektiert wurde, in anderem Licht erscheint und erneut positiver bewertet werden kann. Unwahrscheinlich ist nämlich, dass man von einem spezifischen Reiz aus bekannter Quelle jedes Mal aufs Neue unangenehm überrascht ist, denn es kann sich auf eine „willentliche Erinnerung“ berufen werden, die von der Bewegung der Seele ausgeht.³⁵ Ein solches Vorgehen kann, wie gesagt, aber nur unter kooperativer Beteiligung der Vernunftseele, oder allgemeiner: des aristotelischen *nous* stattfinden.³⁶

Sprechen wir von einem eigenständigen Agieren der Sinnenseele, bedeutet das, dass ihre Leistung nicht von der Leistung der Verstandesseele abhängt. Sie allein bildet bereits ein eigenes System, da sie nicht nur Mitwirkende (in Abhängigkeit der Sinnesorgane) sondern zugleich auch Hauptakteurin (sie ist es, die letztlich Wahrnehmung generiert) im Wahrnehmungsprozess ist. Tätigkeiten der Nährseele, um damit die Seeleneinheit zu komplettieren, kreisen vorrangig um Dinge des Begehrens. Wie aus Aristoteles hervorgeht, stellt es sich als unbeeinflussbares Terrain dar, das eher dem bekannteren spinozistischen Begriff *conatus* gleichkommt.³⁷

³⁴ Vgl. Welsch 1987, S. 24. Er schreibt in Bezug auf Hegels *Ästhetik* und macht in zweideutiger Hinsicht von „sinnlich“ bzw. dem Begriff „Sinn“ aufmerksam. Erstens, in Bezug auf die Sinnesorgane und zweitens, dass Wahrnehmen auch mit dem Begriff „Sinn machen“ oder mit einem Sinn (Bedeutung) verbunden ist.

³⁵ Vgl. Aristoteles 1995, Buch I, Kap. 4, 408 b 23, S. 41. Vgl. dazu auch Busche 2001, S. 26.

³⁶ Vgl. Aristoteles 1995, Buch II, Kap. 2, 413 b, S. 69. Aristoteles spricht selbst von „Seelenteilen“ bzw. „Seelengattungen“, die voneinander nicht abtrennbar sind. Vgl. Busche 2001, S. 24.

³⁷ Vgl. dazu Deleuze 1988, S. 128-137. *Conatus* als Aspekt des Begriffes „Vermögen“.

Zugleich beweist dies, dass der Seele, die ohnedies eine Einheit bildet, keine strikte Trennung nach Aufgaben auferlegt werden kann. Offenkundig versteht Aristoteles die Seele dergestalt, dass es in ihrem Tätigkeitsbereich liegt, auch die Vernunft als Mitakteurin in diesem basalen Segment der Wahrnehmung auftreten zu lassen, sie als Teil des menschlichen Verstandes zu betrachten und diesen wechselseitigen Einfluss anzuerkennen. Die Tatsache, dass es ein Zusammenspiel der einzelnen Seelenteile gibt, ist für die Wahrnehmung *per se* von Bedeutung. Wenn die Seelenteile miteinander kooperieren, dann bedeutet dies, dass Wahrnehmung jeden Teil der Seele betrifft und spezifischer noch, dass Wahrnehmung durch die Beurteilung in Schön und Hässlich (Lust und Unlust) ein Begehren erst hervorrufen kann.³⁸ Hinsichtlich der Wahrnehmung kann dies bedeuten, dass die Vernunftseele den Ausgangspunkt für einen gewissen Modus des Begehrens (*Cupiditas* bei Spinoza)³⁹ bildet. Auch geht es dabei um das Erkennen-wollen eines Werdensprozesses, das uns in freudige Erwartung auf das Werden versetzt. Dabei ist anzunehmen, dass, wenn das Werden im Begriff ist sich zu verfestigen, es sich als ‚Schönes‘ uns präsentiert, denn wir wollen genau dann etwas erkennen, wenn es auch den Anschein eines ‚Bonus‘ mit sich trägt. Diese Erwartungshaltung kann zur Steigerung von Sinnesaktivität führen. Geht es um die Feststellung, Werdensprozesse erkennen zu können, so ist damit gemeint, dass mit ihnen implizit eine Relation eingegangen werden kann. So ist es also wichtig, das Begehren auf Neugierde zu schulen, als ein Begehren, das nach dem Werden ‚Ausschau hält‘. Kurzum ließe sich auch behaupten, es handle sich dabei um ‚Forscherdrang‘.

Auch wenn, wie erwähnt, die Seele sowohl als Prinzip als auch Substanz des Körpers fungiert und als solches in ihm verankert ist, agiert sie jedoch nicht isoliert von der Außenwelt. Sie benötigt ein Trägermedium, durch das die Informationsquelle dem Körper einverleibt und so zugänglich gemacht wird. Die Wahrnehmung von der Beschaffenheit materieller Dinge also, die sich über Eigenschaften wie Farbe, Klang, Form etc. darstellen, überträgt sich über ein Medium – meist Luft oder Wasser –, der Seele, die die Bewegung anschließend an die Sinnesorgane und letztlich an den Leib überträgt. Für die Wahrnehmung spielt die seelentätige Bewegung dabei die entscheidende Rolle, denn gerade „[d]ie Wahrnehmung erfolgt im Bewegtwerden und Erleiden“ [...] wie gesagt: denn sie scheint eine (qualitative) Veränderung zu sein.“⁴⁰ Die komplexe Funktionalität der Seele bewirkt nicht nur Bewegung als topologische Veränderung des Menschen im Raum, sondern vielmehr ist damit ein *movens*

³⁸ Vgl. Aristoteles 1995, Buch II, Kap. 2, 413 b, S. 69.

³⁹ Vgl. Deleuze 1988, S. 133.

⁴⁰ Aristoteles 1995, Buch II, Kap. 5, 416 b 48, S. 89.

aller körperlichen Organe zu verstehen, die imstande sind, Sinnes-Momente oder Reize zu empfangen, um Erkenntnis (in der Sinnenseele) auch generieren zu können.⁴¹ Wenn Aristoteles diese Erkenntnisart der basalen Seele auch als ein passives Moment des „Erleiden[s]“⁴² beschreibt, dann deshalb, weil es uns verunmöglicht wird, sich dem Vorgang, eine Erfahrung zu machen, zu entziehen, der dem wahrnehmenden Menschen widerfährt. Denn diese Wahrnehmung affiziert uns, ‚passiert‘ uns also passiv und unvermittelt.⁴³ Was es bedeutet, eine ästhetische Erfahrung zu machen, darüber hat man sich im Rahmen der Ästhetik – als wissenschaftliche Disziplin –, eingehend auseinandergesetzt. Im Laufe der Arbeit wird sich mehrmals darauf bezogen. Vorerst dürfte die konzise und intuitive Schlussfolgerung von Gernot Böhme allerdings ausreichen. Er erklärt in umgekehrter Weise die Wahrnehmung mittels des Begriffes der Erfahrung und macht zugleich damit deutlich, dass eine Erfahrung egal welcher Art auch immer schon an Wahrnehmung gebunden ist und sie als Voraussetzung dient: „Dabei wird die Wahrnehmung verstanden als die Erfahrung der Präsenz von Menschen, Gegenständen und Umgebung.“⁴⁴

Sprechen wir von der Seele und dem Leib im Zusammenhang mit der Affektion, so lässt sich behaupten, dass der Körper das Behältnis für die Seele bereitstellt, sodass beide in eine Einheit übergehen können. Diese Vorstellung ist annähernd vergleichbar mit der platonischen Beschreibung über Khôra im *Timaios*. Hier jedoch mit dem Unterschied, dass nichts anderes sich im leiblichen Raum des Körpers einfinden kann. „[D]er Körper [ist] die Undurchdringbarkeit der Seele.“⁴⁵: behauptet Jean-Luc Nancy bezugnehmend auf Aristoteles.

Das, was man in sich selbst empfindet, ist eben man selbst mit sich selbst vereint wie der Körper mit der Seele, weil diese Einheit eigentlich der einzige Ort ist, wo sich „eine einzige Person“ zeigt, „die zugleich [*ensemble*] einen Körper und ein Denken hat“, sodass dieses *Ensemble* erlaubt, dass der Körper sich im Denken spüren lässt und das Denken im Körper zum Motor wird.⁴⁶

Ausgelöst wird sie durch einen Stimulus, der den Affekt generiert, der uns zu einer spezifischen und immer auch relationalen Empfindung ‚triggert‘ und so sich dann in emotiver Weise als Bewegung äußert. So kann man sagen, dass, da auch die subliminale Wahrnehmung

⁴¹ Aristoteles 1995, Buch II, Kap. 4, 415 b 29-30, S. 81.

⁴² Aristoteles 1995, Buch II, Kap. 11, 424 a, S. 89.

⁴³ Vgl. Waldenfels 2007, S. 124. Waldenfels spricht allerdings vom: „Pathos [...] als Affektion ohne etwas, das uns affiziert.“

⁴⁴ Böhme 2022, S. 25.

⁴⁵ Nancy 2010, S. 45.

⁴⁶ Nancy 2010, S. 77.

neben der Perzeption und Apperzeption als Tätigkeit der Seele verstanden werden kann, alle Wahrnehmungsmöglichkeiten die Seele, da sie als Einheit auftritt, zu einer bewusst tätigen Entität formieren. Das ist keine unbedeutende Feststellung, wenn es darum geht, Dinge zu erkennen, die noch nicht bewusst wahrgenommen und erkannt werden können, die wir jedoch bereits spüren bzw. erahnen.

Können wir hier bereits im Namen von Husserl von passiver Synthesis sprechen? Unter der Bedingung, Aristoteles mit Husserl zusammenzuführen, denke ich ja. Denn, unter der Bedingung, dass Wahrnehmungsakte subliminal getätigt werden, sind wir noch nicht fähig, aktiv/bewusst erkennen zu können, was von der Seele bereits wahrgenommen wurde, da dies für die Verstandesseele noch für unbedeutend gilt. Aristoteles fährt mit den Worten fort: “Offenbar nun ist das Wahrnehmungsfähige (noch) nicht in Akt (tätig), sondern nur in Potenz: [...]”.⁴⁷ Die Frage, ob Potenzen als Vor- und Nachläufer aktueller Begebenheiten oder des materiellen Seins zu gelten haben, ist m. E. umstritten, da Potenzen permanent gegeben sind, wie im Folgenden (Kapitel 2) mit Karen Barad näher besprochen. Potenzen lassen sich nicht auf Sukzessivität reduzieren, sondern haben in ihrem Werden permanente Funktion.

1.1 Sinneseinheit: komplexere Sinne

Um den einheitlichen und umfassenden Gehalt der Wahrnehmungsinformation letztlich ermitteln zu können, bedarf es gemäß Aristoteles aber noch eines *sechsten Sinns*: den sogenannten Gemeinsinn (*koinē aisthēsis* oder *sensus communis*).⁴⁸ Er übernimmt die Funktion, die einzelnen, von den Sinnesorganen generierten Wahrnehmungsaspekte, zu synthetisieren. Es handelt sich dabei um einen spezifischen Sinn, der alle anderen funktional zu überragen scheint und ohne den wir nicht vollwertig erkennen könnten. Der *sensus communis* ist gemäß dem aristotelischen Ansatz nicht völlig widerspruchsfrei zu lesen, denn, da er sich als Sinnesvermögen der Sinnenseele darstellt, bewegt er sich vorerst noch auf einer anderen Ebene als der *Nous*, muss aber schlussendlich, um ein gewisses reflexives Vermögen auszubilden, mit ihm verbunden sein, um noch mehr zu leisten als die Synthese der Wahrnehmung. So wird das antike Verständnis dieses Sinnes mit Vico zunächst erweitert,

⁴⁷ Aristoteles 1995, Buch II, Kap. 5, 417a 8-10.

⁴⁸ Aristoteles 1995, Buch III, Kap. 1, 425 a 14-16.

denn er beschreibt ihn nicht nur als einen Sinn, der jedem zuteil ist, sondern auch als einen, der ein Zusammengehörigkeitsgefühl vermittelt. Unsere Bestrebungen, die sich nach unseren Sinneseindrücken/-erfahrungen ergeben, sind also demnach nicht die alleinigen Resultate unseres Willens, vielmehr sind sie Resultate einer Allgemeinheit, womit der *sensus communis* dadurch aber auch auf eine universelle Stufe gehoben wird. Bedeutend hier ist, dass der *sensus communis* nicht das Wahre proklamieren, sondern auf das Wahrscheinliche abzielen soll.⁴⁹ Er hat also nicht mehr jene Treffsicherheit, die der Einzelne in der Sinneswahrnehmung noch zu verspüren glaubt. Es ist anzunehmen, dass es sich dann doch (entgegen Aristoteles) um einen reflektierenden Sinn handelt, der gleichsam auch imstande ist, sein eigenes Tun zu reflektieren,⁵⁰ womit er sich dann auch (vgl. oben) als ein Sinn der Seele als Universaleinheit darstellt.

Diese erwähnte Eigenart, dass er nicht nur für sich hinsichtlich des eigenen Leibes, sondern auch über ihn hinaus und universell agiert, kann sich auch über die *Koaffektion*⁵¹ darstellen. Die *Koaffektion* resultiert aus einem Stimulus, der den allgemeinen *sensus communis* mit einem Apell adressiert, der gleichsam auf kollektive Resonanz zielt und uns auch zu einer Antwort bewegt. Nicht nur in der Wahrnehmung soll weitgehend eine universelle Einheitlichkeit als Resultat zu erreichen sein, auch die Affektion, das was uns trifft, soll jeden gleichermaßen betreffen. Der *sensus communis* steht also eng in Verbindung mit der *Koaffektion*, die auch Kants Interpretation desselben etwas mehr noch erweitert, indem er ihn uns auf eine Weise verstehen lässt, die auf eine möglichst allgemeine Anlehnung einer subjektiven Übereinstimmung aufgrund des „bloß gesunden (noch nicht kultivierten) Verstand[es]“⁵² abzielt. Die *Koaffektion* wirkt jedoch im subtilen Bereich, da sie stark mit „Phänomenen wie Atmosphäre, Ansteckung und Stimmung“⁵³ in Zusammenhang steht. Gerade wenn der *sensus communis* auf Phänomene ansprechen soll, lässt sich eine allgemeine Übereinstimmung jedoch nur schwer erreichen, womit Vico insofern beigepflichtet werden kann, dass mit wahrscheinlicher und nicht mit wahrer Erfahrung zu rechnen ist. Auch bei der *Koaffektion* ist eine einheitliche Übereinstimmung betreffend die kollektive Resonanz nicht zwingend nötig. Diese kann und darf mitunter heterogene Resultate hervorbringen. Was hier jedoch wichtig ist hervorzuheben, ist, dass für nahezu jeden die Möglichkeit besteht, zu einer

⁴⁹ Vgl. Gadamer 2010, S. 26, 27.

⁵⁰ Da, wie Aristoteles schreibt, nach dem Verschwinden der Objekte, die „Vorstellungen“ davon dennoch in den Sinnesorganen zurückbleiben. Vgl. Aristoteles 1995, Buch III, Kap. 2, 425 b, S. 143.

⁵¹ Waldenfels 2024, S. 51.

⁵² Kant, KdU, § 40, S. 225. Kant spricht in abschätziger Weise vom „gemeinen Menschenverstand“.

⁵³ Waldenfels 2024, S. 53.

Erfahrung zu gelangen.⁵⁴ Aber was meint es, eine Erfahrung zu machen? Eine Erfahrung, da sie immer an die Wahrnehmung (mehr oder etwas weniger bewusst) gebunden ist, ist immer schon eine ästhetische Erfahrung. Nicht, dass sich uns die Dinge als Seiende präsentieren, sondern wie wir ihnen im Sein begegnen, ist hier wichtig.⁵⁵

Verfolgt man diesen Schritt weiter, so fällt auf, dass auch für Aristoteles „das Wahrnehmen, [...] sowohl in Möglichkeit, als auch in Wirklichkeit ist.“⁵⁶ Er spricht also nicht nur von einem faktischen Erkennen gegebener Dinge oder Entitäten, sondern auch von der Fähigkeit, das Wahrzunehmende in seiner Potentialität erkennen zu können.⁵⁷ Wenn es darum geht, wie wir uns zu erkenn- und erfahrbaren Dingen beziehen, die die ästhetische Erfahrung generieren, dann ist sie nur unter der Bereitschaft möglich, sich auf Ungewöhnliches einzulassen, die gewohnte Perspektive, da wo sich Dinge nach Schablonen repräsentieren, zu verlassen, offen zu sein für das nicht ausschließlich offen-sichtlich Sichtbare. „Was die Chancen einer wirklichen Erfahrung eröffnet, ist einerseits die Art und Weise, wie sich uns die Dinge zeigen und andererseits unsere Offenheit, auf dieses Sich-Zeigen einzulassen.“⁵⁸ Woran jedoch, so stellt sich die Frage, erkennt man den Status der Bereitschaft, sich den Dingen zu öffnen?

Wie vorher angesprochen, stellt die Wahrnehmung ein Moment des Widerfahrnisses dar. Wahrnehmung ist Resultat des Widerfahrnisses und Bedingung zugleich. Xenophon spricht mit der Widerfahrnis einen Umstand an, der vermittels einer Kraft aufkommt, nämlich jener, die das Bezugsobjekt, d. i. also jenes Objekt, dem diese Kraft impliziert ist, auf die Seele ausübt. Man kann sagen, dass das Widerfahrnis in ein Netz von Entitäten eingespannt ist, das den Auslöser für die Erfahrung von Pathos bildet.⁵⁹ Dabei ist zu bedenken, dass das Widerfahrnis nicht als eine bloße Aktion aufzufassen ist, die von einem Außen (Umwelt) gesetzt die Seele betrifft, sondern erst im Zusammenspiel der Sinne oder des *sensus communis* wird das Widerfahrnis erst möglich gemacht. Prominent hat sich Bernhard Waldenfels mit dem Topos des Widerfahrnisses beschäftigt, das die aristotelische Kategorie des Erleidens dabei widerspiegelt.⁶⁰ Er macht aber die Unterscheidung, dass er zwischen dem Widerfahrnis und der daraus resultierenden Erfahrung einen Stopp setzt, eine vorreflexive Pause, bei der sich die Dinge noch vor der bewussten Reflexion neu ordnen. Er schreibt dazu: „[e]in

⁵⁴ Vgl. Waldenfels 2024, S. 51-53.

⁵⁵ Vgl. Pöltner 2008, S. 17.

⁵⁶ Aristoteles 1995, Buch II, 5, 417 a/b, S. 91, 93.

⁵⁷ Aristoteles 1995, Buch II, 5, 417 a, S. 89.

⁵⁸ Pöltner 2008, S. 17.

⁵⁹ Vgl. Grassi 1980, S. 72.

⁶⁰ Vgl. Waldenfels 2007, S. 15. Das passive Moment des Leidens findet sich neben der aktiven Tätigkeitsform in der Kategorienlehre des Aristoteles. Vgl. dazu Aristoteles 1995, Buch I, Kap. 5, S. 57.

bruchloses Nachdenken wäre kein wirkliches Denken, so wie bruchlose Erfahrung keine wirkliche Erfahrung wäre.“⁶¹ Auf das anschließende Reflektieren erfolgt dann eine Erfahrung und Bewertung (vielleicht ein Spüren), die jedoch nicht unbedingt passieren müssen. Es scheint, als drifte bei Waldenfels die Generierung von ästhetischer Erfahrung mit dieser selbst auseinander, sodass es nicht zu einem tatsächlichen Bruch in der Erfahrung führt, aber wenigstens doch in einen Hiatus mündet, der eine Verschiebung im Bewerten, Empfinden und Denken bewirkt. Möglicherweise ist das auch Anlass zum erneuten Angestoßen-Werden, zum *movens* im Empfinden.

1.2 Ästhetik als Disziplin

Der Disput über die ambigen Bedeutungen die Ästhetik betreffend setzt in direkter Folge nach Alexander Gottlieb Baumgarten in der Mitte des 18. Jahrhunderts (1750/58) ein. Seine Schrift *Aesthetica* trug maßgeblich dazu bei, die Ästhetik zu einer wissenschaftlich philosophischen Disziplin zu etablieren. Baumgarten negierte dabei nicht ihre aus der Antike bekannten Definitionen und Begriffe (Resultate), sondern erweiterte diese umfassend und in gewissem Sinne auch innovativ. Somit liefert Baumgarten insofern die Grundlage für die ästhetische Disziplin in der Philosophie und damit auch gleichsam für diese Masterarbeit. Ein herausragender Paragraf mit den wesentlichen Merkmalen seines Verständnisses von Ästhetik lautet:

§3 Der Nutzen der Ästhetik als Kunstlehre, die zu der natürlichen Ästhetik hinzutritt, besteht neben anderen Möglichkeiten vor allem darin, daß (sic!) sie 1) den Wissenschaften, die hauptsächlich auf Verstandeserkenntnis beruhen, geeignete Materialien bereitstellt, 2) das wissenschaftlich Erkannte dem Fassungsvermögen jedes beliebigen Menschen anpaßt (sic!), 3) die Verbesserung der Erkenntnis auch über die Grenzen des deutlich Erkennbaren hinaus vorantreibt, 4) gute Grundlagen legt für alle kontemplativen geistigen Betätigungen und für die freien Künste, 5) in der Praxis des täglichen Lebens unter gleichen Voraussetzungen allen anderen Menschen gegenüber eine bestimmte Überlegenheit verleiht.⁶²

⁶¹ Waldenfels 2024, S. 15.

⁶² Baumgarten 1983, § 3, S. 2.

Baumgarten erweiterte die Ästhetik zu einer Kunstlehre einerseits und billigte ihr andererseits zu, eine seriöse, damit auch verlässliche, jedoch akkumulative Begleitung der Wissenschaften zu sein. Seine mutige Überlegung zur Ästhetik äußert sich in ihrem Merkmal der Variabilität, nämlich insofern, als sich die Gegebenheit der Dinge nach ihren Betrachter_innen richtet. Das bedeutet zunächst, dass eine Responsivität (vermittels der Sinne) nur unter der Voraussetzung einer Relationsbeziehung möglich ist. Es ist notwendig, dass das zu Erkennende auch für den Erkennenden bemerkbar ist.

Anknüpfend an die vorhin angeführten aristotelischen Überlegungen wurde festgestellt, dass mit einer Affektion immer auch ein Erleiden verbunden ist, das als Widerfahrnis uns zu einer Antwort bewegt. Wie sich mit Baumgarten diese Antwort jedoch generiert, basiert auf unterschiedliche Weise, den jeweiligen Sinnes- und Verstandesvermögen der Rezipient_innen entsprechend. Es hängt also von unseren jeweiligen Fähigkeiten ab, ob und auch wie wir Dinge erkennen. Man würde meinen, dass über die Fähigkeit von Wahrnehmung hinaus auch die Intensität der gegebenen Dinge für die Wahrnehmung ausschlaggebend ist. Dies darf bejaht werden. Die Beurteilung einer Intensität ist individuell variierend, denn ist die Affektion für einen (Sinnes) -eindruck zu schwach, wird er missachtet.⁶³ Demnach ist anzunehmen, dass die Intensität vom Objekt auszugehen hat. Welche Bedeutung dies aber hinsichtlich Baumgarten hat, darf offenbleiben, denn wenn sich Dinge/Objekte nach den individuellen Sinnesfähigkeiten richten, dann bleibt auch unklar, ob Wahrnehmungen an Intensitäten gebunden sind. Und weiters bedeutet es auch, dass mit ungenügend fokussierter oder dysfunktionaler Wahrnehmung unsere Vorstellung über Dinge die tatsächlich repräsentierten Dinge auch ablösen kann. Vorstellungen von den Dingen sind immer von einer mehr oder weniger gewissen Klarheit gekennzeichnet, was sie zu repräsentieren beabsichtigen. Dennoch sind sie nicht klar genug, um nicht doch in gewisser Weise als verworren zu gelten.⁶⁴ Baumgartens konzise Definition hierfür lautet: „Eine nicht deutliche Vorstellung heißt SINNLICHE VORSTELLUNG. Also stellt die Kraft meiner Seele durch das untere Vermögen sinnliche Wahrnehmung vor.“⁶⁵

Baumgarten deutet damit an, dass wir kein genaues Wissen darüber haben, was die Sinne uns vermitteln. Weder gibt es eindeutige Klarheit noch genaue Kenntnis über die

⁶³ Vgl. Goodman 2012, S. 232.

⁶⁴ Vgl. Baumgarten 2011, § 520, S. 277.

⁶⁵ Baumgarten 2011, § 521, S. 277. Baumgarten beruft sich bei dieser Unterteilung explizit auf Platon, der AISTHETA (undeutliche) von NOETA (deutliche Vorstellungen) auch gemäß dem Rationalismus unterscheidet vgl. dazu Pöltner 2008, S. 84.

Genauigkeit dieser Klarheit. Sie ist sodann als relativer Wert zu betrachten. Sobald eine Vorstellung hingegen klar und distinkt ist, ist sie als logische Vorstellung zu bezeichnen. So gilt es, sich auf die Klarheit über die Gegebenheit der Dinge genauer zu fokussieren: Je mehr Merkmale die Dinge aufweisen, desto klarer stellen sie sich dar.⁶⁶ Andererseits lässt sich die Klarheit über die sinnlichen Vorstellungen sowohl intensiv als auch extensiv unterscheiden. Während die intensive eine logische Vorstellung von Wahrheit abbildet, beruft sich die für uns in diesem Zusammenhang wichtigere extensive Klarheit darauf, ästhetisch wahr und zugleich auch schön zu sein.⁶⁷ Hier treffen wir auf die Kombination von Schönheit und Wahrheit, die seit der Antike als untrennbare Einheit gilt.

Baumgartens Überlegung in § 3 zeigen sich in zweierlei Hinsicht zusätzlich interessant: Zum einen in Ergänzung des bereits Angesprochenen, dass das zu Erkennende sich den jeweiligen Fassungsvermögen der Erkennenden anpasst. Die Vorstellung beruht immer noch auf den Gedanken, dass Erkanntes das Resultat eines im Objekt liegenden Vermögens oder Wertes darstellt, das uns affiziert. Diese Feststellung ist mit Baumgarten infrage zu stellen und beweist seine Bemühung um das Aufsprengen der Dualität. Denn es gibt bei diesem Erkenntnisakt nicht bloß die eine aktive Partei, die Erkenntnis gemäß einem Objekt generiert, sondern Erkenntnis ist flexibel und findet im Zusammenspiel von Subjekt und Objekt statt. Jene von Subjekt und Objekt generierte Erkenntnis ist dennoch individuelle Erkenntnis. Ein anderes Subjekt zur gleichen Zeit und unter gleichen Bedingungen würde dasselbe Objekt vermutlich etwas differenzierter interpretieren. Dieser Sachverhalt stellt sich als relationale Subjekt-Objektbeziehung dar und will darüber hinaus noch aufzeigen, dass es weitere unberücksichtigte Perspektiven über Beziehungs- und Erkenntnisstrukturen gibt. Folgerichtig sind sowohl Subjekt als auch Objekt in ihrem Verhältnis und ihrer Stellung zueinander variabel. Sie teilen das Vermögen, gegenseitig die Plätze zu tauschen. Deshalb richtet sich die Vorstellung des Subjekts dann nicht danach, wie sich das Objekt präsentiert, sondern das Objekt gestaltet sich nach einem spezifischen Wahrnehmungsschema des Subjekts. Dieses Wahrnehmungsschema, ein basales Muster der Wahrnehmung – ohne den Bereich des psycho-phänomenologischen und die Quantenphysik zu sehr zu beanspruchen – könnte beispielsweise so aussehen, dass das wahrgenommene Objekt dem entspringt und sich nach demjenigen richtet, was in der Vorstellung des Subjekts bereits intuitiv und unbewusst wahrgenommen wurde und sich dort eingeschrieben hat. Wir hingegen wollen es v. a. in einer Weise interpretieren, als wäre dies ausschließlich Sache des Subjekts und ihren/seinen

⁶⁶ Vgl. Goodman 2012, S. 232.

⁶⁷ Vgl. Baumgarten 2021, § 531, S. 281-283. Vgl. Pöltner 2008, S. 84-85.

Wahrnehmungskompetenzen. Genaugenommen ist es aber die Fähigkeit der Seele, denn um wieder an Aristoteles anzuknüpfen, können wir von einer Seelen-Objektbeziehung sprechen.⁶⁸

Diese Art von Darstellung führt zweitens zu der Bemerkung, dass Baumgarten einen Weg eingeschlagen hat, den Materialismus (vermutlich ungewollt) zu überdenken, nämlich insofern, als scheinbar leblose Objekte wandelbar sind und über einen hohen Grad an Flexibilität verfügen, sich unserer Wahrnehmung anzupassen. Parallelen dazu finden sich im Neuen Materialismus, insbesondere bei der Quantenphysikerin Karen Barad, auf die noch im zweiten Kapitel⁶⁹ zurückzukommen sein wird. Diese Flexibilität seitens des Objekts und des Subjekts bzw. dessen subjektives Wahrnehmungs- und Urteilsvermögen bedeutet zugleich, dass wir demnach auch akzeptieren müssen, dass ästhetische Urteile stets auch etwas Individuelles bleiben dürfen. Mit dieser Feststellung lässt sich die Brücke schlagen zur Waldenfels'schen Analyse der *Koaffektion*, die ebenso darauf angelegt ist, mannigfaltige Bewertungen oder Interpretationen hervorzubringen.⁷⁰

Folglich ist es zwar einfach zu behaupten, dass ihnen keine normativen Merkmale zugeschrieben werden können. Wesentlich ist aber die Herausforderung, dass ästhetischen Urteilen dieselbe Seriosität entgegengebracht werden sollte als den normativen. Ein Aspekt, der die Ernsthaftigkeit in der Bewertung ästhetischer Urteile stützt, ist, wenn Baumgarten von der sinnlichen Erkenntnis oder der *cogitatio sensitiva* spricht, als jener Erkenntnis, die, sobald sie die subjektive sinnliche Wahrnehmung abgeschlossen hat, die Vernunft ‚zu Wort kommen‘ lässt. Somit beansprucht auch die *cogitatio sensitiva* keine allgemein gültige Gesetzlichkeit, denn sie bildet lediglich ein Partikulares ab, das auf ein Allgemeines hin in Beziehung zu bringen ist.⁷¹ Mit Baumgarten bestätigt sich *vorerst* das obige Argument, dass Wahrnehmung und Erkenntnis als subjektive und individuelle Erkenntnis gelten.

⁶⁸ Die Seele, die man konsequenterweise auch im Objekt antreffen könnte (Animismus).

⁶⁹ Vgl. Kapitel 2 in dieser Arbeit.

⁷⁰ Vgl. Waldenfels 2024, S. 51-53.

⁷¹ Vgl. Gadamer 1977, S. 21.

1.3 Das Schöne als ästhetische Wissenschaft?⁷²

Die Ästhetik als Wissenschaft betrachtet, hat die Funktion sowohl theorienbildend für die sinnliche Erkenntnis als auch für die Kunst zu sein.⁷³ Überdies soll sie auch eine Wissenschaft sein, die eine ‚Abrundung‘, d. h. eine Komplettierung oder Vervollkommnung der sinnlichen Erkenntnis zu leisten vermag.⁷⁴ Wenn Baumgarten die Ästhetik als eine *Kunstlehre* definiert, so meint er damit auch, dass sie – entgegen der *natürlichen* ästhetischen Wahrnehmung – mit einer Schulung der Sinne, ihrem Training verbunden ist. Es liegt nahe, dass dieses Training – die Aneignung mittels Wiederholung bzw. Einübung⁷⁵ – ebenso artifiziell sein kann, da sie eine gewisse Art von Zutun bedeutet, die über die unbewusste oder natürliche Wahrnehmung hinausgeht. All dies ist nicht nur direkt auf die Künste, sondern viel allgemeiner noch, auf unsere Wahrnehmungsfertigkeiten zu beziehen.

Dass Baumgarten diese Vervollkommnung der sinnlichen Erkenntnis in selbstverständlicher Weise mit dem Schönen in Verbindung bringt, zeigt er mit der Feststellung: „[d]amit ist aber die Schönheit gemeint.“⁷⁶ Diese Aussage, dass eine Verknüpfung mit dem Schönen gegeben sein muss, wenn es um ästhetische Wahrnehmung geht, scheint nicht unproblematisch zu sein, insbesondere für die Kunst der Moderne und Postmoderne. Denn dies würde bedeuten, dass der Kunst als ästhetische Dimension im Vorfeld bereits spezifische Werturteile implementiert sind, die in der Einleitung als ‚moralisch‘ beschrieben wurden. (Wenn die Kunst einen Modus für einen Weg darstellt, wie Vervollkommnung erzielt werden und wenn dieser ausschließlich über den Weg des Schönen erreicht werden kann, dann müssen wir auch die Fähigkeit zur Identifikation des Schönen besitzen, um hier ein Maß für die adäquate Beurteilungen ansetzen zu können.) Die Überlegung also, eine ästhetische Erfahrung zu machen, die auf Vervollkommnung abzielt und die nur über das Attribut des positiv konnotierten Schönen, erreicht wird, würde nach dem heutigen Kunstverständnis (und seit Adorno) nur bedingt auf Verständnis stoßen.⁷⁷

⁷² Vgl. Baumgarten 1983, S. XV.

⁷³ Vgl. Baumgarten 1983, § 1, § 5.

⁷⁴ Vgl. Regenbogen/Meyer 2020, S. 71.

⁷⁵ Man erlernt es durch wiederholtes Tun. Vgl. Aristoteles 2015, 1103 b, S. 74.

⁷⁶ Baumgarten 1983, §14, S. 11.

⁷⁷ Dies unter der Annahme, man vernachlässigt das Genre *Kitsch* und *Cuteness*, bei denen das Schöne überzeichnet und damit kritisch verhandelt wird

Auch betreffend die Wahrheit kann man sagen, sie resultiert aus dem traditionellen ‚Weltbild‘, dass Wahrnehmung, vielmehr noch Kunst mit dem Schönen verknüpft wird, auch wenn sich dies *realiter* nicht so darstellt. Da Diskurse des tradierten Schönen dennoch (und immer noch) aufrecht sind, muss dies zugleich bedeuten, dass der Kunst, um sie auch heutigentags als solche gelten zu lassen, so etwas wie ein Zuspruch auf positive Bewertung gegeben sein muss. So kommt man nicht umhin, einmal mehr den Begriff des Schönen neu zu überdenken, denn das Schöne per se, als Idee und Ideal war in der Antike schon ein streitbarer Faktor (Platons *Hippias Mayor*)⁷⁸.

Die Annahme Gadammers, dass das Schöne keinen spezifischen Zweck erfüllt, außer den der Selbstbestimmung schön zu sein,⁷⁹ ist kritisch aufzufassen, insbesondere für die gegenwärtige Kunst.⁸⁰ Baumgarten betont, dass, wenn ein Ding schön ist, d. h., wenn wir es durch die Sinne als solches bewerten –, es auch im Gedächtnis haften bleibt,⁸¹ womit gleichsam erkannt wird, dass es ein Bestreben gibt, schöne Dinge nicht nur zu schaffen, sondern vielleicht auch bewusst erfahren zu wollen. Auch auf diese Weise scheint das Schöne, das die ästhetische Erfahrung generiert, eng mit dem Verstand verknüpft zu sein. Allerdings wissen wir auch, dass Baumgarten, entgegen der Auffassung der Rationalisten, sich dafür ausspricht, dass das Schöne gerade nicht dem Intellekt zuzuordnen wäre.⁸² Auf den Einwand, die Auseinandersetzung mit dem Schönen sei im Topos einer negativen Ästhetik inkonsistent, da das Schöne doch etwas Erkennbares ist, ist zu entgegnen, dass das Schöne auch als Immaterielles, als Gefühl oder Adjektiv behandelt werden kann.

Es wurde bereits festgestellt, dass die Wahrheit und das Schöne im philosophischen Diskurs schon immer eng miteinander verzahnt sind. Das Schöne ist deshalb wahr, weil es nicht nur über die bloße rudimentäre Wahrnehmung, sondern insbesondere über eine intensive Wahrnehmung, d. h. die Klarheit der Sinne, als solches erkannt wird. (Umso mehr Klarheit besteht, desto mehr des Schönen besteht.) Die Begrifflichkeit über das Schöne mag sich seither gewandelt haben, als das Schöne nicht notwendig mit dem Wahren korrespondieren muss. Der Begriff wird deutlicher unter Berücksichtigung Baumgartens Definition über das Falsche (*falsitas aesthetica*).⁸³ Darunter versteht er das Auftreten einer Unstimmigkeit zwischen dem von mir Wahrgenommenem und der Wahrheit des Objekts. (Besteht hier eine

⁷⁸ Vgl. Platon 1977, 290 d.

⁷⁹ Vgl. Gadamer 1977, S. 18.

⁸⁰ Auch das Schöne, gerade was die barocke Kunst betrifft, erfüllt einen Zweck. Vielleicht mehr noch auf den profanen Bereich bezogen, nicht jedoch in der sakralen Kunst. Gerade dies versucht die Kunst mit *Kitsch* und *Cuteness* abzudecken.

⁸¹ Vgl. Gadamer 1977, S. 21.

⁸² Vgl. Pöltner 2008, S. 85.

⁸³ Baumgarten 1983, § 445, S. 74, 75.

Inkonsistenz zwischen Baumgartens vorheriger Feststellung in § 3 Punkt 2?). Baumgarten macht deutlich, dass das Schöne, um wahr zu sein, stimmig sein muss und nicht widersprüchlich sein darf.⁸⁴ Mag dann auch Unliebsames als schön gelten, wenn die ‚Ausstrahlung‘ des Objekts mit den Wahrnehmungsergebnissen korrespondiert?

Ein anderer Punkt in Baumgartens Theorie ist, dass er nicht nur dem Sinnlichen, das laut den Rationalisten eine Vorstufe intellektueller Tätigkeit bezeichnet, eine neue Wertigkeit verleiht, sondern auch dem Geschmack.⁸⁵ Der Geschmack bezieht sich hier nicht auf einen einzelnen der fünf Grundsinne, nämlich wie anzunehmen auf den des Geschmacks, sondern auf ein Zusammenspiel aller Sinne, sodass eine Ausgewogenheit zustande kommt, die auf etwas ‚Stimmiges‘, um nicht zu sagen auf das *Schöne* selbst referiert. Denn ist die Rede vom Geschmack, so handelt es sich grundsätzlich um den guten Geschmack einerseits, der, wie erwähnt, sich aus der Synthese aller Sinne ergibt. Er verschafft sich damit sozusagen einen Überblick, der wiederum auf das Wahre und damit Schöne referiert.⁸⁶ Andererseits handelt es sich beim guten Geschmack auch um ein gesellschaftlich akzeptiertes Geschmacksurteil, das den sogenannten ‚Zeitgeist‘ (die moralischen Werte inkludierend) widerspiegelt, auch wenn sich dieser nur ungenau definieren lässt. Wo ein eindeutiges und damit auch klares Geschmacksurteil abzugeben nicht möglich ist, tendiert man dazu, vom schlechten Geschmack zu sprechen, der ungleich leichter zu definieren ist, indem er aus der Dysbalance der Sinne mit dem Objekt resultiert. Der gute Geschmack lässt sich nicht nur in Anbindung an das Wahre verstehen, sondern definiert sich zugleich auch als „heile Ordnung“⁸⁷, um gleichsam auf den antiken Ausdruck des Kosmos zurückzugreifen.⁸⁸

Nimmt in der Analyse des Ästhetischen das Schöne in Anbindung mit dem guten Geschmack offensichtlich einen festen Platz ein, so darf auch Kant nicht unberücksichtigt bleiben. Es ließe sich sogar behaupten, Kant verschaffe sich mit einer diesbezüglich systematischen Darstellung in seiner *Kritik der Urteilskraft* mehr Prägnanz und damit einen gewissen empirischen Vorteil gegenüber Baumgarten, da er sich mit der dringlichen Frage beschäftigt, – wie kann das Schöne, das bereits seit Platon nicht evaluierbar zu sein scheint, überhaupt verbindlich sein? Kants Verbindlichkeit des Schönen oder der wahren

⁸⁴ Hiermit wird deutlich, dass das Schöne eine inhaltliche Wendung insofern erfährt, als es sich nicht nur auf Dekor, wie der goldene Quirl in Platons Dialog *Hippias Mayor*, sondern auf die Kohärenz bezieht, die sich daraus ergibt. Vgl. Platon 1977, 290d.

⁸⁵ Vgl. Pöltner 2008, S. 82.

⁸⁶ Vgl. Pöltner 2008, S. 82, FN 60.

⁸⁷ Gadamer 1977, S. 43.

⁸⁸ Es handelt sich um den *Kosmos*-Begriff (lat. ordo): vgl. dazu Horn/Rapp 2008, S. 245.

Wahrnehmung resultiert daraus, dass das subjektive Gefühl oder Urteil als Partielles obsolet wird, anstelle dessen er aber eine allgemeine Zustimmung über eine ästhetische Erfahrung einfordert. Zu bedenken ist, dass sich Kant allerdings am Naturschönen abarbeitet und nicht am Kunstwerk, dem Kunstschönen.⁸⁹ Was im Fall einer ästhetischen Negativität jedoch wichtig scheint, ist, dass das Naturschöne nicht weniger Berechtigung als das Kunstschöne hat.

Der gute Geschmack dient als das Maß der Bewertung von Kunst, nicht wie sie beiläufig, sondern auch rezeptionsästhetisch-relational –, wahrgenommen wird. Kant hat den Geschmackssinn als den universalen Sinn und als das Maß bewertet, der im Zusammenhang mit dem Gemeinsinn steht. Sobald nach Kant etwas als schön zu bewerten gilt und diese Bewertung zu einem Urteil darüber, dass es schön ist, umgeformt ist, ist auch davon auszugehen, dass sich die Allgemeinheit diesem Urteil anschließen werde. Obwohl es sich dennoch um ein individuelles Urteil handelt, dürfte man kaum plausible Kriterien für die Behauptung des Gegenteils finden, sodass es schwer möglich ist, sich dem zu entziehen, was die Allgemeinheit für gültig empfindet. Da bei Kant der Gemeinsinn einen universalen Sinn bezeichnet, nimmt er die Rolle der Erfahrung ein, die demnach obsolet zu sein scheint. „Nun kann dieser Gemeinsinn zu diesem Behuf nicht auf der Erfahrung gegründet werden; denn er will zu Urteilen berechtigen, die ein Sollen enthalten: er sagt nicht, daß jedermann mit unserem Urteile übereinstimmen werde, sondern damit zusammenstimmen solle.“⁹⁰ Kants Überlegungen über den Gemein- und Geschmackssinn sind insofern wichtig, als er damit eine Orientierung – nämlich dem Unbestimmten eine Bestimmtheit zu geben –, liefert, die es möglich macht, sich über Phänomene, Stimmungen oder über Kunst auszutauschen.

Dass Baumgarten aber dabei das Sinnliche als verlässliche Quelle für diese Bewertung anerkennt, ist stets mitzudenken. Diese Überlegung ist nicht trivial und soll auch im weiteren Verlauf der Arbeit noch eine wesentliche Rolle spielen. Dies gilt als bedeutender Unterschied zu Kant, denn Baumgarten ist sich auch ohne eine vermeintliche systematische Festschreibung des Schönen (die Kant ebenso wenig gelingt), des guten Geschmacks *bewusst*. Dass das Sinnliche als verlässlich betrachtet werden darf, ergänzt er mit der Aussage, dass „die Verbesserung der Erkenntnis auch über die Grenzen des deutlich Erkennbaren hinaus voran [getrieben werden kann], [...]“⁹¹. Hier lässt sich eindeutig die Hinführung zum Un-

⁸⁹ Vgl. dazu Gadamer 1977, S. 23.

⁹⁰ Vgl. Kant KdU, § 22, B 68/ A 67, S. 159.

⁹¹ Baumgarten 1983, § 3, S. 2.

Manifesten, Atmosphärischen bereits erkennen, die in Baumgartens *Ästhetik* einen bedeutenden Aspekt im jenseits des klar und deutlich Erkennbaren einnimmt.

Um auf Baumgarten zurückzukommen: Wenn er verdeutlichen möchte, dass das Schöne, um wahr zu sein, stimmig und nicht widersprüchlich sein darf,⁹² so lässt sich daraus der Schluss ziehen, dass das Schöne eine gewisse Verbindlichkeit für Harmonie aufzubringen hat. Was dabei oftmals unberücksichtigt bleibt, ist, dass das Schöne nicht als bloßer Zustand interpretiert werden darf, sondern als flüchtige Momentaufnahme. An dieser Stelle tritt der Unterschied zwischen westlicher und östlicher Kultur deutlich zutage. Das westliche Denken ist bemüht, Schritte der Organisation strikt zu trennen, Elemente zu abstrahieren, um sie zu konkretisieren, was als genuine Eigenart westlicher Kulturen sich darstellt, wohingegen im östlichen Denken dies weniger der Fall ist.⁹³ Hier präferiert man „[...] nicht das Feste, sondern das Schwebende [als] schön. Schön sind Dinge, die die Spuren des Nichts [...] bereits in sich tragen. Schön ist nicht die Dauer, sondern die Flüchtigkeit des Überganges.“⁹⁴ Alles aber, was den permanenten Staus des Immerwährenden und des Vollen oder Ausgefüllten in sich trägt, neigt dazu, sich dem Schönen zu entziehen. Wo Leere hingegen auftritt, wirkt alles leicht und folglich verknüpft man damit auch eine angenehmere Empfindung.⁹⁵ Merkmale der Harmonie zielen also nicht auf Persistierendes, Völle, sondern stehen mit dem ‚Lockeren‘ in Verbindung und suggerieren Leichtigkeit.

Ein kurzer Ausblick auf das 2. Kapitel, das Atmosphäre an Bedingungen des Lichts koppelt, darf bereits jetzt gegeben werden. Das Schöne wird seit der Antike als Prinzip (und nicht als materielle Gegebenheit) aufgefasst, das in Verbindung mit Licht, ein zusätzliches *Surplus*, ein Erstrahlen für den ästhetischen Gegenstand oder der ästhetischen Entität bedeutet. Der griechische Gott des Lichts, Apoll, steht auch mit den Künsten in Verbindung. Und wenn wir vorhin von Widerfahrnis gesprochen haben, so hat bereits Xenophon das Licht als jene Kraft identifiziert, die imstande ist, auf die Seele einzuwirken, indem es eine Kraft verkörpert, die der Seele widerfährt. Bei dieser Kraft, von der noch genauer die Rede sein wird, handelt es sich um eine unsere Sinne fokussierende Wirkung – wir sprechen auch von ‚Anziehungskraft‘ –, die darüber hinaus Potential zur oben genannten *Lenkung durch Orientierung* hat und zu gelungenen Rezeptionsbeziehungen beizutragen. Bei Anziehung – Spannung – Aufmerksamkeit handelt es sich um drei Schlagwörter in enger Verzahnung mit der Ästhetik,

⁹² Vgl. Platon 1977, 290d.

⁹³ Vgl. Han 2007, S. 39.

⁹⁴ Han 2007, S. 59.

⁹⁵ Vgl. Han 2007, S. 59, 62.

die unmittelbar in eine Reflexivität oder in eine Art von Responsivität mündet.⁹⁶ Auch Baumgarten beschäftigt sich im zweiten Teil seiner *Ästhetik* intensiv mit dem Licht (vgl. Kapitel 2).

1.4 Das Negative

Martin Heidegger hat mit seiner prominenten metaphysischen Frage zum Verständnis um das Nichts einen Gedanken aufgeworfen, der diesem Kapitel die grundlegenden Denkanstöße liefern soll. Er stellt sich genau jene Frage zu einer Thematik, die der abendländischen Kultur in gewisser Weise doch so fremd ist: „Warum ist überhaupt Seiendes und nicht vielmehr Nichts?“⁹⁷ Dass ausgerechnet Heidegger sich als deutscher Philosoph mit dieser Thematik intensiv auseinandergesetzt hat, mag sich dadurch erklären, dass unter seinen Studierenden jene aus Japan, eine besondere Sensibilität und Verständnis für diese Problematik aufgebracht haben. Parallel zur Kyoto-Schule⁹⁸ – einer Schule, die das Denken über das Nichts bzw. auf das Nichts fokussiert –, fanden sie in Heidegger einen entsprechenden Anknüpfungspunkt, der darüber hinaus auch Bestätigung durch seine Rezeption in Japan fand.⁹⁹ *Vice versa* bedeutet es, dass die Studierenden mit westlich geprägtem Habitus, d. h. mit vermehrter Tendenz zum materiell Gegeben bzw. zu dem, was wir mittels sinnlicher Wahrnehmung zu vernehmen imstande sind, nur bedingt imstande waren, Heidegger bezüglich seiner Ontologie zu folgen.

Die Folgen einer westlich fokussierten Seins-Perspektive äußern sich in mehrfacher Weise, vor allem aber darin, dass wir deklaratives Faktenwissen, (d. h. auf unveränderlichen Tatsachen beruhendes Wissen), priorisieren und präferieren. Und dies findet in bedeutend größerem Umfang statt als prozesshaft generiertes Wissen ohne einstweilige Evidenz. Deshalb gehen wir für gewöhnlich auch davon aus, dass Nichts auch Nichts bleibt, ungeachtet einer möglichen Veränderung in Raum und Zeit.

⁹⁶ Vgl. Grassi 1980, S. 71-73. Licht nach Xenophon ist eine „Lennkraft“.

⁹⁷ Heidegger 2004, S. 381.

⁹⁸ Als Hauptvertreter ist insbesondere Nishida zu nennen.

⁹⁹ Vgl. Buchner 1989, S. 14-19. Vgl. Deleuze 2014, S. 194. Die Bemerkung, dass Zwischenräume auf asiatischen Bildern absichtlich gestaltungstechnisch bestehen, deutet auf ein unterschiedliches Blickregime und differenzierte kulturelle Anschauungsweise hin.

Ausgehend von der Prämisse, Seh- und Hörsinn seien die bedeutendsten und dominantesten unter allen Sinnen¹⁰⁰ und somit auch jene, die den meisten Wahrheitsgehalt vermitteln, werden wir vom Trugschluss geleitet, dass ihre Informationen und Abbildungen über die Welt nicht nur den gegenwärtigen Moment darstellen, sondern dieser auch in naher Zukunft bestehen bleibt, sofern wir nicht mit allzu vertrauten Prozessen des Wandels, wie etwa den Jahreszeiten, konfrontiert sind. Dies macht sich besonders deutlich in der Entwicklung eines materiellen Objekts. Sollte ein neues Produkt sich entwickeln, dann meist über eine Neuarrangement bereits existierender Teilprodukte. Das, was also zu aktuellem Zeitpunkt gegeben ist, soll sich (ohne Rücksicht auf Veränderungen) auch zukünftig so verhalten. Anzunehmen ist, dass dies u. a. daraus resultiert, dass wir in dieser Schlussfolgerung zum einen den Zeitfaktor weitgehend ausblenden,¹⁰¹ der die Spanne für die Entwicklung kennzeichnet. Es ist allerdings nicht so, dass wir den Prozess des Entstehens völlig ausblenden würden, wir nehmen ihn aber nicht genug bewusst wahr. Wir nehmen ihn deshalb nicht wahr, weil dies ein Reflektieren über den Werdensprozess bedeuten würde und das Reflektieren sich erst im Vollzug eines Erkennens getätigt wird. Somit sind wir imstande v. a. jene positiven Seinselemente zu erkennen, die zu einem eindeutig wahrnehmbaren Ergebnis führen. Komponenten des unbestimmten Ausgangs, des Vermeintlichen können zwar erahnt oder gespürt werden, doch nur bedingt sprachlich formuliert.

Was außerdem daraus folgt, ist, dass das in-die-Materie-Gebrachte als das bereits Bekannte gleichsam allzu oft auch als Vorbild (Matrize) dient, worauf wir uns zukünftig hin entwerfen oder worauf wir uns beziehen. Die Gründe dafür mögen vielfältig sein, vermutlich aber geschuldet dem Mangel an Vertrauen, dass etwas sein oder anderes in Veränderung begriffen sein wird, geben wir dem bekannten Materiellen den Vorzug. In diesem Zusammenhang bezeugt der vielzitierte Satz einen anderen Zugang zum matrizenhaften Denken: „Werde, der du bist“ aus den Oden des antiken griechischen Dichters Pindar, der von Friedrich Nietzsche in der *Fröhlichen Wissenschaft* mit dem leicht abgewandelten Titel übernommen wurde: „Was sagt dein Gewissen? – Du sollst der werden, der du bist“¹⁰². In Bezug auf Heidegger verdeutlicht dies, dass Potentiale, die einer eigenen, möglicherweise einer einsehbaren, Logik folgen, in größerem Ausmaß für ein Werden ausschlaggebend sind als die bereits existierenden Vorbilder. Und es zeigt sich in Hinblick auf die negative Ästhetik, dass wir oft nur jenes fokussieren, was unmittelbar vorgegeben ist, auf welches wir

¹⁰⁰ Der unbeirrbarste Sinn ist nach Aristoteles der Sehsinn, vgl. Aristoteles 1995, Buch II, Kap.7, 418a, S. 97.

¹⁰¹ Es scheint, dass nicht umsonst das Thema des *horror vacui* im Barock als heuristisches Element programmatisch wurde.

¹⁰² Nietzsche 2003, KSA 3, 270, S. 519.

unmittelbar Zugriff haben – und genau dann nicht imstande sind etwas wahrzunehmen und zu deuten, wo eine Lücke klafft.

Billigen wir dem Sehsinn die Vorrangstellung unter den Sinnen zu, so folgt zusätzlich daraus, dass unser Vertrauenszuschuss in andere Sinne abgeschwächt wird. Denn im Zusammenhang mit der sinnlichen Wahrnehmung bleibt oft unberücksichtigt, dass mit Unterstützung anderer Sinne (oder des *sensus communis*) nicht nur bereits Gegebenes, sondern auch Noch-nicht-Gegebenes oder in-Erscheinung-Begriffenes auf bestimmte Weise (wenn auch nur implizit und nicht explizit) sich erfassen lässt. Somit darf die Behauptung als Zwischen-Conclusio aufgestellt werden, dass das Werdende als etwas, das im Begriff ist, ins Sein überzugehen, in gewissem Maße sich bereits sinnlich erfassen lässt.

Sinne sind unmittelbar an das Kognitive gebunden.¹⁰³ Durch den Verstand erst ergibt sich eine Überarbeitung der Sinnes-Daten, indem sich von der Situation ein ‚Bild gemacht‘ wird. Dies steht in Zusammenhang mit einem widersprüchlichen Aspekt. Für eine Mehrzahl von uns scheint nichts schwieriger zu sein, als das Nichts zu denken bzw. an nichts zu denken (außer in Mediationspraktiken), da sich immer wieder unmerklich Gedanken als ‚Äußerungen des Seins‘ einschleichen. Andererseits ist es aber auch so, wie oben festgestellt, dass das Nichts, gegeben als eine inhaltslose Leere, oftmals *de facto* als solche aufgefasst wird. Werden Seh- und Hörsinn nicht adressiert, wird mit ihnen nichts sinnlich vernommen, so existiert auch (scheinbar) nichts. Das bedeutet, ein starres Nichts zu denken, fällt leichter als es sich bildhaft vorzustellen. Somit bedeutet das auch, falls wir also von immateriellen Phänomenen sprechen, dass auch immer ein Restzweifel an der Wahrhaftigkeit dieser Eindrücke zurückbleibt, da sie nicht von jener intensiven *Klarheit* geprägt sind, wie wir diese von der rationalen kognitiven Tätigkeit oder Logik kennen.¹⁰⁴ Hinsichtlich der wandelbaren, noch nicht festgeschriebenen Phänomene gelten also weder Sinne noch der Verstand als verlässliche Partner_innen für klare Wahrnehmung. (Die Klarheit wurde im sinnlichen Erkennen im vorigen Kapitel bereits thematisiert.) Hieraus folgt das Problem, dass sich uns das Nichts oftmals besonders klar und deutlich offenlegt, sodass wir nicht vermögen, es anzuzweifeln, weswegen es aber noch lange nicht heißt, dass dieser Zustand nicht auch in Veränderung begriffen ist und wir dies in irgendeiner Weise nicht auch wüssten.

¹⁰³ Vgl. Welsch 1987, S. 26.

¹⁰⁴ Diese Art von Zweifel ist in Abgrenzung zum kartesischen Zweifel zu verstehen.

1.4.1 Die Wurzeln im Denken des Negativen

Mit folgender Frage soll sich nun zusätzlich näher auf die vorher beschriebene Problematik eines westlich geprägten Denkens herangetastet werden: Warum ist gerade im abendländischen Denken das reine Nichts so verwurzelt und warum nehmen wir es als so wörtlich oder faktisch gegeben? Es scheint, den westlichen Ländern sei damit ein kulturhistorisches Erbe auferlegt, das abzuschütteln es kaum imstande ist, weil es sich aus antiker Tradition speist. Denn zu Recht kann die Behauptung aufgestellt werden, dass es in gewissem Masse unserer Verstandeslogik geschuldet ist, unsere Konzentration auf Gegebenes zu richten. Ein möglicher Grund kann dafür sein, dass wir mit Aristoteles den Satz des ausgeschlossenen Dritten implementiert haben, der besagt, dass nichts, wo etwas schon ist, etwas anderes sein kann.¹⁰⁵ Und wenn an bestimmter Stelle ein Nichts ist, d. h. als Faktisches präsent, kann in oder anstelle diesem unmöglich etwas anderes sein und folglich auch nicht werden. Das Nichts okkupiert also genau denjenigen Platz, an dem ein anderes Etwas sein hätte können.

Genauso wie wir im Alltagsverständnis allzu oft dazu tendieren, das Nichts in seinem momentanen Zustand als Zustand der Dauer zu betrachten, ohne sich bewusst zu sein, dass das Nichts selbst sich in ein Werden überführt, nimmt auch das „absolute Nichts“¹⁰⁶ insbesondere innerhalb der abendländischen Philosophie einen fundamentalen Platz ein.¹⁰⁷ Obwohl es sich als solches in ontologischer Hinsicht immer wieder diskutabel erweist,¹⁰⁸ sind in diesem Kontext vor allem Nuancen des Nichts zu priorisieren.

Wenn wir mit Platon einen Schritt in der philosophischen Geschichte zurückgehen, dann versucht auch er an einer Stelle Dialog *Tímaios* das prozesshafte Sein mit einem starrem Narrativ darzustellen. Obgleich er sich damit neben dem Sein auch auf das Werden bezieht und er damit nicht nur implizit, sondern auch explizit seine Dynamik preisgibt, scheint es aber doch so, dass beide Momente nicht imstande sind, über sich selbst hinauszuwachsen, da sie in sich selbst verharren. Dazu schreibt er folgendes: „Was ist das immer Seiende, das kein Werden besitzt, und was das immer Werdende, das niemals ist? Das Eine ist doch erfassbar

¹⁰⁵ Aristoteles, 1999, Buch IV, Kap. 7, 1011b, 20-25.

¹⁰⁶ Buchner 1989, S. 44 FN. Das „absolute Nichts“ als ein relevanter Term von Nishida (Kyoto-Schule).

¹⁰⁷ Vgl. Colebrook, 2010, S. 193.

¹⁰⁸ Vgl. dazu Jean- Paul Sartre: *Das Sein und das Nichts*

durch das an der Vernunft orientierte Denken, da es immer mit sich selbst identisch ist, [...].“¹⁰⁹ Was aber ist nach Platon das permanent Werdende, wenn es nicht ins Sein kommt? Es würde bedeuten, dass es sich um einen permanenten Prozess handelt, der gleichsam um sich selbst kreist. Platon proklamiert mit dieser Feststellung, dass das Werdende nicht erfassbar ist, zumindest nicht mittels des Verstandes. Wenn der Verstand aber nicht daran beteiligt ist, bedeutet das zusätzlich, dass anderes an seine Stelle tritt, das das Werden erfassbar macht, sodass es *begriffen* werden kann. In dem Zusammenhang soll auf die etymologische Verwandtschaft von verstandesmäßigem und taktilem Begreifen verwiesen werden., beides Sinnesgenerierungen. Begreifen mittels Verstandes stellt immer auch eine reflexive Tätigkeit dar, die vorher mittels Affektion erlebt wurde.

Um auf Platons Frage zurückzukommen: Er stellt sie unter die Bedingung, dass das Werden als ‚fortdauernder Prozess‘ dargestellt ist. Aber ließe sich so eine Nuance des Nichts beschreiben? Und welchen Anteil hat das Nichts bzw. die Negation überhaupt am Sein?

Hierfür unterscheidet Friedrich W. J. Schelling in der philosophischen Einleitung zur *Philosophie der Mythologie* zwei Arten von Negationen, die er mit Hilfe dreier Sätze (6, 7 und 9) aus den Fragmenten des Parmenides analysiert. Es handelt es sich zum einen um das *ouk* (οὐκ), zum anderen um das *me* (μή).

Der erste Teil des sechsten Satzes soll genauer analysiert werden, denn er beinhaltet beide Versionen des Nichts: „HE MEN HOPOS ESTIN TE KAI HOS **OUK** ESTI **ME** ENAI [...]“.¹¹⁰ Ersteres, das *οὐκ*, bezeichnet die totale Negation, das „absolute Nichts“ und damit den kontradiktorischen Gegensatz zum Sein. Es besteht und enthält folglich – weil es statisch ist und nicht imstande ist, sich zu transformieren –, auch nichts darüber hinaus als das Nichts selbst. Damit drückt es schlichtweg nicht nur ein bloßes Unvermögen aus, etwas ins Sein zu bringen, sondern vielmehr noch – durch seine Sich-Selbstgenügsamkeit und Isoliertheit –, auch das Unvermögen sich an eine Sache zu binden.¹¹¹ Während das *ouk* (οὐκ) in Stille verharret und es „mit sich selbst identisch ist“¹¹², ist das *me* (μή) in Bewegung, ist dynamisch orientiert. Wenn das Nichts (*μή*) nicht stillsteht, so ist anzunehmen, dass es sich bewegt in

¹⁰⁹ Platon, *Tímaios*, 28a.

¹¹⁰ Böhler 1996, S. 191. Dies ist der erste Teil des ersten Satzes des Fragments 6, der im Ganzen lautet: *he men hopos estin te kai hos ouk esti me einai, peithous esti keleuthos (aletheie gar opedei), he d'hos ouk estin te kai hos chreon esti me einai*. Hervorhebung von den Worten **OUK** und **ME** in fett durch die Verfasserin.

¹¹¹ Vgl. Böhler 1996, S 192.

¹¹² Vgl. Platon 2003, S.38/ 57.

dynamischen Verläufen „zwischen zwei Polen“¹¹³ – von einem ‚mehr‘ seiner Bestimmtheit hin zu einem ‚weniger‘.

Auch bei Heidegger treffen wir auf eine entsprechende ausführliche Überlegung mit der Beschreibung der „Fuge“, jenes Da-Zwischen, das einen beidseitigen, also reziproken, Übergang, bezeichnet.¹¹⁴ Das Nichts (μῆ) als Schwellenzustand trägt also die Potentialität des Werdens stets in sich. Diese Potentialität, die immanent bereits gegeben ist, lässt sich in umgekehrter Weise auch als „transzendente Materie der Existenz“¹¹⁵, als eine zukünftig seiende, also schon anwesende Materie, beschreiben. (Sie müsste sich bloß in eine Immanenz überführen lassen, sodass sie qualitativ nicht mehr transzendent, also negativ aufzufassen ist und sich auf diese Weise von einer negativen zu einer positiven Ästhetik transformiert.) Somit lässt sich über das me (μῆ), obwohl es terminologisch ebenso ein Nichts bezeichnet, nun aussagen, ontologisch andersartig (als das οὐκ) bestimmt zu sein, insofern, als es sich dafür ausspricht, potentiell etwas sein zu können.¹¹⁶ Daher handelt es sich um ein ‚noch immer‘ Nichts, d. i. ein zeitlich besetztes Nichts, von dem, so meine Behauptung, sich jedoch nicht vollkommen ausschließen lässt, dass es in gewisser Weise doch ein Moment im Negationsmodus des οὐκ berührt bzw. berührt hat. Damit knüpfe ich an Gilles Deleuzes Behauptung an:

Entweder ist das Sein volle Positivität, reine Bejahung, dann aber gibt es keine Differenz, und das Sein ist undifferenziert; oder das Sein enthält Differenzen, ist Differenz, und es gibt Nicht-Sein, ein Sein des Negativen [...] Wir müssen zweierlei zugleich sagen: daß das Sein volle Positivität und reine Bejahung ist, daß es aber (Nicht)-Sein gibt, das das Sein des Problematischen, das Sein der Probleme und Fragen ist, und keineswegs das Sein des Negativen.¹¹⁷

Diese Annahme lässt sich damit begründen, dass sie die Ergänzung zu Deleuzes Feststellung liefert, indem er sagt, dass auch das Sein nie zur Gänze offenliegt. Da immer wieder Erfahrungen zum aktuellen Stand des Seins dazukommen, kann es nie komplettiert sein. Stets ist etwas am Sein ausgeblendet, das sich auch in phänomenologischer Hinsicht nicht erfassen lässt, womit dem Sein tatsächlich auch etwas rein Negatives anhaftet.¹¹⁸

¹¹³ Derrida 2013, S.14.

¹¹⁴ Vgl. Heidegger 1994, S. 357, 363.

¹¹⁵ Böhler 1996, S. 192.

¹¹⁶ Vgl. Böhler 1996, S. 191-192.

¹¹⁷ Deleuze 2007, S. 336.

¹¹⁸ Vgl. Colebrook 2010, S. 192.

Ungeachtet der Deleuze'schen Feststellung bleiben wir (zunächst) bei der strengen Unterscheidung von Parmenides und knüpfen an das Folgende an: Wenn Parmenides nun in diesen ersten Teil des 6. Satzes dem *ouk* das ‚*esti*‘ (ἔστιν) folgen lässt, ist dies ein Hinweis für Faktizität (es ist gegeben), während, wenn dem *μή* hingegen ein *einai* (εἶναι) nachgestellt ist, es Parmenides in Zusammenhang mit der infiniten, einer unbestimmten Zukunft bringt, aber nicht weniger unzweifelhaft in seiner Seins-Bestimmtheit.¹¹⁹ Das *μή* richtet sich nach dem Wesens-Feld, dem es gemäß seiner Orientierung implementiert ist. Das bedeutet, dass das Werden kein beliebiges ist, sondern eines, das sich nach den Gegebenheiten und der Struktur des Feldes, den sogenannten *Milieus* richtet,¹²⁰ nach einer ihm gegebenen, also ‚möglichen‘ Möglichkeit, sich genau dem Gegenstand anzunähern, der entweder bereits im Satus des Seins vorkommt oder auch nur latent bzw. potentiell vorgegeben ist.¹²¹ Dies wurde zuvor bereits mit dem ‚Entwerfen auf ein Vorbild‘ hin angesprochen.

[...] – das griechische *μή* hingegen eine Möglichkeit, die noch nicht wirklich ist, grundsätzlich aber für das „*subjectum*“ realisierbar (prädisierbar) ist. Das *μή* bezeichnet also einen konträren Widerspruch. Es meint das, was mir zufallen kann, weil es meiner Natur nicht grundsätzlich (*οὐκ*) widerspricht.¹²²

Das bedeutet, dass das *μή* auch etwas ist, was dem *subjectum* – nicht nur möglicherweise bzw. per Zufall – zukommen kann, sodass es zur Materie respektive in die Wirklichkeit gesetzt wird, sondern spezifischer noch, die Auswahl unter mannigfaltig verschiedenen, aber möglichen Formen lässt.

Auch die folgende Überlegung des sechsten Parmenides-Fragments erweist sich diskutabel: OUTE GAR AN GNOIES TO GE ME EON (OU GAR ANUSTON) OUTE PHRASAI – Parmenides schließt damit aus, dass, wenn etwas noch nicht gegeben ist, es gleichsam auch wahrnehmbar ist. Ist es hingegen wahrzunehmen, dann soll es auch im Dasein bereits Bestand haben, da, sobald etwas in den Zustand des Seienden eingegangen ist, dies nicht mehr als Negativität bezeichnet werden kann:¹²³ „Denn dann würde es zu einem schon Seienden

¹¹⁹ Vgl. Böhler 1996, S. 195.

¹²⁰ Der Terminus *Milieu* ist hier auf Guyau bezogen, hat sich aber v. a. im 20. Jahrhundert insbesondere mit dem Soziologen und Philosophen Pierre Bourdieu etabliert; auch Deleuze greift auf ihn zurück.

¹²¹ Vgl. Böhler 1996, 192, 194.

¹²² Böhler 1996, S. 192.

¹²³ Vgl. Hübener 1975, S. 109. Diese Behauptung findet sich bereits in Platons Dialog *Gorgias* (Diels/Kranz, II, 279, 33-283, 2).

gemacht A. B.“¹²⁴ Nun aber stellt sich die Frage, ob es nicht doch einen Zustand gäbe, der sich diesem ‚Entweder – Oder‘ entgegenstellen ließe? Klar ist, dass das Werden oder besser: das Ins-Werden-Kommen als ein Prozess identifiziert ist, der noch unsichtbar, unhörbar oder der noch schal ‚schmeckt‘ und so nicht nur die Wahrnehmung, auch die Beurteilung in der Schwebe lässt. Dieses Etwas als Zwischenform zu identifizieren, das aber trotzdem in einer gewissen Art und Weise wahrgenommen werden kann, macht ‚präsensitiv‘ den Status der Vor-Ahnung aus. Auch hier hat Deleuze auf die entscheidende Überlegung hingewiesen, insofern, als er das *me* als Vorstufe des Seienden betrachten, da er unweigerlich das Virtuelle im Zustand des *me on* als Ergebnis des Seins erkennt. Es wechselt also seinen ontologischen Status vom Negativen in jenen des „ontischen“¹²⁵ Status des Positiven bereits im Stadium des Nicht-Wahrnehmbaren.¹²⁶

1.4.2 Virtuell-sein

War zuvor allgemein noch die Rede von Möglichkeiten, so stellt sich nun die Zwischenfrage, ob die Wahl des Begriffs *Möglichkeit* in diesem Zusammenhang adäquat erscheint. Hinsichtlich dessen hat Deleuze auf die bedeutende und prominente Unterscheidung zwischen der Möglichkeit und dem Virtuellen hingewiesen. Welche Bedeutung der Begriff der Möglichkeit vermittelt, ist grundsätzlich mit dem übereinstimmend, was die Alltagssprache uns vorgibt. Das Operieren mit dem Begriff der Möglichkeit setzt ihn also nicht schon als *Terminus technicus* voraus. Um den Begriff der Möglichkeit genauer und jenseits eines alltäglichen Verständnisses zu explizieren, ist er im Zusammenhang mit dem Virtuellen zu verstehen, das Deleuze folgendermaßen erläutert:

Es ist das Virtuelle, das sich vom Aktuellen unterscheidet, ein Virtuelles aber, das nicht mehr chaotisch ist, sondern konsistent oder real auf der Immanenzebene geworden ist, [...]. Real, ohne aktuell zu sein. Ideal, ohne abstrakt zu sein. Man könnte sagen, dass es transzendent ist, [...], die reine Immanenz aber ist es, [...].¹²⁷

¹²⁴ Böhler 1996, S. 193.

¹²⁵ Heidegger 2006, S. 13. Er bestimmt das Existierende als ontisch.

¹²⁶ Vgl. Deleuze 2007, S. 334.

¹²⁷ Deleuze 2014, S. 182-183.

Deleuze zufolge müsse in diesen Fällen strenggenommen vom Begriff des Virtuellen gesprochen werden und nicht von Formen der Möglichkeit, da das Virtuelle auf ein zielgerichtetes Streben (*conatus*)¹²⁸ hinausläuft – da es noch nicht ist, potentiell aber sein wird. Denn im Gegensatz zu den Möglichkeiten, die immer nur beliebig sind, bewegt sich das Virtuelle im Milieu oder einem „Gefüge“¹²⁹ und versteht sich bereits einem Felddenken inhärent. Wenn bereits an obiger Stelle auf Heideggers Begriff der *Fuge* referiert wurde, so soll an dieser Stelle auf seine facettenreiche Bedeutung nicht vergessen werden, denn hieraus erwächst der Begriff der „*Fügung*“,¹³⁰ die als Seinsform in Erscheinung tritt. Nicht fern davon ist dann auch der etymologische Sprung zum Begriff des Gefüges. Denn ein Amalgam von Fugen würde nichts anderes bedeuten, als dass topologisch unklar situierte Wesenheiten (oder Erscheinungen), indem sie aufeinandertreffen und sich verdichten, zu einem Gefüge zusammenwachsen können. Relevant dabei ist, dass das Gefüge sich jedenfalls ins Sein vermittels Kräfte drängt. Die Möglichkeit hingegen stellt eine punktuelle Begebenheit oder Episode dar, die isoliert aus dem Feld oder einem Gefüge genommen, bereits in irgendeiner Weise darin zu existieren scheint. Sie *entwickelt* sich nicht wie im Gegensatz zum Virtuellen. Zwar können Möglichkeiten immer wieder neu arrangiert werden, setzen sich aber aus Bausteinen des bereits Seienden (oder Gewesenen) zusammen, so meine Behauptung. So ist man auch imstande über Möglichkeiten zu reden und sobald eine Versprachlichung der Dinge vonstattengeht, sind oder waren Dinge schon in irgendeiner Form zugänglich. Das Virtuelle hingegen hat (noch) alle ‚Möglichkeiten‘ offen, was bedeutet, dass es noch abstrakt oder unlesbar ist. Virtuelle Materie ist also weitaus subtiler, dünner bzw. vager – da sie sich auf der *materia prima* bewegt –, als Möglichkeiten auf der Schnittstelle von *materia prima* zu *materia secunda*, die zwar ebenso wenig aktuell sind, sich im Geist aber wesentlich anschaulicher machen, auch aufgrund des versprachlichten Ausdrucks. Deleuze meint dazu: „[...] daher ist das Mögliche der Modus der Identität des Begriffs in der Repräsentation, während das Virtuelle die Modalität des Differentiellen im Inneren der Idee ist.“¹³¹

Mit dem Begriff des Virtuellen beschäftigt sich insbesondere Gilles Deleuze, der eine Renaissance – aufbauend auf den Topos des Virtuellen von Henri Bergson –, eingeleitet und

¹²⁸ Vgl. Deleuze 1988, S. 130.

¹²⁹ Deleuze/Guattari 1992, S. 12. Der Begriff des *agencement*/ der *assemblage* wurde von den beiden Autoren insbesondere auf das Konzept des *Rhizoms* angewandt. Vgl. dazu auch Bennett 2020, S. 59.

¹³⁰ Seubert 2021, S. 59. Vgl. Weinmayr 1989, S. 46.

¹³¹ Deleuze 2007, S. 348.

weiterentwickelt hat (vgl. Kapitel 2).¹³² Während Bergson sich mit dem Begriff des Virtuellen auf die Vergangenheit bezieht, denkt Deleuze den Begriff in anderer Richtung. Das Virtuelle besteht bei ihm in Zukunft, jedoch den Gedanken auf Bergson gerichtet, dass bei diesem das Virtuelle bereits etwas vorgibt und in Aktualität besteht, bei ihm das virtuelle ‚einstweilen‘ nur in Realität, beide jedoch in Formen des Seins. Deleuze meint dazu: „(In diesem Sinn ist das Virtuelle nicht im geringsten Sinn ein vager Begriff; es besitzt volle objektive Realität; es lässt sich keineswegs mit dem Möglichen verwechseln, dem es an Realität mangelt; [...]).“¹³³ Das bedeutet, dass Möglichkeiten zwar in quantitativer Hinsicht mannigfaltiger gegeben sind, sich zu aktualisieren – im Gegensatz zum Virtuellen –, scheint diesen jedoch erschwert zu sein. Durchaus könnte man Möglichkeitsformen in einer Weise interpretieren, dass sie dem Virtuellen zeitlich vorausgehen, gerade weil sie beliebiger und inhaltlich weniger konkret ausgestattet sind, womit sie im Seins -Status auch graduell negativer zu verorten sind. Ein Werden oder Emergieren aus und innerhalb des Feldes ist also nicht bloß beliebigen Möglichkeiten unterworfen, sondern Felddenken ist auf das Virtuelle bezogen und wird mittels (dessen) einer inhaltlich bezogenen Unterscheidung zwischen Möglichkeiten und des Virtuellen erst konstitutiv.

In diesem Zusammenhang erklärt sich auch Heideggers These, die besagt, dass es keinerlei Trennung gibt von Aktuellem und Virtuellem. Diese Behauptung impliziert, dass es nichts Drittes gibt, denn alles passiert gleichzeitig, sodass Geschehen *per se* „ineinander“ verschachtelt ist, darauf ausgelegt, nahtlos ineinander überzugehen.¹³⁴ Das Virtuelle würde bei Heidegger also immer schon im Status des Seins und Nicht-Seins verharren und den Brückenschlag zwischen den beiden Extremen benennen. Damit erreicht man die Immanenz des Virtuellen in beiden Seins-Zuständen, wobei gleichsam dieses Zeitkonstrukt zu einer Einheit zusammenwächst.¹³⁵

¹³² Zum Begriff des Virtuellen: in: *Materie und Gedächtnis* vgl. Bergson 1991, S. 71; vgl. auch Colebrook 2010, S. 192, 193. Colebrook stellt hinsichtlich Bergson und Deleuze fest, dass sie sich auf zwei unterschiedliche Auffassungen über das Nicht-Sein bzw. die Negativität beziehen. Im Unterschied zu Bergson fasst Deleuze die Negativität als positives Nichts auf, das stets eine Entwicklung voraussetzt.

¹³³ Deleuze 2007, S. 348.

¹³⁴ Vgl. Weinmayr 1989, S. 45. Vgl. Heidegger 1994, S. 41. An dieser Stelle spricht er von „Wahrheit und Unwahrheit“ als zwei Extreme, synonym für Sein und Nicht-Sein.

¹³⁵ Über u:ai – KI-Software der Universität Wien wurde eine Zusammenfassung der Einleitung und des 1. Kapitels generiert, jedoch aufgrund von Ungenauigkeit nicht verwendet.

2. Atmosphäre als Matrix

Die ultimative Atmosphäre bezeichnet Platon in seinem späten Dialog *Tímaios* als Khôra (χώρα). Bildlich und narrativ vorstellbar ist Khôra als Raum, vergleichbar eines „Containers“¹³⁶ oder „Behältnisses“¹³⁷, der selbst noch in seiner Leerheit und Formlosigkeit auftritt, allerdings immer unter dem Aspekt, Möglichkeiten zur Aufnahme bereitzustellen. Sie stellt eine Möglichkeitsform dar, um Stabilität zu erzeugen. Deshalb steht Khôra nicht für etwas, das sich in Zusammenhang mit ihrem Inhalt definiert, obwohl in ihr belebte, auch scheinbar unbelebte Körper untereinander in Beziehung stehen und aufeinander bezogen agieren. Als neutraler Raum ist Khôra imstande alles aufzunehmen, unabhängig davon, welches ‚Geschlecht‘ sich in ihr/ihm/es auch immer niederzulassen vermag.¹³⁸ Deshalb ist Khôra insofern frei, vorerst noch alles zu negieren, was sich ihrer Bestimmung in den Weg stellen könnte. Khôra steht für sich selbst, jedoch mit der Fähigkeit sich selbst auch zu erweitern.

Da die Neutralität von Khôra sich nicht auf ein bestimmtes „Geschlecht“ oder „Gattung“ bezieht, ist sie¹³⁹ einerseits genderspezifisch geschlechtslos, andererseits gleichsam auch „pangender“ zu verstehen.¹⁴⁰ Aber auch über diesem Aspekt hinaus ist Khôra nicht nur sogenannten *queer*, sondern bleibt auch im Modus dieses neutralen, genau genommen nicht einmal als *queer* zu definierenden ‚Raums‘, der sich hinsichtlich seiner Aufnahmefunktion indifferent verhält. Khôra ist imstande alles aufzunehmen, akzeptiert aber nur jenes zur Aufnahme, das sich aus den vier Elementen (Feuer, Erde, Wasser Luft) ableiten und mischen lässt.¹⁴¹

Wenn die Funktion von Khôra in der universellen Aufnahme besteht, worunter auch die Generierung jeglicher Art von potentiellen Körpern, die mit der Struktur der Kosmos kompatibel sind und somit verwirklicht werden können, fällt, dann wäre das eine Zusage von unzählbaren Möglichkeiten oder Freiheiten. Unter dieser Freiheit ist aber nicht eine zu verstehen, die aus dem Zufallsprinzip gewonnen wird, als vielmehr eine, die, sollte es zu einer Aktualisierung kommen, nicht widersprüchlich, nicht den Naturwissenschaften konträr sein

¹³⁶ Böhler 2025, S. 168.

¹³⁷ Derrida 2013, S. 17. Weitere Bedeutungen: „Mutter“, „Amme“, „Abdruckträger“.

¹³⁸ Vgl. Böhler 2025, S.166.

¹³⁹ Unter der Prämisse, das Wort *Khôra* endet auf -a, wird sich bei ihrer Benennung im Fließtext meist mit einer weiblichen Geschlechtsidentität auf sie bezogen, obwohl sie als geschlechtslos zu betrachten gilt.

¹⁴⁰ Vgl. Derrida 2013, S. 12.

¹⁴¹ Vgl. Böhler 2025, S. 166. Vgl. Platon, S. 45. Der Kosmos ist imstande, die vier Elemente aufzunehmen.

darf. Diese Überlegungen sind nicht irrelevant, denn was dies für die Wahrnehmung bedeutet, ist nichts anderes, als dass wir imstande sind im Rahmen unserer Möglichkeiten zwar wahrzunehmen, was aber nicht heißt, diese Möglichkeiten auch auszuschöpfen, sodass darüber hinaus sich noch mehr wahrnehmen ließe. Wenn in Khôra alle möglichen Möglichkeiten angelegt sind, sind zugleich auch Phänomene oder Entitäten des Werdens prognostiziert, die wir für gewöhnlich nicht in Betracht ziehen würden, die aber relevante Belange in diversen Forschungsbereichen (wie Wissenschaft und Kunst, um mit Deleuze und Guattari zu sprechen)¹⁴² beisteuern können.

Wurde in Kapitel 1 bereits mit Parmenides die Unterscheidung des Nichts in *οὐκ* und *μή* deutlich gemacht, so stößt man in weiterer Folge auch bei Karen Barads quantenphysikalischer Analyse zum Nichts zunächst auf ein zweifaltiges. Auch wenn sie sich nicht explizit auf Parmenides bezieht, ist dieser Modus des Nichts, den sie anpeilt, vergleichbar mit dem in seinen Fragmenten. Auch Barad deklariert das *οὐκ* als die „völlige ontologische Bewusstlosigkeit“¹⁴³. Es ist ihr jedoch müßig, sich mit diesem faktischen Nichts auseinanderzusetzen, denn alle Bestrebungen, dies zu tun, würden bereits seine Struktur verletzen. Denn sobald der Begriff, der sich um das *οὐκ* gebildet hat, gefallen ist, stellen sich unweigerlich kognitive Verknüpfungen ein, die das *οὐκ* in eine Abhängigkeit von einer Seins-Bedeutung bringen.¹⁴⁴ Was Barad überdies aber feststellt, ist, dass die beiden Negationsmodi auch nicht unbedingt und scharf voneinander zu trennen sind. Die Stellungnahme zum reinen bewussten Nichts kann daher nur die Anerkennung zur Folge haben – gerade, weil es sich um eine starre inhalts- und bewusstseins-lose Leere handelt –, dass weder ein Ausgangs- noch Anhaltspunkt für weitere Analysen gegeben sein kann und folgerichtig weder Vorbedingungen noch Ableitungen anzunehmen sind, sodass das Nichts *ist*, falls es ist.

Barad verfolgt einen praktisch-empirischen Zugang zur Leere: Sie beschreibt, wie eine mit diversen Mitteln empirische Überprüfung der Leere, die sich als Form des Nichts darstellt, sich danach nicht mehr als solche, wie anfänglich prognostiziert, präsentiert. Obig angeführte Feststellung lässt sich folgendermaßen darlegen: Unter der Voraussetzung nämlich, dass wir uns qua Messverfahren mit der Leere beschäftigen, wird und kann sie niemals vollkommen leer sein; immer also wird sie ein *μή* bezeichnen. Auch Derridas Behauptung, dass der Kosmos

¹⁴² Vgl. Deleuze/ Guattari 2014. Neben der Philosophie sind Wissenschaft und Kunst die beiden Kerngebiete in: *Was ist Philosophie?*

¹⁴³ Barad 2006, S. 20. Auch hier findet sich wieder der Bezug zu Platons *Gorgias*.

¹⁴⁴ Vgl. Colebrook, 2010, S. 191.

keine Leere sein kann, bestätigt sich durch die Quantenphysik.¹⁴⁵ Diese Behauptung macht eine weitere Spezifizierung nötig, insofern, als Teilchen und Partikel innerhalb dieser Leere eines ‚Raumes‘ und innerhalb der Messsituation sich flexibel zeigen. Vereinfacht heißt das, dass die virtuellen Teilchen bzw. Partikel sich dann flexibel geben, sobald sie durch ein Instrument zu einer ‚Aktion‘ angehalten werden, sodass sie sich auch kompatibel hinsichtlich der Resultat-Erwartung erweisen. Das bedeutet: „[D]ass die Messinteraktion nicht genau spezifiziert werden kann, ohne auf eine Weise zu intervenieren, die den Zweck der intendierten Messung stört.“¹⁴⁶ Es handelt sich in gewisser Weise um einen Dialog bzw. dialektischen Prozess zwischen Subjekten und Objekten, zwischen lebendiger und vermeintlich starrer Materie des Messinstruments.¹⁴⁷

Unter der Beobachtung von Messbedingungen und der Interaktion von Messung und Messbarem lässt sich Folgendes feststellen: Verhältnisse von Messbedingungen äußern sich in einem wechselseitigen Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt bzw. zwischen mehreren Subjekten als Aktionen einer wechselseitigen Anpassung und Adaptierung des Gegenübers. Das bedeutet, dass, sobald wir uns als Subjekt einem Gegenüber – sei es ein Objekt oder bloß ein leerer Raum –, gewahr sind, so findet nicht nur eine ‚einfache‘ Inter-Aktion von Seiten des Subjekts im Raum statt, sondern auch der Raum kommuniziert auf komplexe Weise „intra-aktiv“¹⁴⁸ mit dem Subjekt bzw. mit ihm selbst und all in ihm befindlichen Potentialitäten. Wenn Barad hier auf den Begriff der „*Intra-Aktion*“¹⁴⁹ verweist, benennt sie damit Resultate des Verfahrens von Überprüfung respektive Messung von Leere. Dies stellt sie unter der Bedingung fest, dass damit spezifische Aktionen zum Ausdruck gebracht werden können, bei deren Resultate es sich um keine Fixierungen handelt, sondern vielmehr um kommunikative und wandelbare Prozesse. Die Fähigkeit zur Kommunikation spiegelt laut Barad das habituelle Verhalten der Natur und ihre spezifische Eigentümlichkeit wider,¹⁵⁰ wie bereits vom Physiker und Pionier der Quantenmechanik Werner Karl Heisenberg festgestellt:

Die Descartes'sche Unterscheidung von *res cogitans* und *res extensa*, eignet sich nicht mehr als Ausgangspunkt zum Verständnis der modernen Naturwissenschaft. Im

¹⁴⁵ Vgl. Derrida 2013, S. 31.

¹⁴⁶ Barad 2015, S. 24. Sie bezieht sich mit dieser Aussage auf den ‚philosophischen Physiker‘ Niels Bohr (vgl. dazu auch S. 17).

¹⁴⁷ Vgl. Bennett 2020, S. 23. Sie stellt bei ihren Überlegungen einen Bezug zum Metall her.

¹⁴⁸ Barad 2012, S. 22.

¹⁴⁹ Barad 2012, S. 22. Vgl. Böhler 1996, S. 167.

¹⁵⁰ Vgl. Barad 2012, S. 23.

Blickfeld dieser Wissenschaft steht vielmehr vor allem das Netz der Beziehungen zwischen Mensch und Natur, der Zusammenhänge, durch die wir als körperliche Lebewesen abhängige Teile der Natur sind und sie gleichzeitig als Menschen zum Gegenstand unseres Denkens und Handelns machen.¹⁵¹

„Intra-Aktionen sind Praktiken, [...]“¹⁵² der Entfaltung in einem entsprechenden Um-feld. Dies kann auch in einem topologisch ausgeweiteten Sinne, also in Zusammenhang mit dem Kosmos oder Khôra verstanden werden. Die Quantenphysik bezieht sich somit auf den Topos des Feldes, deren Qualität sich hauptsächlich über Schwingungen darstellt, die Übertragungen zwischen den einzelnen Agent_innen ermöglichen. Heisenberg hat sich dabei auf den Begriff des Netzes, der die Feldstruktur beschreibt, gestützt. Wo *Intra-Aktionen* stattfinden – und diese finden permanent statt –, spielen insbesondere Kräfte eine bedeutende Rolle. Kräfte sind wesentlich daran beteiligt, Phänomene zu erzeugen, d. h., diese Phänomene werden in Kraft gesetzt, sodass sie aber nicht nur einem Status der Unbestimmtheit überlassen werden, sondern sich vor allem konstitutiv hinsichtlich ihrer möglichen Materialisierung erweisen können.¹⁵³

An dieser Stelle sei ein kurzer Einschub gestattet, der Barads Begrifflichkeiten näher darzustellen versucht. Vielfach stoßt man im Folgenden auf den Begriff der Unbestimmtheit: Unbestimmtheiten sind zugleich Merkmale als auch Bestandteile des Raums oder eines Feldes, worin wir uns milieuhaft bewegen. Somit sind sie auch Umschreibungen für Möglichkeitsformen, die – zwar konkreter in ihrer Bestimmung sind, da sie in den Prozess des Werdens bereits eingeschleust sind –, sich aber unter den zuvor bereits mehrfach erwähnten Begriff der Potentialität oder des Virtuellen subsummieren lassen. Auf den Unterschied zwischen Möglichkeiten und Formen von Virtuellem wurde bereits hingewiesen und dabei die Möglichkeit als graduell ‚stärkere‘ Seins-Erscheinungsform deklariert. Denn sie bezieht sich auf das, was bereits in einer gewissen Form als existierend gilt (Kapitel 1.4.2). Der Begriff des Virtuellen soll jedoch nochmals in Bezug auf seine Verortung in Zeit und Raum – bei Barad gelten diese als irrelevante Bedingungen –, aufgegriffen werden. Wie Deleuze operiert auch sie mit dem Begriff des Virtuellen, allerdings mit einer weitaus empirischeren: „Virtuelle Teilchen sind Quanten der Vakuumfluktuationen. Demnach sind

¹⁵¹ Heisenberg 1956, S. 45-46.

¹⁵² Barad 2012, S. 24. Barad verweist vor allem auf den Quantenphysiker Niels Bohr.

¹⁵³ Vgl. Barad 2012, S. 24.

virtuelle Teilchen quantisierte Unbestimmtheiten in Aktion“¹⁵⁴, jedoch nicht weniger philosophischen Darlegung: Sie „[...] sind geisterhafte Nicht/Existenzen, die am Rande der unendlich dünnen Schneide zwischen Sein und Nichtsein taumeln.“¹⁵⁵ Da sie von virtuellen Teilchen spricht, so könnte man interpretieren, schreibt sie diesen ein Mehr an Konkretheit zu, als wenn sie sich auf das Virtuelle allgemein bezogen hätte. Denn virtuelle Teilchen bestehen und emergieren in einem Feld, das selbst noch ein Virtuelles ist, zugleich aber auch im Bezug zum Milieu der Vibrationen und Relationen steht. Sodass dann die Frage offenbleibt, ob Formen von Möglichkeiten oder Formen des Virtuellen stärker sich im Feld behaupten. Negative Ästhetik versteht sich dann als Art und Weise der Operation mit dem Virtuellen und gibt Möglichkeitsformen hingegen keine Projektionsfläche.

Darüber hinaus bezieht sich Barads Denken immer wieder auf Phänomene (*phainesthai*), wie oben mehrfach angesprochen, mit denen, neben den Möglichkeiten und dem Virtuellen, eine weitere begriffliche Ebene im Sein eröffnet wird. Sie spricht den Phänomenen noch einen weiteren Grad hinsichtlich ihrer Bestimmtheit zu, da sie mit ihnen bereits jene ontologisch Seinsstufe bezeichnet, die direkt im Prozess der *Intra-Aktionen* eingeschrieben ist.¹⁵⁶ Phänomene sind dabei wesentlich von Möglichkeitsformen und dem Virtuellen zu unterscheiden. Da wir mit unzählbaren Phänomenen permanent und unmittelbar konfrontiert sind, wie beispielsweise den Wetter-Phänomenen,¹⁵⁷ sind wir genau aus diesem Grund auch in unserem „In-der-Welt-Sein“¹⁵⁸ in *Intra-Aktionen* verwickelt. Die Atmosphäre stellt in dieser Angelegenheit den permanenten Agenten und Vermittler dar.

Es ist nicht weiter verwunderlich, dass Phänomene allgemein, insbesondere wenn es um alltägliche geht, lediglich peripher (wenn überhaupt) wahrgenommen werden. Hinsichtlich einer Ästhetik lässt sich dabei auf den idealistischen Phänomenalismus stützen, der mit Kant besagt, dass Phänomene als etwas wahrgenommen werden, das sich mit unserer sinnlichen Wahrnehmung deckt und nicht in ihrer eigentlichen Seins-Gegebenheit.¹⁵⁹ Dadurch, dass sie unschwellig wahrgenommen werden, riskieren sie zugunsten präsenterer oder satterer Dinge in den Hintergrund gedrängt zu werden. Denn zum einen könnten

¹⁵⁴ Barad 2012, S. 29.

¹⁵⁵ Barad 2012, S. 31.

¹⁵⁶ Vgl. Barad 2012, S. 23.

¹⁵⁷ Vgl. Ingold 2025, S. 93, 95.

¹⁵⁸ Heidegger 2006, S. 110-113. Der Zustand des in-der-Welt-Seins ist jedoch immer auch an räumliche Distanzen gebunden.

¹⁵⁹ Vgl. Regenbogen/Meyer 2020, S. 494. Vgl. Horn/Rapp 2008, S. 336. Es ist darauf hinzuweisen, dass bei Platon die Vernunft sich als Gegenspieler zum Wahrgenommenen verhält und dass nur die Vernunft das eigentlich Wahre abbildet.

Phänomene allgemein betrachtet, als Momente des Seins beschrieben werden, die sich bedeckt halten; zum anderen aber als spürbare Momente, bei denen sich der Verstand als Instanz zu erkennen gibt, die zur möglichen Korrektur auf der Sinnenebene auffordert.

2.1 Quantenphysikalische Wahrnehmungsmuster

Die vorigen und nachfolgenden Absätze sind in Rückbezug zu Baumgartens § 3 ad Punkt 2 („das wissenschaftlich Erkannte [passt sich] dem Fassungsvermögen jedes beliebigen Menschen an [...]“),¹⁶⁰ zu lesen, die die Parallelen zur Quantenphysik nun deutlich erkennbar machen und zugleich auch aufzeigen, wie chiastisch flexibel sich Wahrnehmungsverhältnisse generieren. Folgen wir dem Zitat Baumgartens, lässt sich betreffend der reflektiven Wahrnehmung bzw. der Apperzeption, behaupten, wir befänden uns gleichermaßen in der Situation eines Messverfahrens.

Was in diesem Zusammenhang wichtig zu sein scheint ist einerseits der Aspekt, dass, sobald wir imstande sind, eine Entität aufgrund von Formstabilität (oder eine andere Art von Gewissheit im Sinneserleben) als bestimmte Materie zu deklarieren, sich diese Materie nicht in der Weise darbietet, wie sie es uns glauben macht, sodass sie sich nicht als das ausgibt, wofür wir sie halten. Sogenannte Materie, da auch sie an Phänomene (wie oben definiert) gebunden ist, verliert daher ihre Unbestimmtheit nie gänzlich, sodass sie auch imstande ist, sich immer wieder neu, d. h. auf eine gewisse Situation hin, zu arrangieren.¹⁶¹ Denn die Prämisse, dass sich die Dinge formal so zeigen wie sie sind, schließt alles aus, was sie überdies auch hätten sein können. Da die Quantenphysik, vereinfacht gesagt, epistemologisch den Zustand der Unbestimmtheit als fundamentale Grundlage unseres Seins bestimmt, präsentiert sich folglich Materie nicht als rigide und unverrückbare Form, wie gemeinhin angenommen.¹⁶²

In diesem Kontext lässt sich Baumgartens § 3 insofern interpretieren, als nun fernab von einem Messverfahren, unter gewöhnlicher, nicht-epistemischer Beobachtung nämlich, sich das Objekt als jene Unbestimmtheit ausgibt, die imstande ist, sich an das wahrnehmende

¹⁶⁰ Baumgarten 1983, § 3, S. 2.

¹⁶¹ Vgl. Barad 2015, S. 49. Innerhalb des *agentiellen Realismus* beschreibt sie die Grenze als „nicht starr.“ Sie behauptet zugleich, dass Grenzen ihre Funktion erfüllen, um Definitionen anbieten zu können, ohne deren wir uns nicht orientieren könnten: vgl. Barad 2025, S. 48.

¹⁶² Vgl. Bennett 2020, S. 23.

Subjekt anzupassen, um ein Wahrnehmungs-Ergebnis zu erzielen. Unbestimmtheit mag auf den ersten Blick als Ungenauigkeit, Indifferenz oder als etwas gedeutet werden, das eine eingehenden Reflexion verunmöglicht. Aber laut Barad kann die „Unbestimmtheit“ keinesfalls als Ungenauigkeit im epistemologischen Verfahren gedeutet werden.¹⁶³ Unbestimmtheit zeigt einerseits in diesem Zusammenhang nicht nur eine dynamische Form des Werdens an, sondern ist andererseits auch im Sein bereits zu verstehen.

Barads Überlegungen zu den *Intra-Aktionen* sind Teil der Konzeption des *agentiellen Realismus*, der agierende Subjekte bzw. Agent_Innen in einer Situation permanenter Austauschbeziehungen betrachtet.¹⁶⁴ Der *agentielle Realismus* gilt auch als Form einer relationalen Ontologie, da sich Agent_Innen und Agenturen als ontologisch Seiende (auch Werdendes ist Seiendes) immer schon in einem Beziehungs-Milieu, mittels Verflechtung in der Netzstruktur, einfügen. Der Fokus auf Subjekt-Objekt Beziehungen erweitert sich hinsichtlich des kulturell kontextualisierten Raums.¹⁶⁵ Jegliche Relationen (Subjekt-Objektrelationen, Subjekt-Subjektrelationen, Subjekt-Raumrelationen, Objekt-Raumrelationen, Raum-Raumrelationen im Sinne des Virtuellen¹⁶⁶) vernetzen sich prozessual und behalten ihre Dynamik bei, sodass sie imstande sind, sich immer wieder aufs Neue zu entfalten; dies insbesondere, wie behauptet, in Hinblick auf kulturelle Veränderungen. Aber auch Relationen, wie ich sie hier interpretiere, verhalten sich, wenn es um ihre Realisierung – besser: Aktualisierung¹⁶⁷ geht –, ident mit jeglichen anderen Phänomenen oder Objekten, denn auch ihnen sind Prozesse des Werdens implementiert. Denn Relationen sind weder stabil noch unveränderbar. Barad macht deutlich, dass Phänomene, Prozesse des Werdens und des Seins universell bestehen – „nicht in, sondern *von* der Welt [sind]“. ¹⁶⁸ Barad referiert hier auf einen Ausdruck, der auch bei anderen Philosophen prominent ist, beispielsweise bei Merleau-Ponty, der die ontologische Verflechtung mit dem Begriff *Chiasmus* beschreibt und der dafür den Ausdruck „Zur-Welt-Sein“ in Anlehnung an Heideggers „In-der-Welt-sein“ verwendet, der

¹⁶³ Vgl. Barad 2012, S. 25.

¹⁶⁴ Vgl. Barad 2012, S. 24-25.

¹⁶⁵ Vgl. Barad 2015, S. 43.

¹⁶⁶ Raum-Raumrelationen machen sich bemerkbar über die Generierung bestimmter Atmosphären an einem bestimmten Ort, der bereits seinerseits bereits von einer spezifischen Atmosphäre geprägt ist. Ein paralleles Szenario beschreiben Deleuze und Guattari, die die Ebenen, die wie Atmosphären aufgebaut sind, mit Momenten (dem Chaos) kreuzen lassen: vgl. dazu Deleuze/Guattari 2014, S. 50. Hier heißt es: „Die Immanenzebene ist gleichsam ein Schnitt durch das Chaos und wirkt wie ein Sieb.“ Und Ebd. S. 54: „[...] die immanenzebene als Bewusstseinsfeld [...]“.“

¹⁶⁷ Vgl. Deleuze 2007, S. 348.

¹⁶⁸ Barad 2012, S. 24. Verschränkungen sind parallel zu Maurice Merleau-Pontys Terminus „Chiasmus“ und „Zur-Welt-Sein“ zu verstehen. Vgl. dazu Merleau-Ponty 2004, S. 108, 274.

ihn damit aber noch präzisiert. Dies bedeutet, dass nicht etwa Werden und Sein additional zur Welt hinzugefügt sind, sondern, dass diese bereits in ihr – als Khôra – angelegt sind und alles Werdende aus dieser Verflechtung aus „Berührendem und Berührbarem“¹⁶⁹ emergiert. Der kartesianische Dualismus ist damit, wie in Heisenbergs Zitat beschrieben, aufgehoben.

Folgt man Barads These, dass Virtuelles oder Potentielles nicht in Raum und Zeit existiert, um einer Welt anzugehören, in der Maßstäbe nicht existieren, so lässt sich diese These insofern umgehen, als man sich auf die Transimmanenz bezieht.¹⁷⁰ Die Konzeption der Transimmanenz hat sich aus der Beschäftigung mit Nietzsches gedanklicher Zusammenführung der Immanenz und Transzendenz ergeben, wodurch sie sich auch als „Prozess eines co-wor(l)ding“¹⁷¹ feststellen lässt. Das bedeutet, dass Transimmanenz für eine negative Ästhetik eine interessante Rolle einnehmen kann, da es auch darum geht für eine Verständlichkeit zu plädieren, dass Virtuelles nicht in einem für uns unzugänglichem Außen bleibt oder bleiben muss. Transimmanenz ermöglicht genau jene Relationen, um Potentialität in die Welt zu ziehen und miteinzubeziehen. Das Transzendente als transparenter und unmanifester Zustand der Materie, das sich jenseitig des Seins befindet, muss folglich, um in Raum und Zeit verankert zu werden, in unserem Um-Feld/ Um-Welt immanent werden, sodass die Möglichkeit für die Potentialität besteht, eine Verknüpfung mit der gegebenen (de facto) Welt generieren zu können. Das Transzendente jenseits von einer Zeitlichkeit ist verstandesmäßig schwer zu fassen, weshalb es vermutlich einfacher ist, es dennoch an eine gewisse Zeitlichkeit zu binden, womit es eine Perspektive der Vorausschau in die Welt trägt. Heidegger beruft sich damit auf das transzendente Perfekt, da sich mit ihm die Zukunft schon abzeichnet, die sich in dem vorfindet, was bereits da ist.¹⁷²

¹⁶⁹ Vgl. Merleau-Ponty 2004, S. 176.

¹⁷⁰ Vgl. Böhler 1996, S. 192. Über das Transzendente in der Materie.

¹⁷¹ Gansterer 2015, S. 330.

¹⁷² Vgl. Böhler 1996, S. 91.

2.2 Hylē

Die einleitende Bemerkung, dass Gemüter, wenn es um Wahrnehmung geht, sich entzünden lassen, ist nicht bloß auf eine sprachliche Beliebigkeit zurückführen. Der Begriff des *Gemüts* zum einen lässt sich nicht präzise genug erfassen; er bezieht sich allgemein auf den Geist oder das Vermögen zu denken, wobei diese Art zu Denken auch die Seele nicht ausschließt.¹⁷³ Zum anderen beschreibt Aristoteles die Materie als *hylē* (ὕλη), die sich mit Holz, Brennmaterial oder Wald übersetzen lässt.¹⁷⁴ „[...] first matter has been actually perceived to be inflammable, like wood. *Id* can catch fire, which is finally its most profound and sublime quality. One can burn it. (Plato 2021, 51B)!”¹⁷⁵

Die erste Materie, die *prima materia* oder *prote hylē* (πρώτη ὕλη,) jedoch ist noch unstofflich. Als Ur-Materie beschreibt sie in gewissem Sinne eine Anti-Materie, wo sich noch keines der vier Elemente darin zeigt, wo noch keine Form fixiert ist, aber Anzeichen von einem Virtuellen bereits vorhanden sind. Es darf nochmals betont werden, dass das Virtuelle es erst ermöglicht, dass sich Teilchen und Partikel einfinden können; wäre dies nicht gegeben, würde das Nichts statisch sein. Dies vermag der Terminus *materia in potentia* auszudrücken.¹⁷⁶ Die *prima materia* also bildet den ‚Brennpunkt‘ oder die Schwelle, an der sich das Sein entfacht und Bedingung bereitstellt für die Aufnahme einer zweiten, nun tatsächlich formierten Materie, der *materia secunda*.

Unter Berücksichtigung von Platons *Tímaios* ist festzustellen, dass sich die erste Materie analog zu Khôra verhält. Dies stellt gewiss nichts Ungewöhnliches dar, da sich auch bei Aristoteles die unstoffliche Materie wie ein Körper, bereit zur Aufnahme, vergleichen lässt.¹⁷⁷

First and foremost, it is the receptive quality of space that is incompatible with the container model of space. Because, once space is actually ready to host all kinds of

¹⁷³ Vgl. Regenbogen/Meyer 2020, S. 248-249. Die Definition des Gemüts erfährt durch die Jahrhunderte eine leichte Bedeutungsverschiebung. Bei Meister Eckhart ist der Geist als *mens*, später dann bei Kant als *animus* bezeichnet.

¹⁷⁴ Vgl. Höffe 2005, S. 271.

¹⁷⁵ Böhler 2025, S. 173.

¹⁷⁶ Vgl. Aristoteles 1999, Buch 9, 1094 a, 26. Vgl. dazu Böhler 2025, S. 173. Es findet sich der wichtige Hinweis, dass sich mehrere Philosophen mit der von Aristoteles beschriebenen ersten Materie als Terminus *materia-in-potentia* beschäftigt haben, insbesondere auch F. W. J. Schelling.

¹⁷⁷ Vgl. Höffe 2005, S. 275.

matters and things to emerge, space is obviously no empty container anymore, but at least potentially filled with all kinds of spatial matters and things.¹⁷⁸

Da die erste Materie ebenso wenig ‚Materie‘ ist, fungiert sie als Trägerin (*hypokeímenon*: *Substrat, Substanz, Zugrundeliegendes*)¹⁷⁹ von allem Erscheinendem und bildet die weitere Ausgangsbasis für Entfaltungen und Prozesse des Werdens. Diese Werdensprozesse, die dem *Zugrundeliegenden* – wir befinden uns also im Status des *μή* – anhaften, sind einerseits entweder auf eine Art von Materie bezogen, die im Begriff ist, ins materielle, formale Sein zu kommen (zu einem Ding zu werden) oder andererseits bezogen auf die Tatsache, dass das *Zugrundeliegende* auch den Ausgangspunkt für Subtileres, wie beispielsweise Affektionen bildet.¹⁸⁰ Laut Aristoteles lassen sich aus dem Allgemeinen Teile und Spezifizierungen ableiten.¹⁸¹ Fraglich ist, ob auch Affektionen als Spezifizierungen im *hypokeímenon* fundiert sind. Es hat den Anschein, als wären sie unbedeutend, aber ohne sie wäre das Allgemeine nicht greifbar, diskutierbar, anschaubar oder spürbar. Und ohne eine Trägerin, wie sie die Atmosphäre ist, die das *hypokeímenon* repräsentiert, wäre die Möglichkeit, sich mit negativer Ästhetik zu beschäftigen, nicht gegeben. Es bildet die Grundlage einer Wahrnehmung und Ästhetik, die sich erst aus etwas ‚herausentwickelt‘. Und ohne dieser ließe sich für nichts eine Verankerung finden.

Eine Ästhetik hingegen, die sich als Wahrnehmungslehre mit dem bereits Vorhandenen beschäftigt, erweitert den Begriff *hylē* um den bei Aristoteles diskutierten *Hylemorphismus*. Während *hylē* das Material bezeichnet, bezeichnet *morphē* die Form und Gestalt, die beide bei der Erkennung von materiellen Objekten eine wesentliche Rolle spielen. Es darf sich auf das Beispiel von der Einheit des Körpers mit der Seele (Kapitel 1) rückbezogen werden, das zur Veranschaulichung des *Hylemorphismus* dient, denn wie bei diesem ist auch bei jenem das eine nicht ohne dem anderem existent. Schwierig wird es allerdings dann, wenn man eine Einheit von *hylē* und *morphē* hinsichtlich der Wahrnehmung auch in der negativen Ästhetik aufspüren möchte. Auch die negative Ästhetik müsste sich demnach eines *Morphismus* bedienen, der sich auf der Ebene der *prima materia* ‚abzeichnet‘, und – um die Einheit zu gewährleisten –, nichts anderes anzubieten hat, als sich auf das Virtuelle zu beziehen. Man könnte dies mit dem paradoxen Begriff des ‚virtuellen Morphismus‘ bezeichnen.¹⁸²

¹⁷⁸ Böhler 2025, S. 166.

¹⁷⁹ Aristoteles 1987, Buch 1, 190 b, 25. Horn/Rapp 2008, S. 212.

¹⁸⁰ Aristoteles 1999, Buch 7, Kap. 13, 1038 b 5, S. 207.

¹⁸¹ Vgl. Höffe 2005, S. 307, 308. Zum Begriff *kathalou* (allgemein).

¹⁸² Es handelt sich um einen Begriff der Verfasserin.

2.3 Erfahrung von Licht

Als elektromagnetische ‚Strahlung‘, die sich unter Messbedingungen wellenartig ausbreitet, ist das Licht v. a. aus der Physik bekannt.¹⁸³ So ist es auf diese Weise zwar wissenschaftlich dokumentier- und erfahrbar, hat auf den ersten Blick jedoch nur wenig mit der Alltagswelt gemein, denn das Licht adressiert primär den Sehsinn. Das Licht ist eines der ‚Phänomene‘, das als physikalisches Element sich auch in der Wahrnehmung eindeutig darzustellen vermag, was bedeutet, dass es auf ästhetischer Ebene auch ohne jegliche Messung wahrnehmbar ist. Die naturwissenschaftliche Betrachtungsweise ist dabei nicht zweitrangig, denn das Licht wird ebenso aufgrund von der Ausbreitung seiner Wellen als ein Medium, erfasst, das Raum oder Atmosphäre nicht nur durchdringt, sondern gleichsam auch prägt.¹⁸⁴ Wahrnehmung findet zwar ohne ihre physikalische Erforschung statt, dennoch bedingen sich beide Seiten (Untersuchung und Wahrnehmung) gegenseitig, denn ohne dem Wissen um die Fortbewegung der Wellen wäre auch die Ästhetik in ihrer Entwicklung eingeschränkt.

Qualitäten des Raumes entstehen jedoch nicht nur durch das Durchfluten mit Lichtwellen. Neben diesen sind Räume mit allen möglichen Wellen, wie Klang- und Schallwellen, elektromagnetischen Wellen ausgestattet oder ‚befüllbar‘, wobei die wellenartige Bewegung darauf angelegt ist, sich überall und in alle Richtungen zu expandieren.¹⁸⁵ „Waving landscapes and solid particles, which trigger my lived-body and stimulate its sense of taste atmospherically.“¹⁸⁶

Da sich Expansion als eine spezifische Eigenschaft von Wellen erweist, soll sie bereits in Bezug auf das Licht Erwähnung finden. Mit ihr in Zusammenhang steht Barads Konzeption der *Diffraction*.¹⁸⁷ Einerseits ist unter der Expansion ein Moment der Dynamik, eine Ausdehnungsgeschwindigkeit von Wellen, zu verstehen. Diese Tatsache ist nicht irrelevant und muss auch weiterhin mitgedacht werden, da dies zugleich bedeutet, dass Wellen, wie beispielsweise das Licht, aber auch Gemütszustände, nicht topologisch fixiert sind, somit auf keinen lokalen Punkt beschränkt, sondern, indem sie sich weitertragen, auch raumbildend

¹⁸³ Vgl. Barad 2012, S. 23. Und Barad 2006, S. 198 “[...] under certain experimental circumstances, light manifests particle-like properties, and under an experimentally incompatible set of circumstances, light manifests wavelike properties. This situation is paradoxical to the classical realist mind-set because the true ontological nature of light is in question: either light is a wave, or it is a particle; it cannot be both.”

¹⁸⁴ Vgl. Böhme 2022, S. 134.

¹⁸⁵ Vgl. Böhler 2025, S. 172.

¹⁸⁶ Böhler 2025, S. 170.

¹⁸⁷ Vgl. Böhler 2025, S. 172. Es handelt sich um einen von Donna Haraway geprägten Begriff, den Barad hier aufgreift. Vgl. Barad 2006, S. 71-88, besonders die Abbildung, S. 75.

sind.¹⁸⁸ Wenn beispielsweise Licht-Wellen in der Atmosphäre expandieren, würde dies konsequenterweise bedeuten, dass sie gleichsam zu einem anderen Ort innerhalb der Atmosphäre transferieren, wo ihre Auswirkungen erfahrbar werden, indem das Licht auch an diesem Ort dringt und dort erfahrbar wird. Wellen also nehmen aufgrund ihrer Bewegungsstroms Einfluss auch auf Orte, da diese unbeschränkt in der Atmosphäre ‚weilen‘. Stärker noch als unter der Berücksichtigung des Lichts, kommt am Beispiel des *Gemüts* – Näheres dazu im nächsten Kapitel – die Verwegenheit dieser These zum Ausdruck.¹⁸⁹

Andererseits dient die Expansion als eine Grundvoraussetzung für die Diffraction. Da die Atmosphäre zwar als universelle Einheit existiert und sich überall quantitativ gleichmäßig verteilt, muss jedoch der Hinweis gegeben werden, dass sie qualitativ unterschiedlich sein kann, was bedeutet, dass sie in ihrer qualitativen Dichtheit differenziert werden muss oder dass sie sich abschnittsweise auch auf andere Weise darstellt. Eine bestimmte Atmosphäre eines Raumes, wie diejenige in einem Theater, wird auf andere Art erlebt als jene eines Klassenzimmers, obwohl beide als partielle Atmosphären in derselben universellen Atmosphäre ‚verankert‘ sind, wie oben festgestellt. Dies lässt sich insbesondere an Wetterverhältnissen beobachten, die lokal sehr unterschiedlich auseinanderdriften können. Da die Eigenschaft der atmosphärischen Wellen in ihrer Expansion liegt, brechen sich inhaltlich verschiedenartige Expansionen von Wellen nicht nur – und diese Brechung von Wellen bezeichnet Barad als *Diffraction* –, sondern werden auch unweigerlich zur Interferenz oder Vermischung. Expansion und Diffraction können sich dabei als wertvolle ästhetische Modelle für Negativität herausstellen, was im Folgenden noch zu zeigen sein wird.

Das literarisch-philosophische ‚Pendant‘ zur *Diffraction* findet sich im *Transversalen* von Deleuze und Guattari wieder, die die geologischen „Strata [...als] Verdichtungen auf dem Körper der Erde. [...jedoch mit] große[r] Mobilität“¹⁹⁰ beschreiben. Strata sind Schichten, die aus der transversalen Stabilisierung (diffraktaler) Flüsse und Ströme emergieren. Die Brechung von schon fixierten Strata geschieht mittels des *Transversalen*, das einen Schnitt oder Keil in die Schichtung treibt. Die beiden Autoren sprechen von Deterritorialisierung, die eine Neuorganisation des alten Bestandes hervorruft. Diese Art von Störung bewirkt

¹⁸⁸ Vgl. Regenbogen/Meyer 2020, S. 248-249. Da jede Bewegung dynamisch ist und sich wellenartig ausbreitet, lässt den Schluss zu, dass auch jede *Gemütsbewegung* wellenartig vonstattengehen. Da Gemütsbewegungen die Seele betreffen, mag das eine Veranschaulichung dessen sein, was das Innere des leiblichen Körpers mit der Außenwelt kommunizieren lässt. Sie bezeichnet eine Stimmungsänderung und ist mit den lat. Begriffen „*affectio* und *affectus*“ von den Philosophen Gottfried Wilhelm Leibniz und Christian Wolff übersetzt worden.

¹⁸⁹ Zum Begriff des *Gemüts* siehe dazu Kap. 2.2.

¹⁹⁰ Vgl. Deleuze/Guattari 1992, S. 696.

paradoxerweise jedoch, dass die Schichten „zusammengehalten“ werden.¹⁹¹ Da die Atmosphäre also sukzessive angereichert ist mit Wellen aller Art und den darin weitergetragenen Informationen, wird die Atmosphäre daher auch niemals leer sein. „Und wenn Raum nicht existiert, wenn demnach keine Leere existiert, wenn die einzig wirkliche Substanz alles ausfüllt, ist das Nichtsein ein Trug der Sinne: [...]“¹⁹²

Auch in Baumgartens zweiten Teil der *Ästhetik* spielt die Analyse des Lichts eine entscheidende Rolle. Wesentlich bei Baumgarten ist, dass er es als *modus operandi* der Wahrnehmung betrachtet. Er analysiert Lichtverhältnisse, die in einer gewissen Art und Weise immer präsent sind, primär aber im Zusammenhang mit der visuellen Wahrnehmung. Solche Lichtverhältnisse sind entweder gegeben (*lux aesthetica*) oder nicht gegeben (*obscuritas aesthetica*) oder folgen einem undefinierbaren Seinszustand, der sich in Form des Schattens (*umbra aesthetica*) darstellt.¹⁹³ Seine eigentliche Analyse soll in diesem Zusammenhang nur wenig von Bedeutung sein, was aber hervorzuheben ist, ist die Tatsache, dass er damit, wenn auch nur implizit aber doch systematisch, ein Feld innerhalb der philosophisch-ästhetischen Disziplin eröffnet, das das Licht zum sinnlichen, zugleich aber auch mit dem Verstand zu erfassenden Wahrnehmungsträger macht.¹⁹⁴ Das Licht also wird zum bedeutenden Instrument für die ästhetische Erfahrung. Denn sobald man in den Modus einer ästhetischen Erfahrung aufgrund von Lichtverhältnissen kommt, ist festzustellen, dass sie in gewisser Weise auch immer mit der Generierung von *Stimmung* verknüpft ist.¹⁹⁵ Baumgartens Analyse über das Licht versteht sich nicht nur in ästhetischer, sondern darüber hinaus auch in psychologischer Weise, stützend auf den Begriff des „*Gemüts*“¹⁹⁶. Die beiden Begriffe *Stimmung* und *Gemüt* behandelt das nächste Kapitel näher. Eines allerdings ist vorwegzunehmen: Das *Gemüt* ist zu verstehen als das universelle Zusammenspiel der Sinne (*sensus communis*),¹⁹⁷ das – wie in diesem Fall – durch Lichtverhältnisse so vereinnahmt und abgelenkt werden kann, sodass es

¹⁹¹ Vgl. Deleuze/Guattari 1992, S. 458-459.

¹⁹² Ungaretti 1963, S. 59. Der Lyriker Giuseppe Ungaretti ergänzt seine *Reisebilder* im gleichnamigen Werk mit ausdrucksstarken Beschreibungen über Landschaften und Atmosphären.

¹⁹³ Vgl. Baumgarten 2007, S. V. Dazu die Abschnitte in der Einleitung: XXXVII- Das ästhetische Licht, S. 603; XXXVIII- Die ästhetische Dunkelheit, S. 621, XXXIX- Der ästhetische Schatten, S. 645.

¹⁹⁴ Vgl. Baumgarten 2007, S. 627. Die Beschäftigung mit dem Topos des Lichts hat sich nicht erst mit Baumgarten etabliert. Er nimmt dabei Bezug auch auf die antiken Philosophen und Autoren, wie etwa Cicero (z. B.: § 637).

¹⁹⁵ Böhler WS 25/26: 180166-1 VO-L „Was heißt es, sensibel zu denken?“ AB: „Stimmung ist keine [bloße] Emotion“.

¹⁹⁶ Baumgarten 2007, S. 627.

¹⁹⁷ Vgl. dazu auch Kant KdU, § 40, S. 225.

folglich nicht mehr imstande ist, die Konzentration auf Anderes, außerhalb dieses Stimmungsbereiches, zu richten.

Spricht man über eine ästhetische Analyse des Lichts, so gilt ihm Interesse in mehrfacher Hinsicht, auf zwei Punkte jedoch ist besonders hinzuweisen. Der erste Punkt betrifft die Tatsache, dass das Licht ‚primär‘ den Reiz bzw. die Bedingung für die visuelle Wahrnehmung liefert. Die visuelle Wahrnehmung beruht demnach auf Helligkeit. Die Feststellung „[d]ie Erfahrung des Lichts als solchen erschafft die Helligkeit!“¹⁹⁸, scheint zunächst beiläufig und man schenkt ihr vermutlich wenig Beachtung. Bei genauerer Betrachtung allerdings wird deutlich, dass eine Erfahrung von etwas zu haben – hier die Erfahrung von Licht –, einen bewussten und reflektierten Vorgang in Form eines Erlebnisses darstellt und Bedingung dafür ist, etwas auf gewisse Art und Weise wahrzunehmen, sodass man imstande ist, dies danach auch benennen zu können, zu wissen, dass man gesehen hat. Ein bloßes Sehen allein würde nicht ausreichen, um etwas bewusst wahrzunehmen und ‚abzuspeichern‘. Allzu oft ‚übersieht‘ man Dinge, d. h., beachtet man Dinge nicht oder nimmt sie nicht bewusst wahr, weil sich Sinne ablenken lassen. Erst wenn das Bewusstsein geschärft ist, sich auf bestimmte Dinge oder Reize zu konzentrieren kann es dann durch die anschließende Reflexion zum tatsächlichen Wahrgenommenen werden.

Mehr noch als die visuelle gilt es die taktile Wahrnehmung zu beachten, insofern, als das Licht bzw. die Lichtstrahlen als Wärme sich auf dem größten Tastorgan des Menschen, der Haut, erfahrbar machen.¹⁹⁹ Baumgarten beschäftigt sich mit dem Licht hauptsächlich unter dem Aspekt der visuellen Wahrnehmung. Dass er sich dabei auch auf das *Gemüt* als allumfassenden Sinn bezieht, macht deutlich, dass die Erfahrung mit Licht sich auch bei ihm nicht allein auf den visuellen Sinn bezieht, sondern dass die Auswirkungen und Einflüsse des Lichts alle Sinne ansprechen und einen positiven Mehrwert an Erfahrung bieten.

Der zweite Punkt behandelt das Licht als den Zweck zur Markierung, Orientierung und Verortung des Leibes im Raum. Wiederum ist hier zweifach zu unterscheiden: Einerseits kann es die Funktion haben, punktuelle Helligkeit zu vermitteln und dient damit – da das Licht in diesem Fall von einer spezifischen Lichtquelle ausgeht,²⁰⁰ als das Hinweisgebende, das sich rezeptionsästhetisch für die Lenkung des Blicks verantwortlich zeigt.²⁰¹ Andererseits besteht seine Funktion in der Vermittlung gradueller Helligkeit – wenn beispielsweise ein Zimmer

¹⁹⁸ Böhme 2022, S. 135.

¹⁹⁹ Vgl. Böhler WS 25/26: 180166-1 VO-L „Was heißt es, sensibel zu denken?“

²⁰⁰ Vgl. Böhme 2022, S. 135.

²⁰¹ Vgl. Pirkhuber 2021, S. 32. Es wurde im Kunstkontext, anhand von Goyas *Caprichos* analysiert, wie punktuell gesetztes Licht als rezeptionsästhetischer ‚Zeiger‘ dient.

gleichmäßig (stark oder gedämmt) ausgeleuchtet ist oder aber wenn es heißt: ‚draußen dämmt es‘.²⁰² Unter dieser Bedingung wird das Licht zum „Atmosphärische[n], [...] das sich auf die Dinge legt und sie einhüllt.“²⁰³ Voraussetzung für diese beiden Aspekte ist, dass man eine sensible Einstellung dem Phänomen Licht entgegenbringt, es also bewusst(er) über seine Leere hinaus – denn für das menschliche Auge ist es eigentlich ein ‚Nichts‘²⁰⁴ –, wahrnimmt, unabhängig davon über welche Sinne man es aufzunehmen vermag.

Es mag die Tatsache erstaunen, dass, obwohl das Licht meist nur unterschwellig wahrgenommen wird, es umso facettenreicher zur Sprache gebracht wird. So scheint es, dass man seine unzureichende Beachtung (warum sollte man es mehr als nötig oder überhaupt beachten? Wert einer Beachtung sind nur diejenigen Dinge, die sich im Lichte zeigen.) mittels Metaphern und blumiger Umschreibungen versucht zu kompensieren.²⁰⁵ Es kann daraus der Schluss gezogen werden, dass sich deshalb in metaphorischer Weise über das Licht geäußert und sich seiner Bildsprache bedient wird, weil das Wissen um dessen Auswirkung – aufgrund von Erfahrung (das Zurechtfinden In-der-Welt) –, bereits intuitiv vorhanden ist. Lichtmetaphorische Ausdrücke ermöglichen es, Zustände über *Stimmungen* und Atmosphären zu äußern, was insbesondere in der Poesie zutage tritt. Interessant scheint die Tatsache zu sein, dass wir etwas genau dann erfahren können, wenn wir es ‚ans Licht bringen‘ („bringing it into the open“)²⁰⁶. Was zunächst plausibel klingt, nämlich, dass sich unter der Bedingung des Lichts etwas Positives in seiner Seinsbestimmung zutage bringen lässt, indem es wahrnehmungsrelevant ist, muss nicht zwangsläufig, wenn es ‚im Dunkeln bleibt‘, ins Gegenteil umschlagen. Gerade dann, wenn das Licht nicht da ist, wird es interessant. Dann, wenn wir etwas vermissen, kann bei ausreichender Sensibilisierung des Themas eine Einsicht über den Mangel gegeben sein, womit gleichermaßen Erfahrung generiert werden kann. Auch folgende Randbemerkung, dass Baumgarten „in den Schatten stellen“ als einen Ausdruck anführt, um etwas Dominantes anzusprechen, das das Präsentieren eines anderen verhindert, indem das eine das andere verdeckt,²⁰⁷ mag zum Bewusstsein beitragen, dass Luft (und Licht) als Element mit nur wenig visueller Präsenz, sich umso stärker gedanklich verbildlichen und sich in der metaphorischen Sprache niederschlagen.

²⁰² Vgl. Böhme 2022, S. 135.

²⁰³ Böhme 2022, S. 135.

²⁰⁴ Dieses Nichts stellt ein transparentes Medium für die visuelle Wahrnehmung dar, was nicht bedeutet, dass diese Stelle von nichts besetzt wäre.

²⁰⁵ Vgl. Grassi 1980, S. 71-72. Die Bedeutung um die Lichtmetapher setzt prominent bei Platon ein, der im *Staat* das Sonnen- und Höhlengleichnis anführt.

²⁰⁶ Colebrook 2010, S. 192. Dieser Ausdruck ist im Zusammenhang mit der Deleuzianischen Negativität (nonbeing) verbunden.

²⁰⁷ Vgl. Baumgarten 2007, S. 651.

2.4 Atmosphäre als Stimmung

In gleicher Weise wie das Licht, lässt sich auch über die Atmosphäre auf zwei Arten sprechen. Einmal ausgehend vom Alltagsverständnis oder der Umgangssprache, das andere Mal auf die empirische/epistemische Weise der Wissenschaft bezogen. Die Atmosphäre als Begriff ist zwar fixer Bestandteil im „ästhetischen Diskurs [...], aber kein Begriff der ästhetischen Theorie.“²⁰⁸ Auch wenn sich diese beide Perspektiven (alltägliche und wissenschaftliche), wie im Folgenden gezeigt wird, nicht getrennt voneinander behandeln lassen, so darf das Licht buchstäblich als Phänomen *gesehen* werden, wohingegen die Atmosphäre sich weitaus abstrakter noch zu verstehen gibt. Im Alltagsverständnis zielt der Begriff „Atmosphäre“ auf etwas Unbestimmtes ab, das dem Begriff der „Stimmung“ allerdings sehr nahekommt.²⁰⁹ Die problematische, weil unzureichende, Bestimmung der Atmosphäre innerhalb dieses Alltagsverständnisses rührt daher, dass sie sich phänomenologisch zeigt und weniger *per definitionem* bestimmt wird. Definiert wird also je nach dem, wie sie sich erfahren lässt, ob als ‚aufgeräumte‘, ‚gedrückte‘ oder ‚schwüle‘ Atmosphäre. Vieles lässt sich demnach zur Atmosphäre erklären, nicht nur hinsichtlich des Alltagsverständnisses, sondern auch hinsichtlich der geistes- und naturwissenschaftlichen Theorien, sodass mittlerweile von einem „atmospheric turn“²¹⁰ gesprochen werden kann, – ein wenig überraschender *turn*, denn, da Atmosphären grenzenlos sind, den Erdball umfassen und viele Entitäten wie Nicht-Entitäten – darunter auch Stimmungen –, darin aufgenommen sind, erweisen sie sich als ergiebig in ihrer Erforschung.²¹¹

Das Wort Stimmung beinhaltet etymologisch jenes der Stimme, und ebenso wie der Klang schwingt auch sie vergleichbar einer Welle. Als kommunikativer Akt wird das Wort hinaus in die Welt gesprochen, wo es als Widerhall seine Spur im System der Wellen hinterlässt.²¹² Was die Stimmungen einer Atmosphäre eines Außen bedeuten, lässt sich mit der inneren Gestimmtheit des Körpers vergleichen. Eine innere Gestimmtheit bezeichnet unsere Gefühlslage als verinnerlichtes Resultat unserer Relation mit der Außenwelt bzw. der unmittelbaren Umgebung. *Stimmung* darf jedoch nicht in dem Sinne verstanden werden, dass

²⁰⁸ Böhme 2022, S. 25.

²⁰⁹ Vgl. Arteaga/Gansterer 2025, S. 19.

²¹⁰ Trigg 2016, S. 763.

²¹¹ Vgl. Böhme 2022, S. 29. Diese Feststellung Böhmes bezieht sich auf die Herleitung des in der Tradition Husserls stehenden Philosophen Hermann Schmitz.

²¹² Vgl. Arteaga/Gansterer 2025, S. 19. Vgl. Thonhauser 2020, S. 1249.

sie bloß eine Emotion widerspiegelt, sondern sie bezieht sich auf die Situation in der Welt (genauer: dadurch, dass etwas zur Emotion geworden ist, musste es sich auf die Welt vorher bereits bezogen haben), wie auch Heideggers „Gestimmtheit“²¹³ in *Sein und Zeit* zum Ausdruck bringt. Unter Heidegger scheint die Begrifflichkeit der *Stimmung* jedoch keine „bloße Metapher“ zu sein,²¹⁴ denn man muss ihre Bedeutung nicht erst erlernt haben, um zu wissen, was sie bedeutet, wenn man sie erfährt. Wie wir, ein Raum oder eine Situation *gestimmt* sind, hängt zwar von mannigfaltig komplexen, äußerlichen wie psychologischen, Faktoren ab, soll sich aber analog zum maßvollen Stimmen eines Musikinstruments verhalten.²¹⁵

Wie aber lässt sich diese ‚Situiertheit‘ einer *Gestimmtheit* bestmöglich verdeutlichen? Mit Rückbezug zur Lichtthematik lässt sich noch einmal festhalten: Indem Lichtverhältnisse bestehen, wird nicht nur der Sehsinn adressiert, sondern Sinne ganz allgemein; vorrangig jedoch jener visuelle und taktile. Die Form des menschlichen Körpers bildet zwar für den Sehsinn eine Begrenzung nach außen, sodass er sich von der Umgebung absetzt, jedoch ist es nicht so, dass hier sich ein Körper befindet und alles darüber hinaus Gehende der Atmosphäre angehört.²¹⁶ Da das Licht sich formlos, aber wellenartig fortbewegt, ist es imstande, alles zu umfassen, macht daher in gewisser Weise auch nicht an der Barriere der Haut Halt. Licht und Wellen allgemein durchdringen uns zu einem bestimmten Grad und mobilisieren neben dem Sehsinn zugleich auch andere physische Bereiche und sensorische Organe. Wellen transportieren über die Atmosphäre ein feinstoffliches ‚Etwas‘, das nicht nur ‚unter die Haut geht‘, sondern auch unsere Seele zu beeinflussen scheint. Unter der Betrachtung des Neuen Materialismus stellt sich die Begrenzung des leiblichen Körpers vielmehr als Membran dar, womit der Körper zur eigentlichen Schnittstelle zwischen ihm selbst und der Atmosphäre, in der er sich immersiv bewegt, wird.²¹⁷

Atmosphären schaffen eine Situation der Immersivität, was die beiden Ausdrücke „In-der-Welt-sein“²¹⁸ (Heidegger) und „Zur-Welt-Sein“²¹⁹ (Merleau-Ponty) widerspiegeln, da damit auch in philosophisch-psychologischer Hinsicht beschrieben wird, dass nicht nur äußere

²¹³ Heidegger 2006, S. 134.

²¹⁴ Vgl. Thonhauser 2020, S. 1249. Der Autor verweist mit dem Begriff *Stimmung* auf Hans Blumenbergs „absolute Metapher“.

²¹⁵ Vgl. Thonhauser 2020, S. 1249.

²¹⁶ Vgl. Diaconu 2022, S. 73.

²¹⁷ Vgl. Bennett 2020, S. 23. Es ist anzunehmen, dass Bennetts Theorie über das Metall für jede andere Materialität adaptierbar ist.

²¹⁸ Heidegger 2006, S. 110-113.

²¹⁹ Merleau-Ponty 2004, S. 108.

materielle Einflüsse direkte Auswirkung auf den leiblichen Körper haben, sondern allgemein die Existenz in und mit den Atmosphären.

Nach diesem Einstieg, wie Atmosphäre sich ästhetisch erfahren lässt, geht es anschließend um den Sachverhalt, die Atmosphäre empirisch abzubilden. Dabei soll aber dennoch das Augenmerk auf eine hauptsächlich philosophische Beschreibung der Atmosphäre gelegt werden. Ihr „physikalischer Gegenstand“ ist das Licht.²²⁰ Es wurde obig als exemplarisches Beispiel angeführt, da das Licht sich an der Schwelle befindet, wo einerseits der Sehsinn – aufgrund der Bedingung Licht – mit einem positiven Resultat (indem man etwas erkennt) und andererseits auch mit der Negativität der Atmosphäre konfrontiert ist. Denn was erkennt das Auge im Dazwischen? Vielleicht lässt sich auch die Feststellung machen, dass sich Atmosphären deshalb nur undeutlich darstellen, weil unsere Sinne ebenso undeutlich adressiert werden. Um dies besser noch zu veranschaulichen, ist es nötig, weiter auszuholen und sich etwa auf das Wetter oder auf klimatische Verhältnisse allgemein zu beziehen.

Das Klima als Phänomen und insbesondere das Wetter als seine Subkategorie, die nur der Wissenschaft als solche, der Meteorologie, ‚sichtbar‘ sind, benennen exemplarisch Beispiele einer negativen Ästhetik.²²¹ In empirischer und epistemischer Hinsicht sind Wetterphänomene unbestreitbar seiend. Im Falle, dass man sich ästhetisch mit ihnen befasst, sind sie zwar wahrnehmbar, temporär aber einmal deutlicher, dann wieder unklarer. Sie sind v. a. dann offensichtlich und verstandesmäßig klar greifbar, wenn sie ins Extrem ausschlagen.

Die Auswirkungen des Wetters beispielsweise, des sogenannten Biowetters auf unsere Befindlichkeit sind unmittelbar und spürbar gegeben, was zum Teil auch wissenschaftlich überprüfbar ist. Und wenn oftmals keine unmittelbare ästhetische Erfahrung damit verbunden werden kann, da die Ein- und Auswirkungen subtil sind, können dies trotzdem leibliche Erfahrungen sein, da sie trotzdem auf messbare Weise auszuwerten sind. Unter diesem Aspekt der Funktionalität von Wellen werden Phänomene wie Licht oder kraftvoll aufeinandertreffende Luftmassen in Form von Wetter in einem weitaus breiteren ästhetischen und phänomenologischen Spektrum verstehbar.²²²

²²⁰ Vgl. Böhme 2022, S. 137.

²²¹ Vgl. Ingold 2025, S. 93. Er bemerkt kritisch, dass in der deutschen Ästhetik, obwohl diese sich auf Erfahrungen in der Natur bezieht, Wetterphänomene keine Rolle spielen.

²²² Vgl. Böhler 2025, S. 178. „[...] right in the middle of a [...] atmosphere.“

Verschiedene Aspekte treffen aufeinander, wenn es um Wahrnehmung ohne Fokussierung auf ein spezifisches Objekt geht. Da sich der Fokus der eigentlichen Wahrnehmung, wie mehrfach bereits betont, allgemein auf Seiendes, nämlich auf Materie richtet –, richtet sich die Wahrnehmung außerhalb räumlicher Begebenheiten, primär auf die Landschaft und blendet alles aus,²²³ was nicht unter die Kategorie einer festen bzw. organischen Materialität fällt. Dass unsere visuelle Wahrnehmung sich vorrangig auf die Horizontale beschränkt und dabei nicht so sehr die Vertikale berücksichtigt, erklärt sich als natürliches menschliches Verhalten.²²⁴ Denn viel seltener kommt es vor, dass die Sphäre über uns, uns das ‚Anschauungsmaterial‘ in Form von Wahrnehmungs-Objekten liefert, wie z. B.: Flugzeuge oder auffällige Phänomene wie Wolkenformationen. Was aber bedeutet dies in Hinblick auf die folgende Feststellung: „[...] the perception of the sky is vectorial: it goes skywards.“²²⁵? Sie scheint vorerst eine Inkonsistenz mit der vorangegangenen Aussage, der Blick richte sich horizontal aus, aufzuwerfen. Bei genauer Überlegung allerdings, findet man wieder auf Merleau-Pontys Grundaussage zurück, dass Dinge nur dann existieren, wenn sie auch wahrnehmbar sind.²²⁶ Unser Blick richtet sich deshalb u. a. auf die horizontale Ebene aus, weil der Fokus auf eindeutig Wahrnehmbares liegt. Diese materiell überflutete Ebene der Horizontale stellt sich zudem als essenzielle und existentielle Ebene dar. Ein Abschweifen des Blickes nach oben, ins Nichts, wo der Körper/Leib keine Anbindung (*prima facie*) hätte, würde unter heuristischer Annahme nur wenig Sinn ergeben.

Zwei Relationen werden dadurch deutlich, die im Zusammenhang mit der Atmosphäre zu nennen sind. Diese geschehen zum einen aus der Atmosphäre selbst heraus. Nach oben hin zwar unbegrenzt, spiegelt sie dennoch eine räumliche Struktur vor, als der Himmel über uns als visuelle Grenze oder als ein zusätzlicher horizontaler ‚Luftraum‘ anerkannt wird. Zum anderen entstehen *Geflechte*, wie vorhin analysiert, unter der Einbeziehung alles Seienden – der Landschaft, der unmittelbaren Umgebung oder dem Materiellen allgemein. Diese zwei Aspekte sind von „soziokulturell und biophysikalischer“²²⁷ Relevanz, die nicht getrennt

²²³ Vgl. Ingold 2025, S. 93. Er definiert die Atmosphäre als Konzept (vgl. ebd., S. 89).

²²⁴ Vgl. Dérozier 1973, S. 142.

²²⁵ Diaconu 2022, S. 73.

²²⁶ Vgl. Merleau-Ponty 2016, S. 33-34.

²²⁷ Ingold 2025, S. 91. Vgl. Trigg 2016, S. 763. Atmosphären generieren sich aus allen Bereichen des Lebens: über die bloße Stimmung in einem Raum (Zimmer) hinaus bis zu politischen Situationen, von Personen bis hin zur Erfahrung von Städten.

voneinander bestehen können und die der Sozialanthropologe Tim Ingold mit der Bezeichnung „earth-sky world“²²⁸ zusammenführt.

Darüber hinaus geht es aber auch um die Atmosphäre selbst oder die Luft als Element, in der sich nichts befindet, vor allem keine visuell vernehmbaren Entitäten. Die „Luft ist *undenkbar*“²²⁹, wie Ingold behauptet. Diese Feststellung ist jedoch insofern irreführend, als auch die Luft imstande ist sich zu Wind oder Sturm zu formieren, der wiederum taktil wahrnehmbar und leiblich zu erfahren ist. (Der Bezug zu Ingolds Perspektiven über die Atmosphäre macht es erneut nötig, sich mit meteorologischen Aspekten auseinanderzusetzen.) – Visuell zeichnet sich der Wind dort ab, wo seine Auswirkung auf Materielles sichtbar ist, indem sich beispielsweise Bäume mehr oder weniger bewegen oder wir ihn auf der Haut zu spüren bekommen. In der Hinsicht bildet Luft ein Resultat ab, wie das Bewegen der Bäume, das gleichsam auch Bedingung für etwas anderes darstellen kann: Ingold nennt hier Luftsportarten.²³⁰

Die Luft als solche jedoch verhält sich in der Tat wie ein ontologisches Nichts. Aber auch hinsichtlich dessen sind wir weit über den naiven Gedanken hinaus, dass sich nicht auch Aerosole, Pollen oder Viren in der Luft befänden, die wir unmittelbar vielleicht nicht wahrnehmen.²³¹ Es ist aber nicht unwesentlich auf die Tatsache hinzuweisen, dass wir keine bewusste Wahrnehmung über die Luft haben – dies unter der Bedingung, dass wir genügend davon haben²³², – im Unterschied zu den anderen drei Elementen – Erde, Feuer und Wasser –, die sowohl visuell als auch taktil erfahrbar sind.²³³ Die Aussage, dass Luft undenkbar ist, mag entscheidend sein, macht aber m. E. vielmehr den Zusammenhang deutlich, dass gewöhnliche Alltagssituationen, die sich als indifferent oder trivial charakterisieren lassen, ebenso wenig ästhetisch wertvoll oder ansprechend genug für eine bewusste Wahrnehmung empfunden werden. Dasselbe gilt auch für die Atmosphäre. Eine nur ungenügende Einprägung resultiert aus einer neutralen (unaufgeregten) Art der Präsentation. Da eine

²²⁸ Ingold 2025, 93. M. E. ist dieser Begriff hilfreich, um auf die Problematik hinzuweisen, dass Landschaft immer auch in Bezug zum Immateriellen steht. Ibid. S. 92 siehe dazu in der Anmerkung: das finnische Wort für Welt heißt übersetzt *earth-sky*“. Vgl. auch Ingold 2025, S. 99.

²²⁹ Ingold 2025, S. 95. “[...] the air is *unthinkable*.”

²³⁰ Vgl. Ingold 2025, S. 95.

²³¹ Vgl. Ingold 2025, S. 95.

²³² Vgl. Ingold 2025, S. 99.

²³³ Die Erde als Element bzw. der Boden als permanentes Fundament stellt eine Seins-Begebenheit dar, auf die wir uns zwar fokussieren, aber nicht immer wieder aufs Neue reflektieren oder wir uns zu vergegenwärtigen brauchen. Aufmerksamer hingegen scheinen die Elemente Feuer und Wasser zu sein, die aber in ihrer ‚reinen‘ Form bei Aristoteles selten anzutreffen sind. Die Elemente treten sodann hauptsächlich als Mischformen auf. Vgl. dazu Aristoteles 1958, S. 283, FN 53.

bewusste Wahrnehmung immer dann erfolgt, wenn unsere Aufmerksamkeit sich auf etwas richtet, werden in umgekehrter Weise neutrale Situationen zu wenig beachtet oder nicht bewertet. Sollte eine Evaluierung der Situation erfolgen, dann in der Feststellung über eine Leere, die oft als unangenehm empfunden wird. Im Falle, dass die ästhetische Situation über die Leere erst einmal neutral eingestuft wird, kann sie nur als Platzhalter für etwas anderes, einen stärkeren Reiz, fungieren. Sollte sich auch dieser Platzhalter nicht füllen wollen, stellt sich Langeweile ein. Die Langeweile als eine „Grundstimmung“ gilt insofern als problematisches Moment, als sie die Aufmerksamkeit von der Leere außerhalb abzieht und die Verlagerung auf die Fokussierung des Selbst forciert, was verhindert, dass man sich auf diese Leere, die erfahren werden sollte, auch einlässt.²³⁴ Die Langeweile zu umgehen würde ein ‚Hineinhorchen‘ oder ‚Hineinspähen‘ in genau diese monotone atmosphärische Situation des Nichts bedeuten, indem man sie als Leere erfasst und annimmt. Diese Leere nämlich kann sich wie von selbst transformieren und sich füllen, wenn ihr genügend Aufmerksamkeit zuteilwird. Dieses Hinein-*spüren* kann sich etwa als das Verändern des Raumes/der Atmosphäre bemerkbar machen, wenn beispielsweise die Sonne plötzlich die Hand auf der Computer-Tastatur streift.²³⁵

Sprechen wir von Atmosphäre, so greifen wir heutigentags vielmehr auf den Begriff Raum oder „Space“²³⁶ zurück. Inhaltlich stehen sich diese beiden Begriffe allerdings diametral entgegen. Während der Begriff der Atmosphäre „exzessive Qualität“²³⁷ vermittelt, schwingt beim Begriff des Raumes immer schon ein Denken in Begrenzungen mit. Der Raumbegriff bringt aber dennoch den Vorteil mit sich, dass er sich leichter als die Atmosphäre imaginieren lässt und auch, dass räumliche Grenzen dehnbar und erweiterbar sind. Der Raumbegriff liefert die Hilfestellung sowohl für die leibliche Orientierung als auch für die topologische Verortung der Dinge. Sowohl Raum als auch Atmosphäre kann man nur unter dem Aspekt der Helligkeit verstehen, da Licht einem begrenzten Raum erst zu ‚Räumlichkeit‘ verhelfen. Es ist aber nicht so, als wäre ein dunkler Raum nicht vorstellbar, dieser würde vermutlich nur seltener imaginiert, da er zum einen an Räumlichkeit verliere, zum anderen die Sinne – allen voran der visuelle – nichts fänden, woran sie sich fixieren könnten.

²³⁴ Vgl. Heidegger 2010, S. 171. Die zweite der drei Arten von Langeweile als Grundstimmung bezieht sich auf die „Hingehaltenheit und Leergelassenheit“. Zwar ist man sich bewusst, dass die Leere sich aufzufüllen vermag, was aber bei Heidegger mit der Überlegung verbunden ist, wie die „Fuge“ zu Einheit wird.

²³⁵ Vgl. dazu die Überlegungen von: Böhler 2025, S. 177.

²³⁶ Ingold 2025, S. 95.

²³⁷ Trigg 2016, S. 763.

Weiter im antiken Verständnis: Der Raum als eine Sphäre, die Aristoteles mit dem *Äther*²³⁸ bezeichnet, auch als Quintessenz (*quinta essentia*) oder fünftes Element bekannt, bildet die Matrix oder den Zusammenhalt für alles jenes, das den Planeten im weitesten Sinn bevölkert. Der *Äther* im Gegensatz zu Khôra ist keine unbelebte und immaterielle Materie, sondern bereits eine physische Entität, die dennoch deutlich weniger – wenn überhaupt – wahrnehmbar ist als noch die Luft selbst. Khôra stellt ihr den Platz zur Verfügung, weshalb sich die Atmosphäre nicht mit der Luft gleichsetzen lässt. Im 20. Jahrhundert erfuhr der aristotelische Begriff der *quinta essentia* eine veränderte Bedeutung, da er „als Träger von Licht- und Radiowellen postuliert“²³⁹ wurde. In diesem Sinn wird auch heute noch die Bedeutung der *quinta essentia* als Trägerin von Wellen zugeschrieben.

Die Atmosphäre verkörpert für die Ästhetik einen Raum für die Wahrnehmung von Affektionen oder Empfindungen. Sich in der Atmosphäre zu befinden, bedeutet nichts anderes als „Zur-Welt-Sein“, um Merleau-Pontys Begriff erneut aufzugreifen: Der Mensch in seiner Leiblichkeit befindet sich inmitten dieser Materie, der Atmosphäre, die sich niemals bloß vor ihm befindet, wie das Gegenüber eines/einer Gesprächspartner_in. Indem man „Zur-Welt“ ist, ist man hineingeboren in die Matrix der Atmosphäre, bezeichnet als „Fleisch“ (*chair*).²⁴⁰ Keineswegs kann die Bezeichnung zufällig gewählt sein, denn neben der instrumentellen Funktionalität des leiblichen Körpers, der in der Welt operiert, geht es darin auch um seine affektiven Verwicklungen, die ‚gespürt‘ werden. Das *Fleisch* ist also *gespürte* Umgebung. Auch Böhme denkt sich die Atmosphäre als ein *Geflecht*, insbesondere eines von Affektionen und Affekten²⁴¹ und verweist damit, ohne allerdings auf den Begriff des *Geflechts* zurückzugreifen, auf einen Raum, organisiert von „Koaffektionen.“²⁴² Koaffektionen resultieren aus einem ähnlichen Gedankengebäude wie Böhmes Überlegungen, weil auch er die Atmosphäre als etwas erkennt, das Qualitäten (Affektionen und Affekte) bereits beinhaltet, widerspiegelt oder generiert. Folgerichtig sind Atmosphären zwar unterschiedlich wahrnehmbar, da diese stets individuell und subjektiv sind; die Annahme der Wahrnehmung aber lässt sich nicht beliebig treffen. Es ist deshalb keine Beliebigkeit im Spiel, weil man es

²³⁸ Vgl. Aristoteles 1958, 278 b, S. 50. Der *Äther* als „natürlicher Körper“, der die „äußerste [...] Schale“ bildet. Vgl. Höffe 2005, S. 2 und S. 14-15: ad Bezeichnungen von Luft (aër) und Äther (aithêr).

²³⁹ Höffe 2005, S. 15.

²⁴⁰ Merleau-Ponty 2004, S. 313. „*Fleisch der Welt*, beschrieben (im Verhältnis zu Zeit, Raum, Bewegung) als Sonderung, Dimensionalität, Kontinuierung, Latenz, Übergreifen – [...] sie verweisen auf die *Einführung*⁺ Wahrnehmender-Wahrgenommenes, [...] daß wir schon *im* so beschriebenen Sein sind, daß wir *von ihm sind*, daß es zwischen ihm und uns *Einführung*⁺ gibt [...] mein Leib ist aus demselben Fleisch gemacht wie die Welt (er ist wahrnehmbar), und dieses Fleisch meines Leibes wir zudem von der Welt geteilt, diese *strahlt es zurück*, greift auf es über, und es greift auf sie [...]“. Vgl. Ingold 2025, S. 91, 101.

²⁴¹ Vgl. Ingold 2025, S. 97.

²⁴² Waldenfels 2024, S. 51.

mit Phänomenen zu tun hat, die sich nicht innerhalb oder aus dem eigenen Körper emergieren, sondern vorab in der Atmosphäre bereits bestehen, was sich letztlich leiblich niederschlägt, sodass nicht mehr von einer rein subjektiven Wahrnehmung gesprochen werden kann.²⁴³ Diese Wahrnehmung basiert auf einem Konsens (*sensus communis*), obgleich der Gedanke nicht verloren gehen darf, dass die Resultate im ‚Konsens‘ nie gänzlich in Übereinstimmung gebracht sein müssen, was mit der obig besprochenen Konzeption der *Koaffektion* versucht wurde zum Ausdruck zu bringen. Es geht darum, den Blick dafür zu schärfen, dass *Koaffektion* nicht nur ein sozialer Ausdruck ist, sondern sich dieser Ausdruck erst innerhalb einer Atmosphäre konstituiert. Die einzelnen Resultate dieses Ausdrucks dürfen untereinander dabei leicht abweichen, abhängig von Begebenheiten bzw. der Qualität der Atmosphäre. Folgender Passus des Philosophen und Dichters Jean-Marie Guyau (1854-1888) beschreibt, wie sich *Koaffektion* äußern kann:

Bei der Erkenntnis der ästhetischen Gefühle setzen die einen etwas höher, die anderen etwas tiefer an. Doch scheint uns der ästhetische Charakter der Sinneseindrücke viel weniger von ihrer Herkunft, sozusagen von ihrem Stoff abzuhängen, als von der *Form* und der Entwicklung, die sie im Bewusstsein annehmen, von den Assoziationen und Kombinationen, zu denen sie Veranlassung geben. Es ist eher das Milieu des *Bewusstseins* als der unbehaute *Sinneseindruck*, das die ästhetische Emotion ins Leben ruft und erklärt. Sie ist eine Ausweitung, eine Art Resonanz des Sinneseindrucks in unserem gesamten Bewusstsein, besonders in unserem Verstand und in unserem Willen. Unser Bewusstsein ist selbst eine Gesellschaft, eine Harmonie zwischen Einzelercheinungen, zwischen elementaren Bewußtseinszuständen, vielleicht gar zwischen einzelnen Bewußtseinszellen.²⁴⁴

Resultierend daraus, lässt sich festhalten, dass nicht nur bei der sinnlichen Wahrnehmung, sondern auch im Falle der Empfindungen es der Fall ist, dass einem eine Affektion, aber auch ein Affekt nicht ‚grundlos‘ passiert oder zustößt. Er entwickelt sich aufgrund einer Relation zu etwas, das sich in der Atmosphäre bewegt, sei es ein Ding oder eine Stimmung, sei es aktual oder erst virtuell.²⁴⁵

²⁴³ Vgl. Ingold 2025, S. 97.

²⁴⁴ Guyau 1987, S. 36-37.

²⁴⁵ Sprichwörtlich heißt es: Es ‚liegt etwas in der Luft‘. Vgl. Ingold 2025, S. 99. Er weist darauf hin, dass dieser selbstredende Ausdruck von uns nicht mehr auf seine Bedeutung hinterfragt wird.

2.4.1 Geflecht-Werden

Dass das Werden in Zusammenhang mit Relationen steht und über nuancierte Begriffe verfügt, die sich weitgehend im Ansatz ähneln, zeigt der Begriff „Geflecht“ als eine mögliche Übersetzung von „meshwork“²⁴⁶. *Gefüge* und *Geflecht* sollen untereinander nicht konkurrieren (Derrida versus Deleuze), jedoch auf die wesentlichen Unterschiede aufmerksam machen, die uns ästhetisch wahrnehmen und erfahren lassen. Das *Geflecht*, obwohl es sehr oft synonym zum *Gefüge* verwendet wird, handelt nach m. E. von einem offeneren Begriff, welcher jener des *Gefüges* in der Weise nicht zu leisten vermag. Das *Gefüge* bildet sowohl den Status *quo* der „Dinge“²⁴⁷ als auch ihrer Entwicklung ab. Es bezieht sich auf die Dinge, wie sie strukturell-kulturell vorgegeben sind; stets jedoch mit Blick auf Erweiterung. Beide allerdings dürfen als ein „Beziehungsganzes“ begriffen werden, die sowohl Körper als auch Kognitives gleichermaßen umfassen und dabei einen reziproken Austausch dieser Entitäten anstreben.²⁴⁸ Das *Geflecht* bildet sich aus den Überlegungen zum Rhizom.²⁴⁹ Es stellt vielmehr eine Aporie dar, analog zu organischen Wurzeln aus Gewächsen der Natur, wo jeder kleine Bestandteil eng mit dem benachbarten vernetzt ist und der sich ‚beliebig‘ erweitern kann. Stellt man das *Geflecht* in Zusammenhang mit menschlichen Organisationen, so ist es ungleich mehr mit einem größeren unsichtbaren Netz vergleichbar, worin einzelne Objekte sich bewusst oder unbewusst „Kontrapunkte“²⁵⁰ auswählen und die unbeeinflusst von strukturellen Begebenheiten wachsen. Dass solche Kontrapunkte ihrerseits wiederum bestrebt sind, sich weiteren Kontrapunkten vollkommen struktur-frei zuzuwenden, macht vermutlich den relevanten Unterschied zum *Gefüge* deutlich.²⁵¹ Dinge wie Subjekte, Objekte, Entitäten sind dann als Kontrapunkte zu bezeichnen, sobald sie sich „Zur-Welt“ befinden, wodurch sie niemals isoliert sind und deshalb sich *fügen*.²⁵² Wie auch das Rhizom ist es imstande, seine Erweiterung an jeglicher Stelle anzusetzen, um sich dynamisch ohne Vorgabe der topologischen Richtung, also chaotisch auszubreiten. Es geht mehr um den ungezügelten ‚Wildwuchs‘ als um das Konstrukt des strukturellen Emergierens eines

²⁴⁶ Ingold 2025, S. 91. Original: „meshwork“.

²⁴⁷ Heidegger 1994, S. 6. „Ding = res = ens = ein Seiendes“

²⁴⁸ Vgl. Böhler 2019, S. 79.

²⁴⁹ Vgl. Deleuze/Guattari 1992, S. 700.

²⁵⁰ Böhler 2019, S.80.

²⁵¹ Vgl. Böhler 2019, S. 79, 80. Vgl. dazu Deleuze 1988, S. 163. „Jeder Punkt hat seine Kontrapunkte: Pflanze und Regen, Spinne und Fliege. Demnach ist kein Tier, kein Ding jemals zu trennen von seinen Beziehungen zur Welt: das Innere ist nur ein selektiertes Äußeres, das Äußere ein projiziertes Inneres; Schnelligkeit oder Langsamkeit der Metabolismen, Wahrnehmungen, Aktionen und Reaktionen verketteten sich, um solch ein Individuum in der Welt zu konstituieren.“

²⁵² Es geht hier um Ableitungen aus den Begriffen ‚Einfügung‘ oder ‚Fügung‘

Gefüges.²⁵³ Und diese Reziprozität der einzelnen ‚Stationen‘ oder Kontrapunkten im *Geflecht* stellt bei weitem mehr noch dar als der bloße wechselseitige Austausch und verweist direkt auf Barads Begriff der *Intra-Aktionen* des *Agentiellen Realismus*.

Das *Geflecht* zeigt sich nicht nur in dem, was bereits gegeben ist, sondern auch im Virtuellen. Während das *Gefüge* soziokulturell und politisch bestimmt ist, was das *Geflecht* in eben solcher Weise ist, ist das *Geflecht* außerdem ästhetisch-soziokulturell und ästhetisch-politisch.²⁵⁴ Wie bereits angeklungen, scheint es, als wären in diesem die strukturellen (also stets normbasierten) Relationen vorherrschend, während in jenem sich das Ausrichten des Rhizoms aufgrund der gespürten Wahrnehmung vollzieht und folglich kreativ und antihierarchisch agiert.²⁵⁵ Es ist eine:

[...] Mannigfaltigkeit von Massen [...] und nicht mehr von Klassen; nomadische und anomale Mannigfaltigkeiten und nicht mehr normale oder legale; werdende und sich verändernde Mannigfaltigkeiten, und nicht mehr zählbare Elemente und geordnete Beziehungen; unscharfe und nicht mehr genaue Mengen, [...].²⁵⁶

Die Generierung einer Atmosphäre darf man sich als „abstrakte Maschine“²⁵⁷ vorstellen. Mit ihr wird ein Gedankenkonstrukt verdeutlicht, das die Funktionsweise einer Maschine zur wirksamen Metapher macht, um Prozesse des Werdens zu verdeutlichen. Laut der technischen Erklärung von Deleuze und Guattari ist die *abstrakte Maschine* in einem „konkreten *Gefüge* wirksam“²⁵⁸ bzw. bildet das *Gefüge* selbst ab, das sich aus dem Atmosphärischen heraus entwickelt. Produkte der abstrakten Maschine sind nicht unmittelbar materiell, können dies jedoch insofern werden, als sich die Auswirkungen stets auf irgendeine Weise sichtbar machen, indem sie sich sozial niederschlagen, als „konstituierende Arten des Werdens“.²⁵⁹ Da diese Maschinen automatisch arbeiten, ist – will man mit ihnen ein bestimmtes Ziel erreichen –, ihr Automatismus zu unterbrechen, um sie in eine andere Richtung zu lenken, die dazu führt, die präferierte Atmosphäre zu schaffen. *Abstrakte Maschinen* bringen *Gefüge* hervor, jedoch noch lange keine *Geflechte*.

²⁵³ Vgl. Deleuze/Guattari 1992, S. 700. *Gefüge* und *Geflecht* unterscheiden sich formal dadurch, dass das *Gefüge* sich zum rhizomartigen *Geflecht* sich in Linien darstellt.

²⁵⁴ Auch ließe es sich lediglich von soziokulturell oder politisch allein sprechen; mit dem Zusatz ‚ästhetisch‘ jedoch soll die Erfahrung des Kultursozialen oder Politischen stärker noch hervorgehoben werden.

²⁵⁵ Letztlich ist das *Geflecht* ebenso „Zur-Welt“, wo es von normativen Strukturen immer schon beherrscht ist.

²⁵⁶ Deleuze/Guattari 1992, S. 700.

²⁵⁷ Deleuze/Guattari 1992, S. 706.

²⁵⁸ Deleuze/Guattari 1992, S. 706.

²⁵⁹ Deleuze/Guattari 1992, S. 706.

2.4.2 Kunst der Atmosphäre

Jedes *Gefüge* erzeugt eine bestimmte Atmosphäre als einen Teil der universellen Atmosphäre. Das *Geflecht* hingegen ist bereits Teil dieser universellen Atmosphäre. Offener (im Sinne von Weltoffenheit) und kreativer zeigt sich die Atmosphäre des *Geflechts* und verkörpert damit den Idealfall. Weitgehend bewegt man sich innerhalb vertrauter Atmosphären. Im Falle, dass man neue schafft, schafft man sie in dieser Weise: vertraut und *maschinell*, in Form des *Gefüges*.

Folgt man Böhme, so ist es „eine Kunst Atmosphären zu generieren“.²⁶⁰ Wie aber lässt sich eine Atmosphäre gestalten, als etwas, das es zweifelsfrei schon gibt und die sich ohnehin nicht visuell abzeichnet? Diese Frage zeigt auf, wie trügerisch es um die negative Ästhetik bestellt ist. Denn abhängig von der Funktion der Gestaltung – ob man sie in ihrer Leere belässt oder sie zweckentfremdet ‚dekorieren‘ möchte, gibt man preis, welches kulturelle Ansinnen (westlich oder östlich) man präferiert, so Byung-Chul Han.²⁶¹ An Atmosphären *per se*, wie dargelegt, lässt sich vorerst nichts weiter wahrnehmen, wonach sie dem Bereich der negativen Ästhetik angehören. Dass einige von ihnen (Bereiche der universalen Atmosphäre) allerdings inszeniert, d. h. mit etwas angereichert sind, um sie überhaupt wahrzunehmen, zielt aber genau auf ihr eindeutiges und klares Erkennen ab und fällt somit nicht mehr in den Bereich einer negativen Ästhetik. Denn: „Jede Inszenierung ist eine ästhetische Operation [...]“.²⁶² Angereicherte Atmosphären beherbergen somit häufig positive Elemente (ein bestimmtes Möbelstück, eine bestimmte Dekoration oder einen als zu aufdringlich empfundenen Duft etc.), die von einer alternativen Möglichkeit ihrer Wahrnehmung abhalten; wobei auch der Spielraum der abweichenden Deutungen eingeschränkt wird. Die angeführten Beispiele über den Dekor der Atmosphären müssen jedoch nicht als Störfaktoren für die Entwicklung von Atmosphären aufzufassen sein. Schafft man sie aber eigens für spezifische Orte oder Angelegenheiten, so begibt man sich nur zu oft in Gefahr sie zu überladen, indem man ihnen mehr zumutet als sie aufzunehmen imstande sind.

Wenn die Generierung von Atmosphären aber als Kunst gelten soll, so ist dies folgerichtig an bestimmte Bedingungen bzw. Fertigkeiten (*technē*) gekoppelt, was Expertise

²⁶⁰ Ingold 2025, S. 99. Böhme zit. nach Ingold.

²⁶¹ Vgl. Han 2007, S. 59.

²⁶² Seel 2007, S. 67, S. 70. Die finale Definition der Inszenierung lautet: „Inszenierungen sind absichtsvoll eingeleitete oder ausgeführte sinnliche Prozesse, die vor einem Publikum dargeboten werden und zwar so, dass sich eine auffällige spatiale und temporale Anordnung von Elementen ergibt, die auch ganz anders hätte ausfallen können.“

erfordert und tatsächlich mit einem Kunstschaffen in Verbindung steht.²⁶³ Besteht die Absicht darin, eine Atmosphäre zu schaffen, bedeutet das, dass sie mit „ästhetische[r] Arbeit“ verbunden ist und dass weder Atmosphären noch deren ästhetische Erfahrung problemlos existieren. „Die ästhetische Arbeit besteht darin, Dingen, Umgebungen und auch dem Menschen selbst solche Eigenschaften zu geben, die von ihnen etwas ausgehen lassen.“²⁶⁴ Dass dabei aber die Eigenschaften nicht bloß an die Hand gegeben werden, mag einleuchten. So ist es dann fraglich, inwieweit es um den Erwerb von konventionellen, also erlernbaren Fähigkeiten geht. Vermutlich geht es vielmehr darum, zu zeigen, dass Wahrnehmungs- und Interpretationsweisen nicht standardisiert sein müssen, sondern sie flexibel und adaptierbar zu sein haben, wie eingangs der Hinweis auf die kulturell bedingte Wahrnehmung asiatischer Kulturen über das Nichts gegeben wurde.

Die *ästhetische Arbeit* an der Atmosphäre wäre zu einem gewissen Zeitpunkt sozusagen ‚vollendet‘, nachdem man ihr vorher festgeschriebenes Telos erreicht hätte. Denn, sobald sie mit Objekten der eindeutigen Wahrnehmung angereichert ist, ist sie teleologisch vollendet und sollte darauffolgend den Impetus für eine Interpretation/Bewertung setzen. Dies ist vor dem Hintergrund zu sehen, welche *Stimmung* mit ihr verfolgt werden soll und welche sie letztlich auch tatsächlich erzielt. Denn, sobald man von Arten der ‚Gestaltung‘ spricht, von der „Kunst [...] zu generieren“, so geschieht dies weder beiläufig noch ohne artifizielles Zutun, auch wenn dieses gestalterische Tun mitunter intuitiv sein kann und die Schritte zum Kunstwerk daher nur bedingt nachvollziehbar sind (oder nie waren).

Aber wäre es nicht einfacher zu behaupten, Atmosphären *werden* auch ohne jegliches Zutun? Aufgrund der Tatsache, dass man sich primär in einer Atmosphäre des Nichts bewegt, ist man nicht abgelenkt und damit auch offen für unerwartete Begegnungen, die sich aus einer ‚Stille‘ heraus zu entwickeln scheinen. Atmosphären verändern sich im Beisammensein mehrerer Entitäten, die imstande sind, Wellen auszusenden, und diese Veränderung im Aneinandergeraten bewirken, da sich die Wellen mittels *Diffraction* brechen.

Die Generierung von Atmosphären ist dabei zum relevanten Kunstfaktor (wenn nicht sogar zu einem neuen Genre) unserer Zeit geworden. Bereits in der Einleitung wurde auf das künstlerische Genre der *Artifaction* hingewiesen, die jegliches Alltägliche, damit sind auch

²⁶³ Vgl. Adorno 2017 b, S. 85. Das Kunstschaffen der Griechen bereits war unter dem Aspekt der Technik zu verstehen, ohne die sich das Werk nicht von der Natur abgesetzt hätte. Je stärker die Entwicklung der Technik seit der Aufklärung vorangetrieben wurde, desto größer auch die Anforderungen zum Umsetzen des Kunstwerks.

²⁶⁴ Böhme 2022, S. 35.

Atmosphären des Alltags gemeint, in eine Kunst-*Stimmung* überführen oder es mit einer *Aura* von Kunst ummanteln möchte.²⁶⁵ Sie hat mittlerweile einen wesentlichen Bereich des Kunstmarkts okkupiert. Folgt man den Theorien der *Everyday Aesthetics*, einem Zweig der philosophischen Ästhetik, so geht es bei der Generierung von Atmosphären um tägliche Praktiken, die diese scheinbar trivialen Atmosphären nahezu automatisch, d. h. während einer alltäglichen Situation aus Arbeit oder Freizeit (wie das tägliche Zubereiten des Kaffees), generieren. „These include the workers’ experiences and emotions affected by the multisensory effects of the physical environment, the nature of human actions, and the rhythm and movement of production.“²⁶⁶ Diese Form von Atmosphäre, die sich irgendwo zwischen den Varianten natürlicher und künstlicher Atmosphäre ansiedelt, beschreibt die Ästhetik des Alltags in Form von der „Ästhetisierung der Lebenswelt.“²⁶⁷ Die Lebenswelt, verstanden als Alltag, bezeichnet damit die zu gestaltende Atmosphäre.

Während sich Volles, Komplettes als Eigenart hauptsächlich westlicher Kulturen darstellt, liegt dies dem traditionellen östlichen Denken eher fern.²⁶⁸ Aber auch diese Überlegung scheint dann doch recht westlich orientiert zu sein und bleibt fragmentarisch, da östliche Kulturen nicht wenig Ähnlichkeit mit der westlichen Kapitalwirtschaft aufweisen als wir. Es ist hier nochmals an Han anzuschließen, der im Kapitel über das Schöne (1.3.) bereits zitiert wurde und sich für das „Flüchtige“, „Schwebende“, das den Zustand der Schwelle präferiert, einsetzt.²⁶⁹ Da Schwellenzustände ein Kippen von einem zu einem anderen Bereich kennzeichnen, von einem Werden zu einem Sein, die einer kreativen Gestaltung unterzogen werden können, können diese auch als Aspekte der negativen Ästhetik betrachtet werden. Schwellenzustände gelten als ästhetisch interessant, wenn sie entweder das eine oder das andere eindeutig ansprechen. Die Situation wird allerdings dann problematischer, wenn prozessuale Übergänge vom Sein zum Werden im Diffusen enden, da sie weder das eine noch das andere zu erkennen geben. Diffuses als Indifferenz aufgefasst, besitzt damit eine eindeutige Kennzeichnung und hat „eine eigene *Bestimmtheit*“; als Unklares ist es monoton und beansprucht die ästhetische Wahrnehmung (d. i. eine Aufmerksamkeit, die in Erfahrung resultiert) nur geringfügig.²⁷⁰

²⁶⁵ Insbesondere in der Öffentlichkeit, in den Bereichen der Arbeitswelt trifft man häufig auf *Artification*, wie etwa in Firmen, die künstlerische Workshops für Mitarbeiter_innen offerieren oder betreffend die Dekoration von Kanzleien oder Arztpraxen.

²⁶⁶ Saito 2012, 3, o. S.

²⁶⁷ Böhme 2022, S. 25.

²⁶⁸ Vgl. Han 2007, S. 39.

²⁶⁹ Vgl. Han 2007, S. 59.

²⁷⁰ Han 2007, S. 62.

In Rückblick auf Baumgartens Feststellung (Kapitel 1.2.) lässt sich in diesem Zusammenhang ein bedeutender Unterschied beobachten. Baumgarten hat die extensive Klarheit, die an das Schöne gekoppelt ist, als wünschenswert hervorgehoben. Der Begriff des Schönen kann, wie festgestellt, als Substitution für die ästhetische Wahrnehmung respektive der Erfahrung betrachtet werden. Das Diffuse hingegen, das den Zustand des Seins abbildet, gilt als Unklares. Bei Han allerdings bildet der Schwellenzustand genau diese Klarheit ab, die Baumgarten hierfür leugnet. Hier geraten zwei Betrachtungsweisen des Unklaren aneinander. Für Han bedeutet die Schwelle das „nicht scharf Abgegrenzte, das nicht klar Unterschiedene.“²⁷¹ Denn das nicht scharf Abgegrenzte muss deswegen noch lange nicht unklar sein. Die Schwelle, die durch eine zerfranste Grenze charakterisiert ist, kann Klarheit vermitteln. Sie mag eine klare Vision eines Zustandes wiedergeben, der aporetisch zu denken ist, vielleicht sogar als einen Zustand des Virtuellen, der sich durch diese Offenheit der Grenze anziehen lässt. Wenn für eine negative Ästhetik argumentiert werden soll, muss das Klare in anderer Weise als Baumgarten es versteht aufgefasst werden.

Der Hinweis, dass es sich bei Atmosphären weder um Dinge handelt noch um eine Art von ungreifbarer Transparenz im Sinne eines Nicht-Seienden, ist relevant. Als Trägermaterial oder Matrix, wie sie an oberer Stelle bezeichnet wurde, stellt sie zwar nichts Formales dar, nichtsdestotrotz ist sie aber kein Nicht-Seiendes. Genauso nämlich wie ein Ding sich über eine Form definiert, die scheinbar sich hinein in die Atmosphäre schiebt, genauso verhalten sich auch Atmosphären als Entitäten, die mit „Ektasen“ reagieren. Da Atmosphären als Volumina zu denken sind, von der Landschaft und den Menschen „intra-aktiv“ gestaltet, können diese erneut Umformungen, Gestaltungen, menschliche Aktionen (dazu gehören auch Sprechakte) mittels ihrer Ektasen generieren. In dieser Hinsicht, weil immateriell, sind sie nur bedingt dokumentierbar (aber messbar) und scheinen damit immer auch zu einem gewissen Grad subjektiv zu bleiben. Da sie aber vorwiegend von Subjekten bzw. Akteur_innen der Außenwelt gestaltet sind und sich auch dort niederschlagen, bleibt ihre Erfahrung niemals nur beliebig.²⁷²

²⁷¹ Han 2007, S. 62.

²⁷² Vgl. Böhme 2022, S. 32-33. Vgl. dazu auch Ingold 2025, S. 99.

2.5 Das Erhabene

Das Erhabene bildet mit Edmund Burke²⁷³, spätestens aber seit Kant unentwegt *den* relevanten Topos einer jeden ästhetischen Theorie. Das Erhabene ist im eigentlichen Sinne auch ein Modus der Negativität, denn es bildet ein Nichts ab, das (noch) nicht da ist, sich v. a. aber als Gefühl oder eine Form der Erfahrung äußert. Erst mit dem Erhabenen bildet sich die ästhetische Erfahrung; das Erhabene selbst ist es nicht. Es hat seine Quelle zwar in einem Seienden oder zumindest in dem, was man zu benennen imstande ist, etwa einem Berg, dem Ozean oder jedem anderen extremen Wetterphänomen, ist aber mit diesem nicht gleichzusetzen. „Also ist die Erhabenheit in keinem Ding der Natur, sondern in unserem Gemüte enthalten, sofern wir der Natur in uns, und [...] außer uns, überlegen zu sein bewußt werden können.“²⁷⁴ Das Gemüt motiviert u. a. dazu, Kräfte und das Erhabene entdecken zu können.

Für die negative ästhetische Analyse ist es unerheblich, eine Unterscheidung hinsichtlich der Modi des Erhabenen vorzunehmen, wie Kant dies mit der Differenzierung in mathematisch und natur-dynamisch unternommen hat. Das Vermögen aber, etwas von dieser Art bewusst wahrzunehmen, hängt davon ab, wie stark die Affektion ist, die zu einem Erleben eines erhabenen Gefühls führt, wie bei jeglichen anderen Erfahrungswerten auch. So lässt sich der Unterschied zwischen dem Erhabenen und simplen Landschaftseindrücken in der Intensität der Erfahrung erkennen. Dass gängige Landschaftsobjekte im ‚Postkartenformat‘ keinen nachhaltigen Eindruck, außer dem eines harmonisch-idyllischen, hinterlassen und nicht zu den erhabenen ‚Dingen‘ zählen, liegt daran, dass das Erhabene, weil es sich beispielsweise in überwältigender Größe – um nun doch auf Kants mathematisch Erhabene zurückzukommen –, zeigen kann, nicht mehr der Kontrolle der Vernunft untersteht. Die Vernunft ist alsdann nicht imstande, weder die Lage zu erkennen noch sie zu beurteilen. Denn Erhabenheit bedeutet vereinfacht ausgedrückt ‚bloßes Spüren‘. Kant versteht „[d]ie Qualität des Gefühls des Erhabenen [als ein] Gefühl der Unlust über das ästhetische Beurteilungsvermögen [...]“.²⁷⁵ Zudem bekennt er sich zu der Tatsache, dass das Erhabene von einer (Natur-) Macht hervorgerufen wird, die sich als solche eindeutig zu erkennen gibt und die in uns Kräfte zu

²⁷³ Burke gilt als Vorläufer einer Ästhetik des Erhabenen. Die 1. Auflage ist in London 1757 erschienen. Vgl. dazu Strube 1989, S. 9.

²⁷⁴ Kant KdU, §28, B 110/ A 109, S. 189.

²⁷⁵ Kant KdU, §27, B 101/ A 100, S. 183. Die Auffassung Kants soll ein wenig entschärft werden, wenn es darum geht, dass alle Fähigkeiten im Subjekt allein angelegt wären.

mobilisieren vermag. Und obwohl, wie bemerkt, der Verstand keine verlässliche Instanz zu sein scheint, besitzen wir dennoch ein Vermögen für das Erkennen des Erhabenen.²⁷⁶

Das Erhabene kann über das kantische Naturschöne hinaus aber auch als ein vielerorts anzutreffendes Erleben von unspezifischer Art gedeutet werden. Auch in Form von Unerklärlichem, Eindrucksvollem oder Überraschendem (Heureka-Effekt) können diese Erlebnisquellen das Erhabene hervorrufen, indem sie als Kraft auf uns treffen oder diese erst wecken. Wenn Bennett von einer Materialität spricht, als eine „[...] sinnliche Aufmerksamkeit für nichtmenschliche Kräfte, wie sie außerhalb und innerhalb des menschlichen Körpers wirken [...]“²⁷⁷, so folgt diese Beschreibung auch jener des Erhabenen und ist dabei der kantischen Theorie nicht unähnlich. Wenn Dinge nur unter der Voraussetzung der Wahrnehmung existieren,²⁷⁸ dann ließe sich ableiten, dass die sinnliche Wahrnehmung besonders dann stark aktiviert ist, wenn sie auf dichte (erhabene) Materie trifft. Diese Aussage mag rational herleitbar sein, jedoch nicht zutreffend. Es zeigt sie ihre Tragweite aber insofern, als sie bereits bei Baumgarten thematisiert wurde (Kapitel 1.3), der die Klarheit bzw. Eindeutigkeit als Kriterium des ästhetischen Erkennens deklariert.

Da Kräfte sich extensiv und wellenartig ausbreiten, folgt der Schluss, dass das Erhabene als Kraft maßgeblich zur Generierung von Atmosphären beitragen kann. Sobald sich Kräfte mit der natürlichen Umgebung des Menschen kreuzen, ereignen sich Momente der Kollision und damit *Diffraction*. Es kann eine Neuausrichtung der Situation bewirken und hat damit auch kreative Qualität. Der Topos des Erhabenen gestattet es folglich, den Weg auch in Richtung der Kunst als *téchnē* einzuschlagen. Nichts spricht dagegen, Kants Begriff des Erhabenen nun nicht mehr ausschließlich in der Natur zu suchen, sondern dafür die Matrix oder den Träger zu wechseln und das Erhabene an einem Bildträger oder einer Skulptur erscheinen und erfahren zu lassen. Die Bedingung, dass ausgehend vom ‚Bildträger‘ genügend Kraft ausgeht, die imstande ist auf die Betrachter_innen einzuströmen, muss allerdings gegeben sein. Will man auf diese Weise von einer *erhabenen* Kunst-Erfahrung sprechen, ließe sie sich genaugenommen im kantischen Sinne als Erhabenes zweiten Grades deklarieren. Da neuere Diskurse der Naturästhetik jedoch dazu tendieren, sich ebenso oder wieder mit Themen des Natur-Erhabenen (*Land-Art*) zu befassen, ist man zum Ergebnis gelangt, dass die „Natur [...] als Sujet [schon lange (P.P.)] in die Kunst zurückgekehrt [ist].“²⁷⁹

²⁷⁶ Kant KdU, §28, B 110/ A 109, S. 189.

²⁷⁷ Bennett 2020, S. 17.

²⁷⁸ Vgl. Merleau-Ponty 2016, S. 33-34.

²⁷⁹ Böhme 2022, S. 248. Seit Theodor W. Adorno rückt die Naturästhetik vermehrt in den wissenschaftlichen wie künstlerischen Fokus. In den Klammern findet sich auch die Anmerkung der Verfasserin.

Kurz zusammengefasst darf festgestellt werden, dass ein ‚erhabenes‘ Gemälde weder ein mathematisch Erhabenes noch ein naturbezogenes darstellt; es aber zu erleben, insofern erhaben sein kann, als es dieses spezifische Gefühl von Erhabenheit evozieren und genaugenommen damit das *Posse Esse* relativieren kann.²⁸⁰ Das Betrachten von Kunstobjekten macht die Tatsache vergessen, dass es sich lediglich um ein Mittel handelt, auf das man sich fokussiert, sodass das Gemälde/das Kunstwerk oftmals als solches verborgen bleibt, da eine Kraft oder vielmehr Anziehungskraft oder Faszination von ihm ausgeht, dass den eigentlichen Bildträger in den Hintergrund rückt und die lediglich auf die ästhetische Erfahrung und das Erleben dieser Kraft zielt. Die Epoche der Romantik (paradigmatisch mit Caspar David Friedrich) lässt an Gemälde denken, die Wetterphänomene wie Stürme, Kälte oder hohen Wellengang in der noch ‚rohen‘ Natur darstellen und die, von einem sicheren Raum (d. i. der Bildraum bzw. der der Betrachter_innen) aus betrachtet, das Erhabene in ähnlicher Weise erlebbar machen können. Was in der Romantik noch vorwiegend mimetisch konstruiert wurde, transportieren heutigentags überwiegend zeitgenössische Medienformate, wie etwa der Film oder die Videokunst, die ein immersives – weil nahezu naturidentisches – Erlebnis ermöglichen.

Im Falle der ästhetischen Erfahrung, ob ätherisch-subtil oder dicht wie das Erhabene, liefert das *Gespür* die entscheidende Stütze. Für vage Erscheinungen ist die Wahrnehmung von einer der fünf basalen Sinne, wie mehrfach erwähnt, weder hinreichend noch verlässlich. Ist nichts Konkretes vorhanden, was wahrzunehmen wäre, würde der Verstand bei lückenhafter sinnlicher Dokumentation sofort interagieren. Um den Verstand jedoch vorerst noch ruhen zu lassen, tritt das *Gespür* auf den Plan, das in der Lage ist, intuitiv bzw. präkognitiv Subtiles zu vernehmen. Ich argumentiere für das *Gespür* als taktile Fähigkeit der Seele. Es versteht sich in Anlehnung an Heideggers Begriffe der „Stimmung“ und des „Gestimmtseins“, da es diese in gewisser Weise vorab bereits widerspiegelt bzw. evaluiert. „Die Stimmung macht offenbar, ‚wie einem ist und wird‘“.²⁸¹ Die Berücksichtigung des *Gespürs* als Wahrnehmungsmodus oder als ein Teilbereich (umgangssprachlich kommt es dem nahe, was man gemeinhin unter ‚Bauchgefühl‘ versteht), für die intuitive oder präkognitive Wahrnehmung, soll dabei

²⁸⁰ Bezugnehmend auf den Begriff, der sich bei Nikolaus von Kues zum *possest* entwickelt, wo nicht mehr zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit zu unterscheiden ist. Vgl. Regenbogen/Meyer 2020, S. 510.

²⁸¹ Heidegger 2006, S. 134.

keineswegs als unwissenschaftlich gelten. Es ist auch das *Gespür*, das sich mit dem Virtuellen verbindet.

Aber auch im umgekehrten Fall, wenn anstelle des Subliminalen, Fragilen eine Kraft – etwa wie in Form des Erhabenen – den Betrachter_innen sich entgegensetzt, kann die Erfahrung mitunter auch dem *Gespür* als Teil des synästhetischen Wahrnehmungsmodus geschuldet sein, nämlich dann, wenn sich Etwas bereits im ‚Vorfeld‘ anzukündigen scheint. Ausgehend davon, dass das Erhabene alle Sinne adressiert, wäre ein Sinnesvermögen allein zum Erfassen des Erhabenen kaum ausreichend. Somit braucht es eine simultane Organisation aller Sinne, die sich zu einer Einheit verbünden,²⁸² wobei das *Gespür* so aufzufassen ist, dass es sich in diesem Sinneszusammenhang ‚zeitlich‘ davor sich ankündigt. Somit handelt sich also um eine chiasmatische „Kommunikation aller Sinne“, wie dem „Sehen von Tönen [oder dem] Hören von Farben [...]“.²⁸³ Eine Bewertung ausgehend vom *Gespür*, so kann argumentiert werden, wäre dabei nicht wesentlich unpräziser als die Wahrnehmung eines anderen Sinnes auch, sodass man sagen kann, dass die Garantie über das, was der Sehsinn erfasst, wie z. B. die Intensität eines Farbtons, nicht verlässlicher ist als das *Gespür*.²⁸⁴ Das hat die philosophisch-psychologische Auseinandersetzung über die *Qualia* bereits eingehend bewiesen.²⁸⁵

3. Negative Ästhetik der Kunst

In der Kunst stellt das Nicht-Wahrnehmbare einen wesentlichen Faktor für gelungene Rezeptionsbeziehungen dar. Was auf den ersten Blick als widersprüchlich erscheinen mag, da damit unmittelbar die Frage der Präsentation des Nicht-Wahrnehmbaren verbunden ist, soll in diesem Kapitel weitestgehend versucht werden, sich dieser Problematik anzunähern. Denn die damit verbundene Frage, wie Negatives, sich im Werden Befindliches, im musealen Kontext bestehen soll, scheint berechtigt und zieht gleichsam banale wie profunde Fragen zu Eintrittsgeldern und Ausstellungskatalogen nach sich. Bei Kunstwerken mit negativen

²⁸² Vgl. Waldenfels 2019, S.

²⁸³ Merleau-Ponty 1974, S. 273.

²⁸⁴ Vgl. Saito 2012, 2, o. S. Die Einbeziehung von Kunst erzeugt eine Verbundenheit zur ‚inneren Stimme‘. Sie macht auf drei Faktoren aufmerksam: „1) die innere Stimme zu entdecken; 2) die Wahrnehmung zu schärfen; 3) Kreativität zu erwerben.“

²⁸⁵ Vgl. Merleau-Ponty 2004, S. 174.

ästhetischen Aspekten handelt es sich also um eine Frage der Definition, um nicht im (positiven) Kunstkontext unterzugehen. Der Fokus soll sich primär auf die bildenden Künste richten, auch wenn negative Momente insbesondere in den transitorischen Künsten, etwa der Musik, ausreichend thematisiert wurden.²⁸⁶ Diese Überlegungen erinnern an das anfänglich diskutierte Problem über das Nicht-Sein, das Parmenides unter die Prämisse der Nicht-Existenz (*ούκ*), stellt. Der Versuch, die Negativität in der Kunst auf diese Weise zu verstehen, würde auch im Bereich der Kunst in eine Sackgasse münden, da sie weder abbildbar wäre noch wir irgendeine Idee von ihr besäßen.

Negationen allgemein, aber insbesondere jene der Kunst, um sie verhandelbar zu machen, müssen stets an etwas gebunden sein, müssen sich also an jenes zeig-, sichtbar oder wahrnehmbar machen, das bereits im Modus des Seins existiert. Es geht also nicht mehr, wie im vorhergehenden Kapitel, darum, Potentielles wie Atmosphären *per se* zu definieren oder aufzuspüren, sondern um weitaus Konkreteres. Es geht darum, negative Aspekte oder Prozesse des Werdens an einem konkreten Seins-Ding, nämlich einem Kunstwerk, aufzudecken, womit zwei wesentliche Differenzierungen hervorgehen, die bei der Kunst einer negativen Ästhetik zu berücksichtigen sind.

Denn: Sprechen wir hier vom Negativen *in* der Kunst oder den Negationen *als* Kunst? Im ersten Fall geht es um eindeutig wahrnehmbare Kunstwerke, an denen Negationen ‚appliziert‘ sind. Negationen treten meist in Form einer Leerstelle auf, die sich auch als Irritationsquelle – dadurch, dass sie Aufmerksamkeit erregt, gerade weil an dieser Stelle nichts vorzufinden ist –, identifizieren lassen. Eine Aufmerksamkeit generierende Kunst ist gleichzusetzen mit einer gelungenen ästhetischen Erfahrung.²⁸⁷ An dieser Stelle soll nun der an die Kunst gekoppelte Erfahrungswert thematisiert werden, womit der Begriff der ästhetischen Erfahrung, der bislang analog zum Begriff des Erlebnisses und der damit verbundenen Reflexion über das Erlebte zu begreifen war, noch einmal einer Erweiterung bedarf. Die ästhetische Erfahrung soll eine über die Grenzen der Natur mögliche Erfahrungsweise widerspiegeln, bei der der Mensch, der sich immer schon über die naturgegebenen Einschränkungen hinsichtlich seiner Ausdrucksweise bewusst war, zur

²⁸⁶ Als paradigmatische Beispiel dient John Cage's Konzert für Piano mit dem Titel: 4'33''.

²⁸⁷ Unter einer gelungenen ästhetischen Erfahrung versteht die Verfasserin eine Erfahrung, die im Zusammenhang mit dem Kunstwerk stattfindet und über die ästhetische Erfahrung hinausgeht. Sie darf dann als gelungen bezeichnet werden, wenn sie die Betrachter_innen dazu anhält, mit der bereits gewonnenen Erfahrung an weitere Erfahrungen, die sich aus der Beschäftigung mit dem Kunstwerk ergeben werden, anzuknüpfen.

Kreativität im Erleben durch Kunst angehalten wird, bei der beispielsweise auch Naturgesetze aushebelt sein dürfen.²⁸⁸

Im zweiten Fall geht es tatsächlich um Kunstwerke, die sich stärker noch, an der Grenze zum überhaupt Erkennbaren, aufhalten. Hier sind es die Kunstwerke selbst, die zum Nichts tendieren. Was hinsichtlich dieser Unterscheidung in der Theorie plausibel erscheint, zeigt sich in der Praxis, sobald man realiter auf Kunstwerke trifft, bei weitem nicht so trennscharf. Denn bei einem weißen Quadrat etwa, das sich auf weißem Hintergrund abzeichnet (Kasimir Malewitsch), ist nicht von negativer Ästhetik, noch nicht einmal von einer Leerstelle zu sprechen. Man erkennt sofort diese Besetzung einer kontrastarmen Absetzung positiver Bildelemente. Als besseres Beispiel für die Negation als Kunstwerk dient *Yellow Fog* von Olafur Eliasson (Abb. 1),²⁸⁹ wobei auch hier Gegenargumente nicht ausgeschlossen sind. (Argumente dafür: Es bezeichnet keine ausdrückliche Leerstelle, da gestalttechnisch nichts auf das Kunstwerk hinweist; es bildet somit für sich selbst eine Einheit und ist für Passant_innen daher als Kunst nicht existent. Gegenargument und damit ein Argument für das Negative in der Kunst: Es ist an ein Seins-Objekt angebunden, dem VERBUND-Gebäude, erscheint nur temporär,²⁹⁰ zeigt sich in Form des Nebels einer gefärbten Luft und bei seinem Auftritt ist seine Identifizierung als Kunstwerk nicht klar gegeben.)

Der aus diesem Beispiel abzuleitende Faktor, der sich zugleich auch als notwendige Bedingung herausstellt, ist der der Rezeptionsbeziehungen. Sie stellen eine Art von Beziehungen dar, die dann zutage treten, wenn sich Betrachter_innen von Kunstwerken ‚angesprochen‘ fühlen,²⁹¹ wodurch es, wie vielfach erwähnt, zur ästhetischen Erfahrung kommt, da sich diese nie ohne entsprechende Quelle generiert. Eine negative Ästhetik kann nicht für sich allein (be)stehen, d. h. ohne Betrachter_innen in Anspruch zu nehmen, da sie – gerade, weil sie Ästhetik ist und damit wahrnehmungsabhängig –, ein responsives Gegenüber für ihre Rechtfertigung braucht.

Ist man imstande, derartige Beziehungen aufzufinden, dienen sie gleichsam als Indikatoren, dass Kunst interpretiert und erlebt werden kann. Faktoren, die zur Ansprache, zu einer Responsivität führen, mögen vom sogenannten Zeitgeist beeinflusst sein, da mit ihm Kunstwerke, ihre Bewertungen und Diskurse und damit auch der Kunstmarkt sich wandeln.

²⁸⁸ Vgl. Jauß 2015, S. 42. Dies gilt für Künstler_innen wie Betrachter_innen.

²⁸⁹ Es befindet sich entlang der Fassade des VERBUND-Gebäudes, Am Hof 6a, 1010 Wien und ist eine Installation, bei der täglich, jedoch nur abends temporär gelben Rauch aus der Bodenleiste ausströmen lässt.

²⁹⁰ Das Ereignis findet zur Abenddämmerung statt. Ein tabellarischer Zeitplan ist einsehbar:

<https://sammlung.verbund.com/de/ausstellungen/yellow-fog>

²⁹¹ Vgl. Kemp 1996, S. 244.

Solche Schwankungen dürfen als ‚Moden‘ betrachtet werden, die einerseits eine gewisse Flexibilität in Ansprache und Responsivität einfordern, andererseits sich aber dennoch resistent und indifferent gegenüber diesen erweisen, da die Funktion sinnlicher Wahrnehmung sich über die Jahrhunderte nicht ‚wesentlich‘ verändert hat, wie aus der Analyse über Aristoteles und Baumgarten hervorgegangen ist.

Was jenseits des Trends liegt und in die Zukunft weist, ist den Avantgarden vorbehalten. Befürwortend äußert sich Theodor W. Adorno, der solche Avantgarden als Negationen auffasst, weil sie sich gegen das Tradierte in der Kunst absetzen. Er bringt damit zum Ausdruck, dass das Alte beiseitezuschieben, zu negieren ist, um der Erschließung des Neuen Platz einzuräumen.²⁹² Was einerseits argumentativ mit Adorno richtig erscheint, ist es andererseits wieder nicht. Denn durch die bloße Lossagung vom Tradierten ist man noch lange nicht in der Lage, das Neue auch richtig und vollständig zu deuten, weil es der Grundlage für das Verständnis eines Kunstwerks und das Trainieren der Sinne dafür entbehrt. Kompliziert scheint es nämlich dann zu werden, wenn ein Objekt als Kunst zu klassifizieren ist, das aber unter der Bedingung (des Nicht-Wissens) nicht als solches erkannt werden kann, da eine Referenz zur traditionellen Kunst nicht mehr besteht. Es birgt das Risiko, weder sichtbar (noch) begreifbar zu sein. Sie lässt sich nicht beiseiteschieben, da sie außerdem ‚marktgebunden‘ und damit immer in einer Weise institutionell bleiben wird, was Ausstellungen in Museen beweisen. Andererseits spricht damit Adorno geradewegs das Problem an, mit dem sich auch Heidegger befasst, indem nach einer Möglichkeit Ausschau zu halten ist, andere Wahrnehmungsmuster zuzulassen oder zu adaptieren, die sich wesentlich stärker an der östlich-kulturellen Wahrnehmung orientieren. Das bedeutet, dass auch Adorno mit dieser Überlegung explizit eine Forderung stellt, alte Wege, die mit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts obsolet geworden sind, weiterhin zu betreten und somit eine umfassendere ästhetische ‚Betrachtungsweise‘ anzustreben.²⁹³ Was die Bedingungen für ein ‚neues Sehen‘ oder besser für innovativere Wahrnehmung sind, soll in drei Schritten im Folgenden verdeutlicht werden.

²⁹² Vgl. Adorno 2017, S. 36. Vgl. Pippin 2029, S. 133. Er identifiziert sechs Arten von Negationen in der *Ästhetischen Theorie* Adornos.

²⁹³ Vgl. Rebentisch 2017, S. 14, 15. Adorno wechselt die Seite vom Schönen zum Erhabenen in der Kunst. Dies, weil sich das Kunstverständnis nach 1945 sich weitgehend neu orientieren müsse.

3.1 Kunst-Relationen

Heideggers Feststellung, dass Kunstwerke nicht ohne Künstler_innen geschaffen und Künstler_innen nicht eher als solche betrachtet werden, ehe sie ein Kunstwerk gestaltet haben,²⁹⁴ gilt ebenso für das Kunstwerk wie für seine Betrachter_innen. Obwohl alle drei Komponenten zu relational-ästhetischen Verhältnissen beitragen, haben die Künstler_innen ihren Part hier bereits zu Ende gespielt. Übrig bleibt das Kunstwerk, das in einem relationalen Verhältnis mit dem Publikum steht. Sollte dieses nicht gegeben sein – auch im Fall der negativen Ästhetik muss es gegeben sein –, so kann weder von einer ästhetischen noch von irgendeiner Erfahrung des Werdens gesprochen werden.

Der Literaturwissenschaftler Wolfgang Iser beschreibt diesen Vorgang, der auf alle Bereiche der Kunst übertragbar ist, wie folgt:

Autor und Leser teilen sich in das Spiel der Phantasie, das überhaupt nicht in Gang käme, beanspruchte der Text, mehr als nur Spielregel zu sein. Denn das Lesen wird erst dort zum Vergnügen, wo **unsere Produktivität** ins Spiel kommt, und das heißt, wo Texte eine Chance bieten, **unsere Vermögen** zu betätigen.²⁹⁵

Sobald es um Erfahrungen im Verhältnis von Kunst und Betrachter_innen geht, wird klar, dass beide in denselben räumlichen Verhältnissen einer Atmosphäre eingeschrieben sind, wenn dies auch nicht zugleich bedeutet, dass beide unvermittelt aufeinanderstoßen. Das, was dieses ‚Treffen‘ ausmacht, ist zum einen die Tatsache, dass jede/r – Subjekt sowie Objekt – sich innerhalb dieser bestimmten Atmosphäre des Sich-Treffens in einem eigenen Raum aufhält, der als „Kunstraum“ bzw. im Fall der Betrachter_innen als „Realraum“²⁹⁶ bezeichnet wird. Zum anderen aber auch die, dass Kunst- wie Realraum aneinandergeraten müssen. So ist es im eigentlichen Sinn nicht vorrangig das Kunstwerk, das die Betrachter_innen vermittlels der Sinne wahrnehmen, sondern es schiebt sich sozusagen etwas vor das Kunstwerk, als eine *Fuge*, die ihm in seiner Erfahrung als ‚begleitender‘ Mehrwert dient. Auch im Falle des Kunstwerks ist der Raum, in dem es seine Wirkkraft entfaltet, nicht einfach bloß gegeben. Er bildet sich zum Teil auch „kraft seiner eigenen Tendenz, Energie und formalen Struktur.“²⁹⁷

²⁹⁴ Vgl. Heidegger 1994, S. 1.

²⁹⁵ Iser 1994, S. 254. Fett Gedrucktes von der Verfasserin hervorgehoben.

²⁹⁶ Michalski 1932, S. 10.

²⁹⁷ Michalski 1932, S. 10.

Es ist ein Raum, der sich instabil und durchlässig wie eine Membran zeigt und der sich mit dem Realraum zu vermengen imstande ist. Die sich daraus ergebende Schnittstelle ist als „ästhetische Grenze“²⁹⁸ zu bezeichnen.

Dass ein Kunstwerk in seiner Atmosphäre existiert, dass etwas von diesem ausgeht, womit eine ästhetische Erfahrung ermöglicht wird, ist mit Walter Benjamins Begriff der *Aura* beschrieben, die einem ‚lichten‘ Nebel gleicht und den Kunstraum kreiert.²⁹⁹ Die Streitfrage, ob es sich dabei um ein Original handeln muss, wie Benjamin vorschreibt, mag sich mittlerweile zugunsten der Kunst allgemein aufgelöst haben, denn was den Erfahrungswert betrifft, lässt sich dieser sowohl an Originalen wie reproduzierten Kunstobjekten generieren. Um den Kunstraum mit Benjamins *Aura* zusammenzubringen, ist die *Aura* nicht nur als räumliche Distanz zwischen Kunstwerk und Betrachter_innen aufzufassen, sondern darüber hinaus soll sie innerhalb einer Atmosphäre ein immersives Erfahren mit dem Kunstwerk bedeuten. Was mit dem Auftreten der *Aura* rezeptionsästhetisch als vorwiegend einseitige Aktion vonstattengeht, da sie vom Kunstwerk ausgehend in die Realraum-Atmosphäre einströmt, scheint mit Michalskis Konzeption der *ästhetischen Grenze* weitgehend gelöst zu sein. Mit der *ästhetischen Grenze* generieren sich implizit *Intra-Aktionen*, die nur dann ausgebildet werden, wenn auch die Betrachter_in sich affirmativ dem Kunstwerk annähert und auf dieses mehrfach und leiblich antwortet.

Dass Benjamin sich mit der Aussage „[a]n einem Sommernachmittag ruhend auf einem Gebirgszug am Horizont [...], der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt *Aura* dieser Berge [...] atmen“³⁰⁰, auf Vorkommnisse aus der Natur stützt, erinnert einerseits an das kantische Erhabene, andererseits an den *Stimmungs*-Begriff und an das, woran die ökologische (Natur-)Ästhetik anschließt. Mit dem immersiven Erleben innerhalb der auratischen Atmosphäre wird gleichsam eine leibliche Situation des „Zur-Welt-Sein“ angesprochen, die vermittels des Elements der Luft eingeatmet wird.³⁰¹ So ist man nicht nur in dieser Atmosphäre immersiv, sondern man bekommt sie zugleich auch einverleibt, analog zu dem von Merleau-Ponty beschriebenen Effekt der Koinzidenz, von „Berührendem und Berührbarem.“³⁰²

Was den Erlebnisfaktor zwischen Kunstwerk und Betrachter_in ausmachen soll, ist etwas, das wir nicht bloß sehen (bzw. anderweitig sinnlich wahrnehmen), das aber als

²⁹⁸ Michalski 1932, S. 10. Vgl. Pirkhuber 2021, S. 43.

²⁹⁹ Vgl. Benjamin 2011, S. 15. Vgl. dazu Böhme 2022, S. 27. Er vergleicht Benjamins *Aura*-Begriff mit der Atmosphäre.

³⁰⁰ Benjamin 2011, S. 17.

³⁰¹ Vgl. Böhme 2022, S. 27.

³⁰² Vgl. Merleau-Ponty 2004, S. 176.

Relation, als relatives Verhältnis wahrgenommen und gespürt wird. Ordnet man dies dem *Gespür* zu, vernimmt man etwas, dass ‚in der Luft‘ zu liegen scheint. Wurde in Kapitel 2.4. (Atmosphäre als Stimmung) die *Gestimmtheit* als Qualität der Atmosphäre einerseits als auch des Inneren des Selbst andererseits bezeichnet, so ist sie nun auch konstitutiv für die Relation von Kunst und Betrachter_in. Denn laut Heidegger „[gehört] die Stimmung zum Sein des Menschen“³⁰³ und damit auch zum Sein seiner ästhetischen Erfahrungen.

Um das *Gespür* zu aktivieren, ist eine adäquate *Gestimmtheit* als Grundvoraussetzung erforderlich, die nur dann, wenn sich die Betrachter_innen in einer entspannten Verfassung befinden, gegeben ist.³⁰⁴ Denn um eine ästhetische Erfahrung mittels Negationen zu machen, benötigt das Erkennen auch Zeit für diese Entfaltungen. Möglicherweise kann dies als Konzentriertheit gedeutet werden, jedoch nicht als bewusster Vorgang, sondern ein „Akt selbstvergessenen Zuschauens, indem der Denkende sich von seinem Gegenstand ergreifen und hinreißen lässt.“³⁰⁵ Insbesondere im Zusammenhang mit Kunst und der ‚richtigen‘ Gestimmtheit erhält das *Gespür* seinen Auftritt als ein Vermögen, das imstande ist, Prozesse des Werdens ‚aufzuspüren‘, also zu ent-decken. Dies stellt ein taktil-affiziert-Sein dar, das das gespürte Werden resultierend aus der Relation mit dem Kunstwerk letztlich auch rational werden lässt. Verändert sich jedoch die *Stimmung*, verändert sich mit dieser auch das Spüren. Fasst man dies als *Diffraction* auf, so erreicht dieser Akt der Affektion mehr als nur das einzelne ‚Subjekt‘. Er affiziert alle im Raum Anwesenden, womit eine subjektiv-individuelle Erfahrung dann nicht mehr in dem Ausmaß gegeben ist, als man dies erwarten würde. Diese Erfahrung tendiert zu einer allgemeinen Erfahrung oder einer des Publikums zu werden.

Diejenigen Wellen, so kann man behaupten, die einerseits vom Kunstwerk ausgesendet werden (das sind u. a. jene des/der Künstler_in, manifestiert im Kunstobjekt), andererseits die des Realraums, treten gerade an der *ästhetischen Grenze* als *Diffraction* auf. Da, wo Momente der *Diffraction* stattfinden, werden Wellen zum Kollidieren gebracht, was sich in einer wie auch immer gearteten ästhetischen Erfahrung äußert. Dass das Schema von Wellen sich ändert, ist Ausdruck der negativen Ästhetik. *Diffraction* führt zur Neuorganisation der Materie, die eine Materie sein wird, die sich erst aus dem Prozess ihres Werdens manifestieren kann. Wenn hier von Materie gesprochen wird, bedeutet dies nicht, dass sie fixe Form einer *materia secunda* ist, sondern dass sie sich vorerst in der *materia secunda* nur als Form des Dialoges, der Interpretation oder der Erfahrung äußern kann. Erst in zweiter Instanz kann sich der

³⁰³ Heidegger 2010, S. 96.

³⁰⁴ Vgl. Böhme 2022, S. 27.

³⁰⁵ Menke 2022, S. 121.

Diskurs um eine Kunsterfahrung oder ästhetische Erfahrung so manifestieren, dass er in geschriebener Form, in einem Ausstellungskatalog etwa, sich wiederfindet und zu tradiertem Wissen wird.

Man kann mit der Behauptung sogar so weit gehen, dass diese Relation von Kunst und Betrachter_in, die zwar von der Kunst fundamental ihren Ausgang nimmt, das primär Relevante für die negative Ästhetik darstellt. Folgt man Deleuze und Guattari so geht es in der Kunst nicht darum, Begriffe (Kunstobjekte im weitesten Sinn) definieren zu wollen, sondern vorrangig um die Generierung von Empfindungen, die sich über die fünf Sinne hinaus abspielen. Erst durch sie entsteht ein Kunstwerk,³⁰⁶ wodurch auch keine Gesetze und Normen bestimmen, was ein Kunstwerk zu sein habe.³⁰⁷ Kant spricht von einer Freiheit, wenn es um ästhetische Erfahrungen geht, die nicht in Wettstreit mit Normierungen und Standards steht.³⁰⁸

Da die ästhetische Wahrnehmung sich gerade im Bereich der *ästhetischen Grenze* aufturn und stattfindet, ereignen sich auch Empfindungen in genau diesem vorgegebenen Bereich, der vor dem Kunstwerk, in seiner *Aura* liegt. Dieses ‚gewisse Etwas‘, das den Charakter der *Aura* ausmacht, verbleibt nicht im Kunstwerk, sondern überschreitet es, was zur Behauptung führt, dass das Kunstwerk nicht am Rand der Gemäldekante aufhört, dies zu sein. Wie jedes andere Objekt auch besitzt es nicht diese scharfe Abgrenzung – wie mit Bennett festgestellt –, die sich bei der visuellen Wahrnehmung einstellt, sondern wird fluid erfahren.³⁰⁹ Auch ist jede Art von technischer Begrenzung, wie die Rahmung oftmals künstlerisch so gestaltet, dass der Eindruck entsteht, das Dargestellte im Bild könne aus ihm entfliehen.³¹⁰

Der Ausgang jeder ästhetischen Erfahrung, d. h. ob und was erlebt wird, bleibt ungewiss, da sich mit ihr nichts abbildet, was einer Überprüfung standhalten könnte: „Jede Empfindung ist eine Frage, auch wenn nur das Schweigen darauf antwortet.“³¹¹ Begriffe wie *Gespür* – *Stimmung* – *Empfindung* geben auch im Bereich der Kunst keine konkreten Sachverhalte wieder, die sich als Kriterium für eine objektive Wahrnehmung identifizieren ließen. Das, was sie jedenfalls zu vermitteln imstande sind, ist, dass sie, was den Punkt ihrer Unbestimmtheit betrifft, klar definiert sind.³¹² Was dies für die Legitimierung einer negativen Ästhetik bedeutet, ist, dass sich das *Gespür* auf der Sinnesebene unterschwellig für die

³⁰⁶ Vgl. Deleuze/Guattari 2014, S. 235.

³⁰⁷ Kant KdU B 146; Menke 2022, S. 86.

³⁰⁸ Vgl. Kant KdU B 146. Menke 2022, S. 86.

³⁰⁹ Vgl. Bennett 2020, S. 23. Vgl. Deleuze/Guattari 2019, S. 224.

³¹⁰ Vgl. Deleuze/Guattari 2014, S. 224.

³¹¹ Deleuze/Guattari 1994, S. 233.

³¹² Die Abkehr des „positiven Zwecks“ ist mit Adorno gegeben: „Der Zweck des Kunstwerks ist die Bestimmtheit des Unbestimmten.“: Adorno 2017, S. 188.

Empfindungen verantwortlich zeigt, die gleichrangig neben den empirischen Werten stehen dürfen. Auch ist die ästhetische Erfahrung eine eigenständige Kategorie, die sich mit der Verstandes-Kategorie nicht zu messen braucht.

Ästhetische Erfahrungen innerhalb der Kunst erweisen sich allerdings insofern variabel, als es der „Stimmungslage“ geschuldet ist, ob und inwieweit sich der Zugang zum Kunstwerk erschließt, insofern als man ‚gestimmt‘ sein muss, sich auf derselben ‚Wellenlänge‘ zu bewegen als der Gegenstand.³¹³ Mannigfaltige Empfindungen und zahlreiche ästhetische Erfahrungen lassen sich im Zusammenhang mit der *ästhetischen Grenze* identifizieren. Aber dass sie nicht zur Gänze beliebig und unendlich beliebig angenommen werden können, hat der Effekt der *Koaffektion* gezeigt. Es mag zwar den Anschein erwecken, dass gerade die Kunst der Postmoderne oder eine andere avantgardistische Kunst prädestiniert ist, sich der Bedeutungs-Offenheit zuzuschreiben. In dieser Hinsicht argumentiert Eco unter einem bestimmten Aspekt subversiver, denn (beinahe) jedes Kunstwerk besitzt den Charakter eines „offenen Kunstwerks“³¹⁴. So kann ein jedes epochenunabhängiges Kunstwerk, solange es genügend Interpretationsspielraum aufweist, als *offen* bezeichnet werden. Wird ein Kunstwerk erfahren und interpretiert, dann besteht das Resultat der Auslegung nicht bloß in einer Definition seines Bild-Inhaltes, sondern beruht u. a. auch auf der Empfindung des Zustandes der *Gestimmtheit*.

Merleau-Ponty hat in diesem Zusammenhang festgestellt, dass mit der Wahrnehmung stets ein immanenter und transzendenter Aspekt verbunden ist. Während sich die Immanenz direkt auf das Kunstwerk bezieht, nämlich in dem, was darauf abgebildet ist und was, unter einer Beschreibung definiert werden kann, bezieht sich der transzendente Aspekt auf jenes sich hinter dem äußeren Erscheinungsbild Verborgene, das ausschließlich für die Rezipient_innen in der ästhetischen Erfahrung sich preisgibt. Diese Wahrnehmung und Erfahrung kann aber nie völlig eingeholt werden und muss daher immer im Transzendenten bleiben.³¹⁵ Die Lösung der Transimmanenz wurde in Kapitel 2 bereits aufgeworfen: Für Merleau-Ponty bleibt jedoch das „Paradox der Immanenz und der Transzendenz“³¹⁶ bestehen. In Rückblick auf Eco bedeutet das, dass das *offene* und damit auch immer auch in der

³¹³ Vgl. Eco 1995, S. 33.

³¹⁴ Eco 1995, S. 12. Die Bezeichnung ‚Charakter‘ impliziert möglicherweise eine bereits zu starre oder unflexible Zuschreibung, denn Eco argumentiert, dass das *offene Kunstwerk* ein „hypothetisches Modell“ darstellen soll und keine „kritische Kategorie“. Dazu Eco 1995, S. 29. Der Begriff des „geschlossenen Kunstwerks“ bezieht sich auf Kunstwerke mit keinem Interpretationsspielraum und nur einer Möglichkeit zur Deutung.

³¹⁵ Vgl. Merleau-Ponty 2016, S. 34.

³¹⁶ Merleau-Ponty 2016, S. 34.

Transzendenz bleibende Kunstwerk sich als etwas darstellt, wo von negativer Ästhetik gesprochen werden kann, da die Bedeutungs- und Interpretationsebenen eines konkreten Kunstwerks über prozessuale ‚Befindlichkeiten‘ nie hinauskommen und daher fragmentarisch bleiben. Aber darum ist festzuhalten, dass derartige Kunstwerke mit bildimmanenten und bildtranszendenten Faktoren erst von den Rezipient_innen, durch ihre Interpretationserfahrung „vollendet“ werden.³¹⁷

3.2. Kräfte

Wellen scheinen sich, außer im Fall der *Diffraction*, einmal mehr oder weniger intensiv, aber doch kontinuierlich auszubreiten. Sie bewegen sich in einem gewissen Feld, während Kräfte einen gewissen Störfaktor darin bewirken. Kräfte könnten als das *Transversale* angesehen werden.³¹⁸ Eine besondere Erscheinungsform der Kraft stellt das Erhabene, das bereits im Zusammenhang mit den Atmosphären thematisiert wurde, dar. Es wurde als Kraft ausgehend von Naturphänomenen identifiziert, die aber ebenso in der Kunst anzutreffen sind. Das Erhabene ist also jene Kraft, die Wellen in ihrer Ausbreitung anschiebt, verdichtet, vielleicht auch durchkreuzt und uns unvermittelt trifft, was bedeutet, dass eine intensive ästhetische Erfahrung mit großer Wahrscheinlichkeit gegeben ist.

Es ist mit jenem anzufangen, was im letzten Teil des obig ausgeführten Kapitels (3.1.) ausgearbeitet wurde, nämlich, dass das Kunstwerk – allein aufgrund der Tatsache, dass Interpretationen getätigt werden müssen, um es zu vollenden –, sich stets im Werden befindet, und dass es die Sache der Rezipient_innen ist, es zu vollenden. Deleuze verfolgt in dieser Hinsicht einen Ansatz, der zusätzlich erklärt, dass die Funktion der Kunstwerke darin besteht, „Kräfte sichtbar zu machen, die nicht sichtbar sind.“³¹⁹ Dabei geht es um „elementare Kräfte wie der Druck, die Trägheit, das Gewicht, die Anziehungskraft, die Gravitation, die Keimung [...]“³²⁰ Diese Kräfte sind Vorgänge der physikalischen Felder, im Fall der Keimung sind es Prozesse des Werdens. Die Kräfte, die sich aus dem Bild generieren, relativieren die Statik

³¹⁷ Vgl. Eco 1995, S. 29.

³¹⁸ Vgl. Guattari 1976, S. 54. „Die Transversalität [...] ist eine Dimension, die sich konträr und komplementär zu den Strukturen verhält [...] jenseits der objektiven Gesetze [...]“

³¹⁹ Deleuze 1995, S. 39.

³²⁰ Deleuze 1995, S. 39.

des an sich fragmentarischen Bildes, auch dadurch, dass der/die Künstler_in aufgrund der Bildkräfte mehr als nur das Gemalte zu übermitteln versucht.

Geht es um Kunstwerke, dann ist auffallend, dass sich zwei Formen von Kräften identifizieren lassen, die sich topologisch etwas ‚versetzt‘ abzeichnen. So lässt sich auf der einen Seite eine Kraft eruieren, die sich hinsichtlich ihrer Entwicklung aus der Atmosphäre des Kunst- und Realraums ergibt. Hier entfaltet und agiert die Kraft sozusagen ‚vor‘ dem Gemälde als selbstständige, beinahe unplanbare Kraft. Während Deleuze auf der anderen Seite ausführt, dass aufgrund von bestimmter Maltechnik die Kräfte bereits in oder auf der Abbildung sichtbar gemacht sein können, da sie bereits *im* Kunstwerk (also bereits auf dem Bildträger, im Farbauftrag etc.) und nicht erst *durch* das Kunstwerk zum Ausdruck kommen. Die Kräfte zeigen sich aber nicht nur in den dargestellten Objekten, auch in ihrer farblichen Präsentation, die nicht mehr nur diese Objekte, sondern darüber hinaus auch ihre Felder (Gravitation, Druck- Trägheitsfeld etc.) abbilden.

Was sich für die Kunst als innovativ darstellt, muss nicht zwingend für die Erfahrung gelten. Am paradigmatischen Kunst-Beispiel Paul Cézannes (Abb. 2) ist dieser Sachverhalt deutlich zu erkennen. Innovativ gilt seine Darstellungsweise deshalb, weil sie traditionelle mimetische Modi der Darstellungen aufgibt, um sich einem ‚neuen Sehen‘ zuzuwenden, das heißt, mit neuen Wahrnehmungsmöglichkeiten zu konfrontieren, die sich dem Gewohnten widersetzen, Verstand und Sinne aber doch vereinen.³²¹ „Man muß [sic] sich eine Optik schaffen“, [...] ‚ein logisches Sehen, also nicht etwas Vernunftwidriges.‘“³²² Unser Sein (Erfahrung) besteht aber im Sein der Kräftefelder. Kräfte zu visualisieren, die ein neues Sehen einleiten, ist mit der Herausforderung verbunden, dass das Bild, wie erwähnt, lediglich eine Momentaufnahme darsellt und der Prozess des Werdens ‚eingefroren‘ ist. Somit ist das Festhalten von Kräften ein paradoxes Ereignis. Findet diese Art von Kräfte-Darstellung auf dem Bild ‚gekonnt‘ und wirksam statt, ist diese Kunstfertigkeit bereits als ein Indiz für das *Gespür* des/der Künstler_in aufzufassen, mit diesen Kräften zu operieren. Kurzum, geht es also um eine nicht fixierbare Kraft, die bei der Produktion des Kunstwerks in ihm bereits teleologisch eingeschrieben ist und sich danach auch auf dem Bildträger wiederfindet.

Der vorherige Hinweis, dass das Negative sowohl *in* der Kunst aber auch *als* Kunst auftritt, macht auch auf den relevanten Bezug zu den Kräften aufmerksam. Diese Überlegung leitet über zu einer Differenzierung von kräftegenerierenden Bilddarstellung versus kräftegenierenden Bildatmosphäre. Man gewinnt den Eindruck, dass Kräfte sich in der

³²¹ Vgl. Merleau-Ponty 2003, S. 10.

³²² Merleau-Ponty 2003, S. 9.

Bildatmosphäre, die irgendwo im Bereich der *ästhetischen Grenze* auftreten, ästhetisch ergiebiger erweisen, im Gegensatz zum Sichtbarmachen von Kräften auf dem Bild. Zudem ist von einer Dreidimensionalität zu reden, die das Erleben immersiv macht, im Gegensatz zur Zweidimensionalität einer (dreidimensionalen) Bilddarstellung. Bei dieser ist man der Behauptung nicht abgeneigt, dass es sich um eine Ästhetik im positiven Sinn handelt, da ein Moment des Werdensprozesses auf dem Bildträger fixiert ist, wie bei Cézanne skizziert. Folglich wäre die Annahme schlüssig, dass es sich um visualisierte positive, und nicht um gespürte Kräfte handelt. Dieser Sachverhalt erweist sich allerdings zwiespältig, denn er wirft die Frage auf, ob die gemalten Kräfte im Bild nur eingefangen sind, oder ob sie sich nicht auch noch weiterbewegen könnten, *auratisch* über das Bild hinaus, um an der *ästhetischen Grenze* vor dem Bild eine ästhetische Erfahrung zu ermöglichen.

Eine negative Ästhetik, die sich mit den Kräften im Bereich der Kunst beschäftigt, ist zu einem großen Teil von der Mitarbeit der Rezipient_innen abhängig.³²³ Was sich für Deleuze und Guattari mit dem Begriff *Gefüge* u. a. als technische Erklärung für eine Maschine abzeichnet – obgleich die Autoren hauptsächlich soziale Maschinen darunter verstehen –, lässt sich ebenso auf die Kunst übertragen. Auch das Kunstwerk als ein *Gefüge* oder besser *Geflecht* besteht aus einer Akkumulation von Kräften (Kapitel 1.4.2). Unter holistischer Sichtweise differieren die Kräfte. Sie lassen auf zwei wesentliche Modi reduzieren, auf *aktive* und *reaktive* Kräfte.

Eine Kraft ist dann *aktiv*, wenn sie nicht von etwas anderem zerstreut oder „dominiert“³²⁴ wird. Sie ist eine kreative Kraft, dadurch, dass sie unabhängig von aller Bewegung sich entfalten kann. Die *aktive* Kraft bietet der Potentialität einen Motor für ihre Generierung im Seins-Status, der alsdann für Nietzsche dionysisch ist.³²⁵ Für diese Art von Kräften besteht die Möglichkeit, sich, gemäß den Wellen in ihrem Feld, zu formieren.

Freilich ergänzt sich jede Kraft durch ihre Gegenkraft, sodass es zum Wechselspiel von *aktiven* und *reaktiven* Formen kommt, und dass das Kräftespiel nicht unbedingt ausgeglichen sein muss, liegt auf der Hand. *Reaktive* Kräfte im Gegensatz zu den *aktiven* weisen das Merkmal der Subordination auf; sie werden von außen bestimmt und geformt, indem sie sich

³²³ Diese Feststellung bezieht sich auf Kapitel 3.1, das die Relationen mit dem Publikum nicht nur als einen Rezeptionsästhetischen Faktor, sondern auch als die wesentliche Bedingung festlegt.

³²⁴ KSV 5, § 3, 8, S. 352. Der Instinkt – eigentlich eine Tugend, jedoch beschrieben wie eine Kraft –, der so dominiert, dass er „seine Forderungen bei allen andren Instinkten durchsetzte – sie thut es noch; thäte sie's nicht, so dominirte sie eben nicht.“

³²⁵ Vgl. Böhler 2000, S. 109, 110. Vgl. Deleuze 1985, S. 20-21. Zum Dionysos-Topos als Verkörperung von aktivem *Gespür*.

von einer anderen Kraft zurückdrängen lassen. In Bezug auf eine Ästhetik, bedeutet das, dass eine universale Kraft dem negativen Wahrnehmen – oder dem Wahrnehmen des Werdens –, entgegensteuert und es dadurch okkupiert. Diese wirkmächtig herrische Kraft präsentiert sich vor allem in Form von „Weltauslegungen“.³²⁶ Alle *reaktiven* Kräfte scheinen sich demnach nahezu automatisch an genau jene vorgefertigten Normierungen auszurichten. *Reaktive* Kräfte, die einer Automatik unterstellt sind,³²⁷ sind den *abstrakten Maschinen*, wie von Deleuze und Guattari beschrieben, nicht unähnlich. Da sie keine Entitäten formaler Struktur sind und auch nicht hervorbringen, sind sie umso mehr unter Kräften wirksam, um *Gefüge* hervorzubringen.

Mit folgenden Aussagen soll an dieser Stelle auf das Dionysische, in Verbindung mit den Kräften, noch einmal Bezug genommen werden, denn bei Nietzsche gewinnen die *aktiven* Kräfte die Oberhand: „Die Verzückung des dionysischen Zustandes mit seiner Vernichtung der gewöhnlichen Schranken und Grenzen des Daseins [...]“.³²⁸ Dass seine kritische Behauptung über Normierungen keinen Ausnahmefall darsellt, belegt auch folgende Stelle über das Dionysische: „Das Glück am Werden ist nur möglich in der Vernichtung des Wirklichen des „Daseins“, des schönen Anscheins [...]“³²⁹

Es ist deshalb auf die Unterscheidung von Kräften hinzuweisen, da sich mit ihnen der Sinn des Dings offenbart. Da Kräfte, wie bereits festgestellt, an Objekte gebunden sind, ist es nicht unerheblich, die Kraft zu identifizieren, die „sich das Ding aneignet, es ausbeutet, sich seiner bemächtigt oder in ihm sich zum Ausdruck bringt.“³³⁰ Insbesondere in der statuarischen Kunst lässt sich die Behauptung aufstellen, dass vieles, dem Seins-Ding Angeheftete, auch ästhetisch negativ sein kann. Zu bedenken ist, dass bereits ein Trägermaterial für das Kunstwerk gegeben sein muss. Wenn Deleuze und Guattari aber einen Schritt weiter gehen und davon sprechen, dass „das Kunstwerk *ein Empfindungsblock [ist], das heißt eine Verbindung, eine Zusammensetzung aus Perzepten und Affekten*“, und wenn es weiter heißt, „[d]ie Perzepte sind keine Perzeptionen mehr, sie sind unabhängig vom Zustand derer, der sie empfinden; [...]“³³¹, dann wird ersichtlich, dass es sich bei den *Perzepten* um spezifische Seinsmodi handelt, die genau diese *aktiven* Kräfte sinnlich zu fassen, auszudrücken bzw. einzufangen

³²⁶ Vgl. Böhler 2000, S. 114.

³²⁷ Vgl. Böhler 2000, S. 115. Originaltext: „Zum Automaten regrediert, reagieren sie in der Folge nur noch mechanisch zwänglich auf ihre Lebenssituationen.“

³²⁸ Nietzsche 2007, KSA 1, 3, S. 566.

³²⁹ Nietzsche 1999, KSA 12, 2 [110], S. 116.

³³⁰ Deleuze 1985, S. 7.

³³¹ Deleuze/Guattari 2014, S. 191.

imstande sind. Dergestalt Kunstwerke, wie bei Deleuze und Guattari beschrieben, führen also ein ‚eigenes Dasein‘ in einem Status der Negativität. Es geht hier um Kräfte, die selbstständig agieren und nur in der Hinsicht auf die Rezipient_innen angewiesen sind, dass diese die Kräfte auch wahr- oder aufnehmen. Was über diese Adressierung hinaus noch geschieht, äußert sich als Responsives.

3.3 Die Leere

Anschaulich, d. h. visualisierbar, wird die Leere erst in Form einer Leerstelle. Das ist eine, die als Parenthese der Leere oder ihr als Rahmen dient. Denn die Leerstelle zeigt sich nur dann deutlich genug, wenn sich daneben wieder etwas anderes auftut, sich etwas anhäuft oder ihr zur Seite gestellt ist. Ausreichend behandelt wurde die Leerstelle in Bezug auf Prosa und Lyrik in der Literatur, denn mit ihr ist man auch im alltäglichen Kontext konfrontiert. Man nimmt sie wahr, ohne sich ihrer bewusst zu sein.³³² Der Hinweis, dass sie trotzdem keine Leere darstellt, mag mittlerweile unnötig geworden sein, denn sie bezieht sich keineswegs auf das Nichts als *οὐκ*. In diesem Fall ist das Nichts sichtbar, als Untergrund/ Papier/ Leinwand und stellt keine Leere in der Atmosphäre dar.

Die leere Seite, sie strotzt von Begehren möglicher Spuren jeglicher Symbole, Gleichungen, Worte Bücher, Bibliotheken, Satzzeichen, Vokale, Diagramme, Kritzeleien, Inschriften, Grafiken, Buchstaben, Tintenklecksen, wie sie nach Ausdruck verlangen. Ein Jubel der Leere.³³³

Geschriebene Worte beinhalten Leerstellen, die scheinbar automatisch aufs Papier kommen, während auf der Tastatur eines Computers die Leerstelle vielmehr als bewusst gesetztes Zeichen aufzufassen ist. Es mag auch nicht irrelevant sein, dass die Leerstelle bzw. Leertaste gleichrangig von Bedeutung ist wie jeder andere Buchstabe auch, und dass sie im Gegenteil vermutlich mehr als jede andere Taste betätigt wird. Das Betätigen der Leertaste stellt also keinen beliebig vollzogenen Akt dar, genauso wenig wie das Schreiben der Worte. Obwohl zu argumentieren ist, dass beide willentlich vollzogen sind, scheint doch ein, wenn auch nur geringer, Unterschied hinsichtlich der bewussten Wahrnehmung zu bestehen. Der Leerstelle

³³² Vgl. Böhler 2000, S.24.

³³³ Barad 2012, S. 32.

fällt eine andere Bedeutung zu; sie kann man als Intervall bezeichnen, als eine Pause, die dem Atem für das nächste Wort bereitsteht.³³⁴

Untersucht man die Leerstelle auf ihre Funktionen, so besitzt sie diese mehrfach. Vorrangig besteht ihre Funktion im Zeichen-zu-Sein. Alternativ kann mit dem Wort *Lücke* operiert werden, das ein eindeutig Fehlendes und damit den Mangel stärker noch betont. Die *Lücke* verdeutlicht damit, dass die Leere nicht als Unbestimmtheitsstelle definiert sein kann. Geht man weiter in der Überlegung, wie Leerstellen funktionieren, bemerkt man, dass das Zeichen nur eine übergeordnete Funktion haben kann, dadurch, dass es lediglich als Hinweis oder Markierung dient. Dem Zeichen, der Meta-Funktion der Leerstelle, sind zwei weitere ebenso wesentliche Funktionen, bestehend aus Verbindung und Abgrenzung, implementiert.³³⁵ Das Intervall verbindet und ist ein Begriff, der nicht unweit von jenem der Matrix entfernt ist. Beide (Intervall und Matrix) unterscheiden sich räumlich: Was das eine mit der Relation zwischen zwei Wörtern oder Entitäten bezeichnen will, stellt das andere – die Matrix – als das alles umfangende Fundament oder das *hypokeímenon* dar. Als Intervall würde sich der Abstand zwischen zwei Wörtern verstehen, als Matrix das Blatt Papier, auf dem alle Wörter fixiert sind.

Wie verhält sich allerdings der Sachverhalt, wenn die Leerstelle als zu groß empfunden, die Distanz zum Benachbarten unüberwindbar wird, sodass das eine nicht mehr imstande ist, an das andere anzubinden? Das ist eine Frage, die sich einfach aufgrund vorig festgestellter Funktionen beantworten lässt: wenn nicht Verbindung, dann Abgrenzung (oder Absonderung). Damit wird dieses Leer-Feld zur isolierten Leere erklärt. Aber stellt nicht auch die Abgrenzung eine Grenze zum Benachbarten her und beschreibt damit nicht ebenso eine Relation zwischen zwei Dingen? Denn auch trotz einer Grenze wird eine Verbindung zwischen zwei Dingen klar hervorgehoben, indem die Grenze als weiteres Zeichen auftritt und auf die Unterschiedenheit beider Teile aufmerksam macht. Erst wenn es sich um eine größere Distanz handelt, die eine Unüberwindbarkeit zwischen zwei vermeintlich konnektierenden Dingen auszudrücken vermag, ist tatsächlich kein Bezug mehr gegeben und es kann sich ein Eindruck der ‚Verlorenheit‘ oder ‚Befremdlichkeit‘ einstellen, sowohl ästhetisch wie rational. Dann wird die Leerstelle zur Leere, die nicht mehr nur *Lücke* ist. Sie präsentiert sich als ‚sinnentleerte‘ Leere, die über das hinausgeht, was obig als Mangel

³³⁴ Deleuze 2017, S. 116. Damit bezieht er sich zwar auf das Film-Genre, auf die erste Kompositions-regel Vertovs, die jedoch ebenso auf Gemälde zutreffend, da sie innerhalb eines Blick-Regimes ähnlich funktionieren. Vgl. Waldenfels 2007, S. 216.

³³⁵ Böhler 2000, S. 24, 25.

beschrieben worden ist. (In diesem Zusammenhang ist es wichtig, auf den Unterschied zwischen Leere und Mangel hinzuweisen. Ich verstehe Ersteres als die Leere selbst, insofern, als da nichts ist, mit dem sich etwas in Verbindung bringen ließe. Der Mangel hingegen deutet darauf hin, dass an dieser Stelle etwas hätte sein können, das nunmehr nicht mehr da ist.) Im Fall der Text- oder Bildbetrachtung bedeutet das, dass es an der Leere nichts gäbe, was als Motor dienen und zur ästhetischen Erfahrung beitragen könnte. Als Motor wäre jenes zu bezeichnen, das sowohl einen Anreiz in Form von geistiger Motivation, vielmehr aber noch den Reiz mittels einer Kraft auf die Sinne überträgt. Dies kann sich in Form des *Pathos*, das uns affiziert, das hier *prima facie* nicht zustande kommt, ausdrücken.

Während es für die westliche Malerei vorrangig (jedoch nicht ausschließlich) bis zur Moderne/ Postmoderne charakteristisch war, den kompletten Bildträger vollends auszuschöpfen und kaum Leere zuzulassen, ist bei der chinesischen Malerei der bewusste Umgang mit Fülle und Leere bzw. Anwesenheit und Abwesenheit von Bildobjekten beobachtbar. Nicht, dass ein ausgewogenes Verhältnis im Bildkonzept angestrebt wurde, sondern die Gemälde sind mit Vorbedacht so gestaltet, dass die Leere bewusst als Kontrast zur Fülle aufzufassen ist.³³⁶ Bemerkenswert ist, dass es sich hierbei vorwiegend um Landschaftsdarstellungen handelt, wodurch Kräfte der elementaren Sphären zur Wirkung gelangen, die in ‚stiller Kraft‘ oder einer Kraft der Leere wirken, während sich in europäischen Gemälden insbesondere Kräfte des Erhabenen zu Wort melden (*aktive* versus *reaktive* Kraft).

Deleuze stimmt in diesem Zusammenhang der relevanten Bemerkung zu, dass es sich im chinesischen ästhetischen Erleben nur dann um Kunstwerke handelt, wenn sich auf den Gemälden genügend Zwischenraum abzeichnet. So arbeiten asiatische bzw. chinesische Künstler_innen (Deleuze bezieht sich auf ein Zitat des Malers Huang Pin-Hung) gestaltungstechnisch mit diesen Lücken, um ‚potentiellen‘ Bildobjekten zur imaginären Entfaltung zu verhelfen. Dieser Sachverhalt weist auf ein differenziertes kulturell geprägtes Blickregime und eine unterschiedliche teleologische Bedeutung der Bilder hin.³³⁷ Niemanden käme es aus asiatischer Perspektive in den Sinn, dass es sich um unausgereifte Kompositionen oder unfertige Bilder handeln würde, sondern es gilt das Bewusstsein, dass seitens der Künstler_innen bereits Kräfte angelegt sind oder diese anvisiert werden, die auf das Erleben Einfluss nehmen. Fraglich ist, ob es bei der unausweichlichen Tatsache bleiben soll, dass es sich um eine rein ‚kulturelle Angelegenheit‘ handelt, dass ein Sehen/Erfahren der Leere das

³³⁶ Vgl. Pohl 2007, S. 229, 231.

³³⁷ Vgl. Deleuze 2014, S. 194. Vgl. ebd. FN 3.

ästhetische Erlebnis bereichert, da sich die Situation in der Literaturwissenschaft etwas anders darstellt. Hier ist bekannt, dass Wortfetzen, Nicht-Gesagtes, Unausgesprochenes wie Geheimnisse innerhalb eines Dialogs die Rezipient_innen weitaus stärker noch involvieren als ihre umfassende Informiertheit. Diese rezeptionsästhetischen Mittel erzeugen Neugierde und aktives Engagement und stehen der passiven Kunst-Konsumption somit entgegen.³³⁸

Mehrfach wurde auf den Sachverhalt aufmerksam gemacht, dass das (performative) Nichts den *μῆ*-Zustand beschreibt, als charakteristischen Schwellenzustand (siehe Kapitel 1.4.1) für die Potentialität des Werdens. Mit ihm wird der Raumbegriff noch einmal aufzugreifen sein, da sich die Leerstelle als Mikrokosmos von Khôra darstellt, womit gleichsam auch der „offene Raum“³³⁹ zum Ausdruck kommt. Im Raum, der sich öffnet, erschließt das Dazwischen, die Schwelle als Raum der Potentialität oder des Virtuellen, sodass er in seiner Funktion auch das Kräfteverhältnis der Schwelle übernimmt und in gleicher Weise die bereits bekannte Situation des auratischen Kunst-Raum oder der der Rezipient_innen widerspiegelt. Was für den Raum gilt, gilt gleichsam für die Leere, die ebenso dieser Kraft, wie sie auch im Raum und in der Atmosphäre anzutreffen war, unterstellt ist. Diese Kraft beruht auf aktive Responsivität der Rezipient_innen, auf die Darstellung des Erhabenen oder der Irritationsquelle einer Leere. Die Darstellung dieses Moments versucht die chinesische Landschaftsmalerei zu vergegenwärtigen. Zu Raum, Leere und Kraft als einheitsträchtige Dimension lässt sich mit dem Surrealisten André Masson feststellen:

„Ein Raum, der aktiv geworden ist, der blüht, reift und vergeht. Im Gegensatz zum „Raum-als-Grenze“. Die Vorstellung des Raumes fast immer mit der Passivität verbunden. [...] Im Gegensatz dazu ein handelnder Raum, wo die Körper nur Flugbahnen wären. Daß nicht mehr die Rede sei vom Gegenstand im Raum. Es ist der Gegenstand, der Raum wird. Ein richtig verstandener Raum umfasst ein großes Spiel von Öffnungen, Zirkulationen, Wechselbeziehungen und Durchdringungen [...].“³⁴⁰

Es heißt sich also von der Auffassung loszusagen, das Gemälde sei ein zweidimensionales Tableau. Auch wenn das darauf dargestellte Bildsubjekt für gewöhnlich räumlich und mimetisch ist (ausgenommen Expressionismus, Kubismus, Konstruktivismus etc.), bleibt es dennoch auf der Bildfläche gebannt. Zweidimensionale Gegenstände auf dem Bild, wie zum

³³⁸ Vgl. Iser 1994, S. 254-255.

³³⁹ Böhler 2000, S. 25.

³⁴⁰ Kemp 1996 b, S. 7. André Masson zit. nach Kemp. Masson in: „*Abschweifungen über den Raum*“, 1948/49.

Beispiel eine gekurvte Linie, die einen Berg repräsentieren soll (Abb. 3), lassen sich imaginativ wie in einer Computersimulation so drehen, dass diese dreidimensional aus dem Bildraum heraustreten könnten. Der Bilduntergrund dient dann nicht mehr nur dazu, die Objekte festzuhalten, sondern erhält selbst atmosphärischen Charakter. Dass dieses Verfahren funktioniert, hängt damit zusammen, dass unvollständige Wahrnehmung (d. h. jedoch nicht, dass sie unklar wäre) mit dem kognitiven Vermögen der Vervollständigung kompensiert wird.³⁴¹ Dass diese Linie, die als Berg zu identifizieren ist, darüber hinaus vieles andere auch darstellen kann, mag evident sein. Sie mit einem bestimmten Objekt jedoch zu assoziieren, liegt in der gemeinsamen Arbeit der kognitiven und sinnlichen Fähigkeit als „Wiedererkennung“,³⁴² die der erwähnten Befremdlichkeit und Instabilität in der Beurteilung entgegenwirkt.

In Hinblick auf ihre festgestellten Funktionen der Leere, kann man sagen, dass Distanz und Verbindung nichts anderes darstellen als die mit den Kräften verbundenen Abstoßung und Anziehung. Diese Gegensatzpaare treten meist als Kombination und damit als Einheit auf, sodass in jedem Fall von einer Wirkkraft auszugehen ist, unabhängig davon, in welche Richtung sie drängt (beispielsweise von Bild weg oder zu ihm hinzu). Fraglich bleibt allerdings, wie groß sich die Lücke oder eindeutig die Leere zeigen darf, damit das Bild bei den Betrachter_innen noch eine ästhetische Erfahrung auslösen kann. Aber auch bei einer größer dimensionierten Leere können Kräfte wirksam sein, denn da sie paradoxerweise in sich ruhende Kräfte sind, absorbieren sie dennoch in gewisser Weise vom Realraum, da sie wie ein Sog auf die Betrachtung wirken können. Mit dieser Wirkung kann sich auch eine völlig andere Sichtweise einstellen, da die Betrachter_innen viel stärker noch den Eindruck der Partizipation gewinnen. Eine Leerstelle ruft in den meisten Fällen zur aktiven Teilnahme auf.³⁴³ Denn der Unterschied zwischen Anziehungskraft und Sog besteht in der Wirkmächtigkeit der Kraft. Die Anziehungskraft bewirkt ein Treffen an der *ästhetischen Grenze*, während der Sog in das Bild hineinzieht, in den jenseits der *ästhetischen Grenze* auftretenden Kunstraum.

Anziehungskraft bzw. Sog und Abstoßung bewirken das Überspringen von Raumdimensionen. Diese Vorgangsweise lässt sich v. a. am Medium des Films veranschaulichen. Die „Intervall-Theorie“ des Filmemachers und Medientheoretikers Dziga

³⁴¹ Vgl. Kemp 1996 b, S. 248.

³⁴² Vgl. Gehlen 2016, S. 7.

³⁴³ Kemp 2019, S. 22.

Vertov (1896-1954)³⁴⁴ hat sich dem Problem angenommen und es ästhetisch nutzbar gemacht, indem er davon ausgegangen ist, dass „der Abstand – das Intervall – zwischen zwei Bewegungen eine Leerstelle bildet, die das menschliche Subjekt in seiner Wahrnehmung vorwegnimmt.“ Es kommt also hier auch zu einer Art Vervollständigung oder Anknüpfung durch die Bildung einer Brücke zwischen zwei Bildern. Mit dem Intervall soll eine scheinbar unüberwindliche Distanz – wie etwas zwei unterschiedliche Städte –, mittels *einer* Bewegung geschlossen werden, sodass eine Bewegung, die sich in der einen Stadt vollzieht, nach dem Cut sich in der anderen Stadt lückenlos anbindet und weiter-schreibt.³⁴⁵

Es kann mit der Intervall-Theorie der Versuch unternommen werden, diese auch parallel zur Kunstbetrachtung anzuwenden. Denn an diesem Beispiel wird deutlich, dass Intervalle ebenso an Raumdimensionen partizipieren, die sich aus der Relation zwischen dem Kunstwerk und den Betrachter_innen ergeben. Interessant wird die Intervall-Theorie dann, wenn man bedenkt, dass das fertige Kunstwerk, mit dem man konfrontiert und rezeptionsästhetisch in Kontakt ist, nicht den originären Ausgangspunkt der Kräfte darstellt, sondern, dass diesem, neben der Idee des/der Künstler_in, vermutlich auch Skizzen, Vorzeichnungen oder Übermalungen vorausgegangen sind, deren Dokumentation nur mehr unzureichend, wenn überhaupt, überliefert ist, die sich aber dennoch kräftemäßig im aktuellen Kunstwerk niedergeschlagen haben.³⁴⁶

Die Frage, was das Schöne im Zusammenhang mit negativer Ästhetik und zeitgenössischer Kunst zu suchen hätte, lässt sich durch den Begriff der *ästhetischen Arbeit*³⁴⁷ beantworten. Adorno hat seine Vorlesungen mit folgenden Worten ergänzt: „Das Schöne gerade nicht – was die subjektive Ästhetik lehrt – eine „einfache Vermittlung“ sondern komplex, also nicht auf einen Spruch reduktibel. Verweis auf meine Bestimmung als Kräftefeld. – Ästhetik hat diesen Prozeß zu begreifen, nicht das Schöne auf einen einfachen Begriff zu bringen.“³⁴⁸

³⁴⁴ Sammlung Dziga Vertov

³⁴⁵ Vgl. Deleuze 2017, S. 116.

³⁴⁶ Vgl. Waldenfels 2007, S. 35.

³⁴⁷ Böhme 2022, S. 35.

³⁴⁸ Adorno 2017 b, S. 374.

Conclusio

Mit der negativen Ästhetik, wie sie hier versucht wurde offenzulegen, ist gleichzeitig eine Schwachstelle verbunden, die in ihrer Darstellung unberücksichtigt blieb. Der leitende Topos hat sich auf das Werden bezogen, als einen Prozess, der sich durch das Negative äußert. Indem es einen Entstehungsprozess abbildet, der von einem Nichts des $\mu\eta$ zu einem Sein überläuft (vom Nichts in ein Mehr), so läuft dieser Prozess aber ebenso in die Gegenrichtung, da Dinge auch wieder durch das Vergehen ins Nichts zurückkehren (vom Sein in ein Weniger). Es wurde darauf hingewiesen, dass sich Prozesse des Werdens nicht wie Einbahnstraßen verhalten, wurden jedoch als solche dargestellt, insbesondere, was die Kunst betrifft. Denn (nur) unter der Bedingung ihrer stetigen Konservierung bildet sie eine der Ausnahmen, die sich potentiell immer steigern oder in ihrer Interpretation des *offenen Kunstwerks* anwachsen können statt weniger zu werden. (Es ließe sich ebenso für eine Ausnahme argumentieren, siehe dazu S. 91/92.) Die Frage, warum sich in diesem Zusammenhang nicht auch für die Kehrseite des Verschwindens argumentieren lasse – denn gerade die Analyse und Abbildung beider Richtungen (des Werdens und Vergehens) würde seinem vollen Prinzip des Kreislaufs entsprechen –, soll sich im Folgenden klären.

Analysiert wurde ein *Status quo* in einem Kreislauf, der den Zustand des Werdens darstellt, der daraufhin in das Sein hinüberkippt, um jenes zu werden, was landläufig als Materielles oder *materia secunda* verstanden wird. Der Prozess zurück bedeutet auf eine Betrachtungsweise über die Dokumentation des Verschwindens zurückzugreifen, die vielfach philosophisch und kunsttheoretisch thematisiert wurde.³⁴⁹ Wenn es beispielsweise um den Verfall geht, stellen Maler wie Caspar David Friedrich oder Karl Friedrich Schinkel (auch Architekt) diesen als Ruinenästhetik dar, die auch diesen spezifischen ontologischen Aspekt mit der Stimmungsebene der Melancholie kreuzt.³⁵⁰ Diese Richtung im Modus des Werdens und Vergehens folgt aber nicht der Intention einer, wie hier dargestellten, negativen Ästhetik, da diese Analysen von etwas Positivem, also eindeutig Wahrnehmbaren ausgehen, wenn auch von einem sich allmählich wieder Auflösendem. Der Ausgangspunkt als Null-Punkt jedoch ist für diese Art von negativer Ästhetik entscheidend, da mit ihm die Orientierung der Wahrnehmung noch ungewiss ist bzw. fraglich bleibt, ob sie überhaupt zustande kommt. Mit

³⁴⁹ Trigg 2009.

³⁵⁰ Vgl. Trigg 2009, S.102.

ihm ist jener Punkt verknüpft, der veranlasst, Dinge – verstanden als (noch) nicht eindeutig Wahrnehmbares –, *dennoch*, falls möglich, in irgendeiner Weise zu beachten, zu erfahren und genauer noch in den Blick zu nehmen.

Ausgehend von diesem Aspekt wurde sich der Forschungsfrage zugewandt, wie sich das Negative innerhalb einer Ästhetik definieren lasse, sodass es nicht zu etwas Positivem werde oder ihm zu einer universellen Sichtbarkeit ver helfe. Diese Fragestellung erlaubt es ausschließlich, sich auf die Seite des Null-Punkts zu stellen, will man eine negative Ästhetik beschreiben. Das bedeutet, sich gegen Merleau-Pontys Behauptung aufzulehnen, dass allein die Dinge wahrnehmbar sind, die auch (im Sinne der *materia secunda*) existieren.³⁵¹ Denn gegenteilig kann man argumentieren, dass Dinge, die nicht oder noch nicht existieren, dennoch auf gewisse Weise, ohne auf die fünf basalen Sinnesorgane zurückzugreifen, wahrnehmbar sein können.

Ästhetik (positiv wie negativ) stellt einen Modus der Erkenntnis dar. Folgt man Aristoteles, sind sowohl Wahrnehmung als auch Erkennen dynamische Funktionen der Seele, die den ontologischen Prozess von Werden, Sein und Vergehen zu fassen imstande ist. Diesen beiden komplexen und miteinander kommunizierenden Vermögen ist ein weiteres Vermögen beiseitegestellt, jenes des Erleidens.³⁵² Somit spielen Wahrnehmung, Erkennen und Erleiden als Einheit nicht nur eine entscheidende Rolle im allgemeinen Prozess der *aisthesis*, sondern insbesondere auch im Falle der Negativität. Die Dynamik von Sein und Werden generiert Wahrnehmung und Erleiden als Resultat der Außenwelt, mit der folglich die Seele oder besser der leibliche Körper in seiner Ganzheitlichkeit in einem relativen Verhältnis steht.

Der Gemeinsinn (*koinē aisthēsis* oder *sensus communis*)³⁵³ bildet die Synthese der fünf Sinne. Er dient sowohl eine präreflexive als auch die übergeordnete Instanz, die an den *Nous*³⁵⁴ vermittelt. Daraus erschließt sich mit Aristoteles eine Wahrnehmung, die der Seele, dem Leib bereits subliminal zugänglich ist, noch ohne das Zutun des *Nous*. Somit berücksichtigt Aristoteles bereits das Negative in der Wahrnehmung, da sie ontologisch bereits potentiell stattfindet, ohne noch in ihrer Eindeutigkeit vorzuliegen.³⁵⁵

Bildet der aristotelische *sensus communis* noch die Synthese der Wahrnehmung, wandelt er sich bei Kant zum sozial-interaktiven Sinn. Bezugnehmend auf den *sensus*

³⁵¹ Vgl. Merleau-Ponty 2016, S. 33,34.

³⁵² Vgl. Aristoteles 1995, I, Kap.5, S. 57.

³⁵³ Vgl. Aristoteles 1995, Buch III, Kap. 1, 425 a 14-16.

³⁵⁴ Vgl. Gadamer 2010, S. 26, 27.

³⁵⁵ Vgl. Aristoteles 1995, Buch II, Kap. 5, 417a 8-10.

communis, tritt zugleich auch der von B. Waldenfels geprägte Begriff der *Koaffektion* auf. Sowohl der *sensus communis* als auch die *Koaffektion* sind nicht beliebig subjektiv-individuell. Die *Koaffektion* zielt damit auf einen intersubjektiven ‚Eindruck‘, aufgrund von einem Widerfahrnis aus der Welt (d. i. das Erleiden bei Aristoteles), das die Allgemeinheit, und damit auch den *sensus communis*, adressiert bzw. affiziert.³⁵⁶ Alle diese Begriffe deuten auf eine Übereinkunft in der Wahrnehmung hin, die auch für eine negative ästhetische Erfahrung nicht unwichtig ist, da damit die Möglichkeit eines verbalen Austausches gegeben ist und so die negative Ästhetik auch vermehrt in den Blick der Seins-Wahrnehmung rückt. Dadurch, dass sie nicht völlig beliebig sein soll, muss sie auch auf *mehrheitliche* Akzeptanz zielen. Erschwerend kommt hinzu, dass eine Ästhetik, die negativ ist, nicht auf der Abbildung von Wahrheitswerten beruht, sondern auf Wahrscheinlichkeiten. In der Hinsicht eröffnen sich divergierende Perspektiven, da einerseits negative ästhetische Erfahrungen und ihre Urteile subjektiv-individuell sein können (was sie auch stets sein sollten oder sogar müssen, da die Möglichkeit zur Mannigfaltigkeit gerade aus dem Virtuellen hervorgeht), andererseits aber fraglich bleibt, ob nicht doch die Mehrheit in einer ästhetischen Erfahrung übereinstimmen kann. Es ist mit Baumgarten zu bestätigen, dass ästhetische Erfahrungen, die auch stets in Urteile münden, nicht den Anspruch auf Normativität haben können, was sie jedoch nicht weniger seriös machen. Sinnliche Erkenntnis als *cogitatio sensitiva* stellt für ihn eine verlässliche Quelle dar, dies aber nur insofern, als sie nur ein Partikulares abzubilden imstande ist. Das heißt, diese Abbildung gibt lediglich eine Momentaufnahme wieder, die sich allerdings dadurch auszeichnet, dass sie die Grenze des eindeutig Erkennbaren überschreiten kann.³⁵⁷

Dem bruchlosen Reflektieren über das Wahrgenommene ist laut Waldenfels nicht zu trauen, denn es muss vorerst ‚pausieren‘, um sich nochmals selbst zu hinterfragen, nicht jedoch um sich der Logik des *Nous* anzupassen, sondern um reflektierend zu begreifen, was es war, das tatsächlich erlitten worden ist.³⁵⁸ Das bedeutet, dass eine Erfahrung niemals abgeschlossen sein kann, da sich mit ihr auch die Erkenntnisebenen prozessual weiterentwickeln und sich in die ontologische Dynamik eingliedern.

³⁵⁶ Vgl. Waldenfels 2007, S. 15.

³⁵⁷ Baumgarten 1983, § 3, S. 2.

³⁵⁸ Vgl. Waldenfels 2024, S. 15.

Baumgarten hat insofern auf die Negativität der Ästhetik als Kunstlehre hingewiesen, als er einen wesentlichen Aspekt der Quantenphysik durch seine Feststellung über die reziproke Ausrichtung und Beeinflussung von Subjekt-Objekt überraschenderweise vorweggenommen hat. Seine Annahme, dass Dinge sich dem Wahrnehmungspotential der Betrachter_innen anpassen können ist gleichsam ein Vorgriff auf den Neuen Materialismus, der besagt, dass Dinge nicht starr in ihrer Form bestehen.³⁵⁹

Ist das Wahrnehmbare nach Baumgarten kohärent und klar definiert, ist es schön und bleibt umso leichter im Gedächtnis.³⁶⁰ Warum das Schöne, ein seit Platon umstrittener Begriff, auch Thema einer negativen Ästhetik sein kann, erklärt sich dadurch, dass er sich nicht so leicht auf eine Definition bringen lässt. Dadurch, dass der Topos des Schönen wenig greifbar ist, korrespondiert er mit der negativen Ästhetik oder bezieht jedenfalls Aspekte daraus. Wenn es gemäß Baumgarten also in der Erinnerung bleiben soll, kann das Schöne nicht mehr nur am Objekt verhaftet sein, sondern muss sich über die ästhetische Erfahrung leiblich einschreiben, deren Erleben zweifelsohne sich klar und kohärent darzustellen vermag. Das bedeutet, wenn das Schöne nicht als fixes Merkmal von etwas auftritt, dann ist es als Erfahrungsmoment zu bezeichnen.³⁶¹

Weiterer Bezugspunkt bei Baumgarten ist der synästhetisch generierte Geschmack, der auch bei Kant nicht mehr individuell ist, sondern auf einer allgemeinen Zustimmung beruht, womit auch negative ästhetische Erfahrung nicht mehr eine unverhandelbare Einzelerfahrung bilden soll.³⁶² Baumgarten stellt damit unerwartet einerseits eine Ästhetik in Aussicht, die bereits zur unmanifesten Wahrnehmung tendiert und andererseits den Begriff der *Stimmung* (wie man im Sein ist) miteinbezieht.

Über die Negativität in dieser Arbeit ist festzuhalten, dass es sich um ein Nichts, an der Kippe zum Sein, handelt und diese damit ein performatives Nichts darstellt. Es muss sich bereits im Werdenzustand leiblich fassen lassen (weil wir laut Heidegger In-der-Welt bzw. mit Merleau-Ponty Zur-Welt sind)³⁶³, noch bevor es zum eindeutig Wahrnehmbaren wird. An diesem Punkt setzt die negative Ästhetik an, die nach Faktoren sucht, die grundlegend von der antiken Philosophie beeinflusst und anhand der Atmosphären und der Kunst ermittelt wurden, die ein Noch-Nicht-Wahrnehmbares dennoch wahrnehmbar und damit erfahrbar macht.

³⁵⁹ Vgl. Bennett 2020, S. 23.

³⁶⁰ Vgl. Aristoteles 2015, 1103 b, S. 74. Vgl. Baumgarten 1983, §14, S. 11.

³⁶¹ Han 2007, S. 39.

³⁶² Vgl. Kant KdU, § 22, B 68/ A 67, S. 159.

³⁶³ Heidegger 2006, S. 110-113 und Merleau-Ponty 2004, S. 108.

Parmenides unterscheidet zwar in seinen Fragmenten ein zweifaches Nichts, das *ouk* (οὐκ) und *me* (μή),³⁶⁴ folgt selbst jedoch nicht dem *ouk*, da mit diesem der Kosmos, die Welt von Stillstand geprägt wäre.³⁶⁵ Deshalb folgt der Schluss, dass dem Negativen bereits immer schon ein gewisses Maß an Positivem inhärent ist oder in umgekehrter Weise, dass das Nicht-Sein im Sein enthalten ist. Was sich hier als zirkuläre Einheit darstellt, beschreibt Heidegger als dynamischen Übergang, der sich in einem Dazwischen, mit der „Fuge“ zeigt.³⁶⁶ So stellt das, was stets das Noch-nicht-zu-Fassende ist, ein Transzendentes dar, das mit Deleuze auch als Virtuelles bezeichnet wird. Denn Virtuelles, auf der Ebene der *materia prima*, ist ontologisch so bestimmt, dass es sich in den Zustand der Immanenz überführen lässt. Diese Aktualisierung steht wesentlich unter der Kraft-Einwirkung des *conatus*.³⁶⁷

Platon beschreibt im *Tímaios* Khôra als Makrokosmos. Von dem ausgehend wurde in dieser Arbeit versucht, eine Analogie des Werdens auch in Bezug zur irdischen Atmosphäre herzustellen. Wie Khôra stellt auch die Atmosphäre bereits Bedingungen für Entwicklungen und Entfaltungen. Denn wie sich ästhetische Wahrnehmung auf der Mesoebene der Atmosphäre vollzieht, widerspiegelt sich diese auch auf der Mikroebene der räumlichen Atmosphären. Die Besonderheit in den Atmosphären liegt darin, dass in ihr unzählige Entfaltungen, insbesondere des Virtuellen, innewohnen können, unter der Bedingung, naturwissenschaftlich keine Unmöglichkeit darzustellen. Hierfür wurde auf Karen Barads Studien hingewiesen, die Baumgartens intuitive Überlegungen, dass „das wissenschaftlich Erkannte dem Fassungsvermögen jedes beliebigen Menschen anpaßt“³⁶⁸, wissenschaftlich bestätigen. Das bedeutet, wann immer ein relatives Verhältnis besteht, und dies besteht immer in irgendeiner Form, sobald Atmosphären und damit alltägliche Situationen (auch in Zusammenhang mit Kunst) gegeben sind, ist dieses immer schon an eine ästhetische Erfahrung gekoppelt, die sich nie unabhängig von unserer Erwartung, *Stimmung* und kultureller Disposition zeigt. Barads Konzeption der *Intra-Aktionen* bildet genau dieses Sein in der Atmosphäre als eine relationale Ontologie ab, bei der es um facettenreiche chiasmatische Aktionen zwischen den Dingen und Subjekten geht, die imstande sind, atmosphärische bzw. morphologische Wellen mittels *Diffraction* zu brechen und damit neue Arrangements (*Geflechte*) entstehen zu lassen. Wenn Neuorientierungen (kaum visuell, umso

³⁶⁴ Vgl. Böhler 1996, S. 191.

³⁶⁵ Vgl. Parmenides 1981, Fragment 6 (DK 28 B 6), S. 9..

³⁶⁶ Vgl. Heidegger 1994, S. 357, 363.

³⁶⁷ Vgl. Deleuze 1988, S. 130.

³⁶⁸ Baumgarten 1983, § 3, S. 2.

öfter aber spürbar) stattfinden, sind immer auch neue Erfahrungen und Erfahrungsweisen damit verknüpft. Dies aktiv wahrzunehmen, meint daher, etwas Transzendentes (das, was sich der unmittelbaren und direkten Wahrnehmung entzieht) immanent für unsere Wahrnehmung werden zu lassen.

Wellen als besondere Form von Wahrnehmung können beispielsweise als Licht auftreten, womit sie nicht nur visuell, sondern als taktile Erfahrung sich niederschlagen. Auch wenn es in der Praxis fiktiv erscheint, ist für eine negative Ästhetik der Aspekt der Expansion dieser Wellen wesentlich, sodass ihre Erfahrung auch andernorts möglich sein kann, auch wenn sie niemals die gleiche sein wird, da sie unter anderen Bedingungen stattfindet. Dass aber eine solche Erfahrung möglich ist, lässt sich nur über das Bewusstsein erreichen, in den Objekten nicht nur das zu sehen, was sie uns vor-geben zu sein. Das bedeutet, dass beispielsweise Licht oder Luft nichts Wesentliches darstellen, weil für uns kein (optischer) Ankerpunkt gegeben ist. So muss eine Fähigkeit oder vielmehr Bereitschaft ausgebildet sein/werden, um die Wahrnehmung hinsichtlich des Subtilen, Vagen zu schärfen.³⁶⁹ In dieser Hinsicht darf auch der Bezug zum *conatus* nicht vernachlässigt werden. Den zeitgemäßen Zugang hat Saito gefunden, die sich zwar nicht direkt auf den *conatus* bezieht, insofern aber doch, als sie für die „Schärfung der Wahrnehmung“³⁷⁰ eintritt, um für eine ästhetische *Stimmung* bereit zu sein, wofür es notwendig ist, ein Bewusstsein für die „innere Stimme“³⁷¹ zu erlangen, die auch imstande ist „neue kreative Ideen zuzulassen.“³⁷² Diesen Fokus, der scheinbar ‚verlernt‘ wurde, gilt es sich vor ‚Augen zu führen‘, denn auf sprachlicher Ebene haben wir uns immer schon metaphorisch auf das Licht bezogen.³⁷³

Was für die Atmosphäre überdies charakteristisch ist bzw. damit sie überhaupt als Feld be- und entstehen kann, ist die Generierung von Wellen einer „*Gestimmtheit*“.³⁷⁴ Sie ist eng mit dem Begriff der *Stimmung* verzahnt, dies insofern, als die Gestimmtheit der Atmosphäre am leiblichen Körper sich als *Stimmung* ‚breit macht‘, da die Wellen an ihm auch gespürt werden. Dass Wellen, wie Licht, oder jene der *Stimmung*, topologisch flexibel sind, bedeutet, dass sie auch am leiblichen Körper nicht Halt machen. Damit ist der kantische *sensus communis* angesprochen, der einen spezifischen Typus von Wellen als Affektion erfasst.³⁷⁵

³⁶⁹ Vgl. Saito 2012, 2, o. S.

³⁷⁰ Saito 2012, 2, o. S.

³⁷¹ Saito 2012, 2, o. S.

³⁷² Saito 2012, 2, o. S. Sie bezieht sich auf die Befürworter_innen der *Artification*, die folgende Vorteile darin erkennen: „(1) discovering one’s inner voice, (2) sharpening one’s perceptive power, and (3) provoking and inspiring creative and imaginative ideas.“

³⁷³ Vgl. Baumgarten 2007, S. 651.

³⁷⁴ Heidegger 2006, S. 134.

³⁷⁵ Vgl. Kant KdU, § 40, S. 225.

Dadurch, dass die Wellen über gewisse Distanzen einander sich ähneln und diese Wellen innerhalb dieser Felder nicht merklich voneinander abweichen, korrespondieren sie auch mit dem *sensus communis*, der sich im Feld, der Atmosphäre bewegt.

Als stimmungsstimulierend und seins-verändernd gelten solche Atmosphären, die ausgehend von der Natur oder dem Menschen erzeugt werden. Es darf das paradigmatische Beispiel des Sonnenuntergangs, der sich auch als Streitfall erweist, herangezogen werden, da er in seiner Eindeutigkeit auch positiv wahrnehmbar ist. Heideggers Begriff der *Gestimmtheit* hingegen umfasst enger noch den Bereich der negativen Ästhetik, da mit ihm die Befindlichkeit gemeint ist, die sich aus und in der Welt ergibt. Inmitten dieser Welt stehen heißt aber bei Heidegger nicht nur permanent mit Fülle umringt zu sein, sondern gerade mit der Langeweile auch dessen Gegenteil. Atmosphären konfrontieren uns mit Leere, die gemäß der westlichen Disposition immer auch Langeweile ist und den Drang, sie unverzüglich aufzufüllen.³⁷⁶ Die Feststellung von Langeweile oder Leere besitzt bereits einen Seins-Status, der zum Verschwinden gebracht werden soll, sodass diese Stelle dann von Emergenz besetzt werden kann. Sollte es eine Ausnahme hinsichtlich der vorhin genannten Schwachstelle der negativen Ästhetik geben, so kann der Sachverhalt der Langeweile eine Ausnahme darstellen.

Eine Entität, die sich in der Atmosphäre und aus ihr herausbilden kann, sind *Gefüge*. Da sie mit sozialen *abstrakten Maschinen* gleichgesetzt werden, können die von ihnen ausgehenden Wahrnehmungsmuster sich ebenso konstitutiv erweisen. Im Gegensatz dazu steht das *Geflecht*, das sich in seiner Struktur vielmehr an die Natur anlehnt (mit dem Beispiel des Rhizoms) und auch mit dem Virtuellen eng in Kontakt steht.³⁷⁷ Das *Geflecht* ermöglicht neue Erfahrungsgewohnheiten, denn es lässt sich nicht auf Traditionen beschränken. Was dies für eine negative Ästhetik bedeutet, ist, dass gewöhnliche, also eingeübte Wahrnehmungsmuster nicht fixiert zu bleiben haben und dass in der Hinsicht das Wahrnehmungs-Repertoire erweiterbar ist. Folgt man Martin Heidegger und Byung-Chul Han, kann uns die ostasiatische Ästhetik Vorbild darin sein, wenn es um die Leere als ‚ästhetische Form‘ geht und dabei das Virtuelle als ‚Möglichkeits‘-Formen der Erweiterung zulässt, insbesondere auch betreffend die Kunst. Hier erfährt die Feststellung, dass Dinge nur dann existieren, wenn sie auch wahrnehmbar sind,³⁷⁸ eine neue Wendung. Während das ‚westliche‘ Denken hierin Merleau-Ponty buchstäblich folgt, akzeptiert das ostasiatische Blickregime die Leere in der

³⁷⁶ Vgl. Heidegger 2010, S. 171.

³⁷⁷ Vgl. Deleuze/Guattari 1992, S. 700.

³⁷⁸ Vgl. Merleau-Ponty 2016, S. 33-34.

Wahrnehmung, weshalb sie gerade auch dadurch existiert und keine Substitution nötig hat. Eine negative Ästhetik bezieht sich im Allgemeinen auf die Generierung von Erfahrungen, die sich aus Atmosphären oder einer anderen Art der Leere ergeben. Erfahrungen sind aber nicht bloß an eine passive Erwartungshaltung gebunden, sondern äußern sich aktiv über die *ästhetische Arbeit*, die darin besteht, Fähigkeiten zu entwickeln, mit denen Dinge ‚ins Laufen‘ kommen.³⁷⁹

Ein konkreter Modus der negativen Ästhetik ist die Wahrnehmung des Erhabenen als eine Form von Kraft, die sich ebenso als Welle oder Stoßbewegung expressiv artikuliert. In dieser Arbeit bezieht sich das Erhabene jedoch nicht nur, wie bei Kant, auf die Natur, sondern man begegnet ihr in den Atmosphären, insbesondere auch in der Kunst. Da das Erhabene als Widerfahrnis gilt, ist es zugleich kollidierende Kraft, die unvermittelt trifft. Dadurch, dass auch wir uns in einem Milieu von Wellen bewegen, entsteht *Diffraction*, die mit einer Neuausrichtung der Situation und ihrer Bewertung verbunden ist.³⁸⁰ Gleichsam setzt aber auch ein gegenteiliger Effekt, jener der Anziehungskraft, ein, da Erhabenes mit Kant auch ein (wünschenswertes) Überlegenheitsgefühl vermittelt.³⁸¹

In der Kunst kann sich negative Ästhetik dreifach zeigen: erstens über die Relation zwischen Kunst und Publikum, zweitens über die einzuwirkenden Kräfte und drittens über die Leere am Kunstobjekt. Zum ersten Punkt, hinsichtlich der relationalen Beziehungen, ist festzuhalten, dass Beziehungen zunächst in einer gemeinsamen Atmosphäre stattfinden und die bereits mit einer gewissen *Stimmung* angereichert ist. Wie dieses Treffen sich vollzieht, beschreibt zum einen Walter Benjamin mit seiner *Aura*-Konzeption, die nicht nur, wie von ihm behauptet, von Originalen ausgehen soll. Mit der *Aura* besteht die Tendenz zum immersiven Erleben. Sie spiegelt zugleich eine vom Kunstwerk ausgehende Atmosphäre wider, die die Atmosphäre und *Gestimmtheit* der Betrachter_innen beeinflusst, da sich mit ihr auch die Beziehungsstrukturen im Realraum wandeln. Das ästhetische Erlebnis findet aufgrund der Veränderung von Wellen statt. Gerade weil Kunstwerke erlebt werden, sind sie also nicht primär visuell ausgerichtet, sondern werden taktil, mitunter sogar synästhetisch, erfahrbar. In Erweiterung der *Aura* Benjamins kann mit Michalski gezeigt werden, dass darüber hinaus eine gesteigerte Aktivität beim Betrachten dadurch geleistet werden kann, dass beide Seiten – Kunstwerk wie Betrachter_innen – Atmosphären ausbilden können, die an der *ästhetischen Grenze*, am Ort des Austauschs, sich kreuzen. Hier ist von einer Koinzidenz

³⁷⁹ Böhme 2022, S. 35. Diese Fähigkeiten spricht auch Saito an.

³⁸⁰ Vgl. Barad 2006, S. 71- 88.

³⁸¹ Vgl. Kant KdU, §27 und §28, B 101 und B 110, S. 183, 189.

verschiedenartiger Wellen auszugehen. Kunstwerke erweisen sich demnach als flexibel in ihrer Betrachtungs- und Interpretationsweise und sind auch re-interpretierbar, sodass sie mit Eco als „offene Kunstwerke“³⁸² bezeichnet werden, die ‚nie‘ im Diskurs abzuschließen sind. Die Aporie dieser Kunstwerke löst sich deswegen nicht auf, weil ihnen stets etwas Verborgenes innewohnen muss, das zwar in die Immanenz überführt werden will, aber letztlich nie gehoben wird.³⁸³

Zweiten sind es die Kräfte, die eine entscheidende Rolle bei der ästhetischen Kunst-Erfahrung spielen, denn es handelt sich dabei stets um gespürte Kräfte; die Kraftübertragung äußert sich über das Spüren. Bereits im 2. Kapitel wurde das Erhabene als Kraft verhandelt, ausgerichtet auf ein Erleiden, was bedeutet, dass Kräfte auf Responsivität zielen. Der Versuch, die Sichtbarkeit von Kräften darzustellen, wurde u. a. von Cézanne unternommen, der das Taktile sowie Affektionen auf das Bild projiziert hat. Kräfte *per se* leiten nicht zu neustrukturiertem Sehen und neuen Erfahrungshorizonten, aber ohne sie funktioniert keine Bilderschließung. Relevant für die Erfahrung sind *aktive* (kreative) Kräfte, im Gegensatz zu den gewohnten *reaktiven*, also (hierarchisch) lenkenden und gleichsam hemmenden Kräfte. Im Hinblick auf die Kräfte lässt sich zum ersten Punkt zusätzlich hinzufügen, dass auch Beziehungsstrukturen nicht ohne Kräfte generiert und aufrechterhalten werden können.

Ein zu wenig berücksichtigter Faktor ist drittens die Leere in der Kunst. Als Leerstelle wird sie vor allem in der Literatur augenscheinlich, da sie als unabwendbar in der Darstellung eines Satzes auftritt. Leere gilt entweder als Zeichen oder ist synonym für die Atmosphäre als Matrix. Damit Leere auch Beachtung findet, darf ihre Lücke oder Distanz zum benachbarten Ding nicht zu groß ausfallen, denn damit würde die Anbindung an ein sinngebendes Ding verloren gehen. Hauptsächlich in der chinesischen Malerei wurde die Leere und Fülle bewusst kontrastierend eingesetzt. Denn die Leere im Bild schafft die Möglichkeit, *aktive* Kräfte seitens der Rezipient_innen zu entfalten. Ebenso wie die Veranschaulichung von Raumdimensionen im Genre des Films Distanzen imaginativ untereinander verknüpfen, können auch Bild- und Publikumsräume (Atmosphären) mittels Kräfte entstehen und untereinander in Beziehung gebracht werden, bei der sich Wahrnehmung und Empfindung gegenseitig bedingen.³⁸⁴

³⁸² Eco 1995, S. 12.

³⁸³ Vgl. Merleau-Ponty 2016, S. 34.

³⁸⁴ Merleau-Ponty 2016, S. 84.

Häufig ist die Leere im Vollzug der visuellen Wahrnehmung zwischen zwei ‚Punkten‘ zu erleben, wobei diese Überbrückung der Distanz zweier Punkte geschildert ist als ein „Übergang ins Unerwartete [...]“.“³⁸⁵ Die vorliegende Darstellung hat auch gezeigt, wie präsent das Thema der Negation in der platonischen (mit der Demonstration der *materia prima* in Khôra) und aristotelischen Philosophie (mit der Generierung von Wahrnehmung über die Relation Seele und Außenwelt), des Noch-Nicht-Sichtbaren vertreten ist, die sich fruchtbringend mit der Analyse von Atmosphären ergänzt. Drei Faktoren wurden zur Identifizierung einer negativen Ästhetik ermittelt. Dennoch ist festzustellen, dass die negative Ästhetik auf dem Virtuellen beruht, das mittels Kräfte ins Werden kommt, sodass es letztlich ästhetisch erfasst werden kann. Auch Menke weist auf die Relevanz der Kräfte hin,³⁸⁶ streicht die Verbindung zu einer negativen Wahrnehmungsweise und damit eigenständigen Ästhetik jedoch zu wenig heraus. Relationen zwischen den Rezipient_innen und dem Kunstwerk können niemals zustande kommen, wenn sie nicht auf Kräfte beruhen. Und ebenso kann eine Leere nicht imstande sein, Distanzen zu überbrücken, wenn Kräfte nicht aktiv sein würden.

³⁸⁵ Waldenfels 2007, S. 217.

³⁸⁶ Menke 2013.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017²⁰.

——: *Ästhetik (1958/59)*. Hg. von Eberhard Ortland. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017 b.

Aristoteles: *Über den Himmel. Von Werden und Vergehen*. Herausgegeben/übertragen und in ihrer Entstehung erläutert von Dr. Paul Gohlke. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1958.

——: *De Anima. Über die Seele*. Mit Einleitung, Übersetzung (W. Theiler) und Kommentar herausgegeben von Horst Seidl. Griechischer Text in der Edition von Wilhelm Biehl u. Otto Apelt. Hamburg: Felix Meiner 1995.

——: *Metaphysik*. Übersetzt von Hermann Bonitz. Reinbek /Hamburg: Rowohlt 1999.

——: *Aristoteles' Physik: Vorlesungen über die Natur*. Griechisch-Deutsch. Bücher I (A) – IV (D). Übersetzt, mit einer Einleitung und mit Anmerkungen von Hans Günter Zekl (Hg.). Hamburg: Felix Meiner Verlag 1987.

——: *Nikomachische Ethik*. Übersetzt und herausgegeben von Ursula Wolf. Hamburg: Rowohlt 2015⁵.

Arteaga, Alex/ Gansterer Nikolaus: *A Contingent Preface*. In: *Contingent Agencies. Inquiring into the Emergence of Atmospheres*. Hg. von Alex Arteaga, Nikolaus Gansterer. Berlin: Hatje Cantz Verlag 2025, p. 16-26.

Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. New York: Duke University Press 2006.

——: *What Is the Measure of Nothingness? Infinity, Virtuality, Justice. Was ist das Maß des Nichts? Unendlichkeit, Virtualität, Gerechtigkeit*. Nr. 099, Documenta (13). Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2012.

——: *Verschränkungen*. Aus dem Englischen übertragen von Jennifer Sophia Theodor. Berlin: Merve Verlag 2015.

Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica“ (1750/58)*. Übersetzt und herausgegeben von Hans Rudolf Schweizer. Lateinisch-deutsch. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1983.

——: *Ästhetik*. Übersetzt, mit einer Einführung, Anmerkungen und Registern herausgegeben von Dagmar Mirbach. Lateinisch-deutsch, Band 2. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2007.

——: *Metaphysica/ Metaphysik*. Historisch-kritische Ausgabe. Übersetzt, eingeleitet und herausgegeben von Günter Gawlick und Lothar Kreimendahl. Stuttgart: Frommann-Holzboog Verlag 2011.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Mit Ergänzungen aus der Ersten und Zweiten Fassung. Herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort von Burkhardt Lindner. Stuttgart: Reclam 2011.

Bennett, Jane: *Lebhaftes Materie. Eine politische Ökologie der Dinge*. Aus dem amerikanischen Englisch von Max Henninger. Berlin: Matthes & Seitz 2020².

Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Mit einer Einleitung von Erik Oger. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1991.

Böhler, Arno: *Das Gedächtnis der Zukunft: Ansätze zu einer Fundamentalontologie der Freiheit bei Martin Heidegger und Sri Aurobindo Ghose*. Wien: Passagen Verlag 1996.

——: Denken des Gemüts: Spinoza, Nietzsche, Abhinavagupta. In: *Liebe und Hass in Philosophie, Religion und Literatur*. Wiener Jahrbuch der Philosophie (Band 50). Wien: New Academic Press 2019, S. 79-98.

——: Khôra. Touching Sensing Tasting Reflecting Notating Atmospheres. In: *Contingent Agencies. Inquiring into the Emergence of Atmospheres*. Hg. von Alex Arteaga, Nikolaus Gansterer. Berlin: Hatje Cantz Verlag 2025, p. 165-182.

Böhme Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp 2022⁵.

Buchner, Hartmut: Zur Einführung. In: *Japan und Heidegger. Gedenkschrift der Stadt Meßkirch zum hundertsten Geburtstag Martin Heideggers*. Im Auftrag von der Stadt Meßkirch. Hg. von Hartmut Buchner. Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag 1989.

Colebrook, Claire: Nonbeing. In: Parr, Adrian (Hg.): *Deleuze Dictionary*. Revised Edition. Edinburgh: Edinburgh University Press 2010.

Deleuze, Gilles: *Nietzsche und die Philosophie*. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs. Frankfurt am Main: Syndikat/ EVA 1985.

——: *Spinoza. Praktische Philosophie*. Berlin: Merve Verlag 1988.

——: *Differenz und Wiederholung*. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. München: Wilhelm Fink Verlag 2007³.

——: *Francis Bacon. Logik der Sensation*. Hg. von Gottfried Boehm, Karlheinz Stierle. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. München: Wilhelm Fink Verlag 1995.

——: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017⁸.

Deleuze, Gilles/ Félix Guattari: *Was ist Philosophie?* Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Joseph Vogl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014⁶.

——: *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. Hg. von Günther Rösch. Aus dem Französischen übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve Verlag 1992.

Dérozier, Claudette: *Essai d'approche des Caprices de Goya par l'analyse formelle*. In: *Hommage à Georges Fourier*. Hg. von Centre de Recherches d'Histoire et Literature. Paris 1973, p. 141-152.

Derrida, Jacques: *Chôra*. Aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek. Hg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen Verlag 2013³.

Diaconu, Mădălina: *Rescaling the Weather Experience: From an Object of Aesthetics to a Matter of Concern*. In: *Environmental values*, Isle of Harris (UK): The White Horse Press Vol.31 (1), 2022, p. 67-84.

Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Titel der Originalausgabe: *Opera aperta*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995¹⁰.

——: *Die Geschichte der Häßlichkeit*. Titel der Originalausgabe: *Storia della bruttezza*. Hg. von Umberto Eco. Aus dem Italienischen. von Friederike Hausmann. München: Hanser 2007.

Gadamer, Hans-Georg: *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*. Stuttgart: Reclam 1977.

——: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Gesammelte Werke, Bd. 1, Tübingen: Mohr Siebeck 2010.

Gansterer, Nikolaus: *Field Notes: Figuring Contingent Agencies*. In: *Contingent Agencies. Inquiring into the Emergence of Atmospheres*. Hg. von Alex Arteaga, Nikolaus Gansterer. Berlin: Hatje Cantz Verlag 2025, p. 319-331.

Gehlen, Arnold: *Zeit-Bilder und weitere kunstsoziale Schriften*. Frankfurt am Main: V. Klostermann 2016.

Gigon, Olof: *Grundprobleme der antiken Philosophie*. Bern/München: Francke Verlag 1959.

Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012⁷.

Grassi, Ernesto: *Die Theorie des Schönen in der Antike*. Hg. von Ernesto Grassi und Walter Hess. Köln: DuMont 1980.

Guattari, Félix: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*. Vorwort von Gilles Deleuze. Aus dem Französischen übersetzt von Grete Osterwald. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.

Guyau, Jean-Marie: *Die Kunst als soziologisches Phänomen*. In neuer Übersetzung herausgegeben von Alphons Silbermann. Berlin: Wissenschaftsverlag V. Spiess 1987.

Han, Byung-Chul: *Abwesen. Zur Kultur und Philosophie des Fernen Ostens*. Berlin: Merve Verlag 2007.

Heidegger, Martin: *Holzwege*. Frankfurt am Main: V. Klostermann 1994⁷.

——: Einleitung zu „Was ist Metaphysik?“ in: Friedrich-Wilhelm v. Herrmann (Hg.) *Wegmarken*. Frankfurt am Main: Klostermann Seminar 2004, S. 365-385.

——: *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2006.

——: *Die Grundbegriffe der Metaphysik Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*. Frankfurt am Main: V. Klostermann 2010.

Heisenberg, Werner: Das Naturbild der heutigen Physik. In: *Die Künste im technischen Zeitalter*. Hg. von der Bayrischen Akademie der Schönen Künste. München: R. Oldenbourg 1956, S. 31-47.

Höffe Otfried (Hg.): *Aristoteles-Lexikon*. Stuttgart: Kröner 2005.

Horkheimer Max/ Adorno Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2017²³.

Horn, Christoph/ Rapp Christof (Hg.): *Wörterbuch der antiken Philosophie*. München: Beck 2008².

Ingold, Tim: *The Atmosphere*, in: Chiasmi International, Vol.14, 2012, p. 75-87.

——: Landscape, Atmosphere and Weather-World. In: *Contingent Agencies. Inquiring into the Emergence of Atmospheres*. Hg. von Alex Arteaga, Nikolaus Gansterer. Berlin: Hatje Cantz Verlag 2025, p. 89-102.

Iser, Wolfgang: Der Lesevorgang. In: Rainer Warnig (Hg.) *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München: Wilhelm Fink Verlag 1994⁴, S. 251-276.

Jauß, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015².

Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Hg. von Wilhelm Weischedl, Werkausgabe Band X, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017⁹.

Kemp, Wolfgang: Kunstwerk und Betrachter: der rezeptionsästhetische Ansatz. In: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Hg. von Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1996⁵.

——: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*. München: C. H. Beck 1996 b.

——: *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*. Konstanz: University Press 2019².

Menke, Christoph: *Die Kraft der Kunst*. Berlin: Suhrkamp 2013.

Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Aus dem Französischen übersetzt und eingeführt durch eine Vorrede von Rudolf Boehm. Berlin: De Gruyter & Co: 1974⁶.

——: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Auf der Grundlage der Übersetzung von Hans Werner Arndt/ Claudia Brede-Konersmann/ Friedrich Hogemann. Neu bearbeitet, kommentiert und mit einer Einleitung herausgegeben von Christian Bermes. Hamburg: Meiner 2003.

——: *Das Sichtbare und das Unsichtbare – gefolgt von Arbeitsnotizen*. Hg. und mit einem Vor- und Nachwort versehen von Claude Lefort. Aus dem Französischen von Regula Giuliani, Bernhard Waldenfels. München: Wilhelm Fink Verlag 2004³.

——: *Das Primat der Wahrnehmung*. Herausgegeben und mit einem Nachwort verstehen von Lambert Wiesing. Aus dem Französischen von Jürgen Schröder. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016⁵.

Michalski, Ernst: *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*. Berlin: Deutscher Kunstverlag 1932.

Nancy, Jean-Luc: *Ausdehnung der Seele. Texte zu Körper, Kunst und Tanz*. Ausgewählt und übersetzt von Miriam Fischer. Zürich: Diaphanes 2010.

Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Schriften 1870-1873*. KSA 1. Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2007⁷.

——: *Die fröhliche Wissenschaft*. KSA 3. Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2003⁶.

——: *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*. KSA 12. Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999.

Parmenides: *Die Fragmente des Lehrgedichts*. Übersetzung und Gliederung von Jaap Mansfeld. Text und Nummern nach Diels/Kranz 28 B. Stuttgart: Reclam 1981.

Pippin, Robert: Adorno, ästhetische Negativität und das Problem des Idealismus. In: Martin Endre, Axel Pichler, Claus Zittel. *Eros und Erkenntnis – 50 Jahre „Ästhetische Theorie“*. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 129-149.

Pirkhuber, Petra: *Innerhalb und außerhalb des Bildes: rezeptionsästhetische Studien zu Goyas Caprichos*. (Masterarbeit, Universität Wien, 2021). Veröffentlicht unter dem Titel: *Zwischen Bild und Bildlegende. Eine Untersuchung der Intermedialität und Rezeptionsästhetik in Goyas Caprichos*. München: Grin Verlag 2023.

Platon: *Tímaios*. Griechisch/ Deutsch. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Thomas Paulsen und Rudolf Rehm. Ditzingen: Reclam 2003.

——: *Ion-Hippias II-Protagoras-Laches-Charmides-Euthyphron-Lysis-Hippias I-Alkibiades I*. Werke in 8 Bänden, Band 1. Hg. von Gunther Eigler, von Griechisch nach Deutsch von Friedrich Schleiermacher. Darmstadt: WBG 1977.

Pöltner, Günther: *Philosophische Ästhetik*. Grundkurs Philosophie 16. Stuttgart: Kohlhammer 2008.

Pohl, Karl-Heinz: Ästhetik der Fülle und Ästhetik der Leere. Anmerkungen zur Ästhetik der traditionellen und zeitgenössischen Malerei in China. In: Walter Schweidler (Hg.). *Weltbild-Bildwelt. Ergebnisse und Beiträge des Internationalen Symposiums der Hermann und Marianne Straniak Stiftung, Weingarten 2005*. Sankt Augustin: Academia Verlag 2007, S. 221-240.

Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwart. Zur Einführung*. Hamburg: Junius 2017⁴.

Regenbogen, Arnim/ Meyer, Uwe (Hg.): *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Begründet v. Friedrich Kirchner und Carl Michaelis. Fortgesetzt v. Johannes Hoffmeister. Hamburg: Meiner 2020.

Rosenkranz, Karl: *Ästhetik des Häßlichen*. Hg. und mit einem Nachwort von Dieter Kliche. Leipzig: Reclam 1996.

Saito, Yuriko: Everyday Aesthetics and Artification. In: *Contemporary Aesthetics* (Journal Archive). Vol. 0, Article 5. 2012.

https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss4/5

Seel, Martin: *Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

Seubert, Harald: *Heidegger-Lexikon*. Leiden/Boston/Singapore/Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2021.

Strube, Werner: Einleitung. In: Edmund Burke: *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Übersetzt von Friedrich Bassenge. Neu eingeleitet und herausgegeben von Werner Strube. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1989.

Thonhauser, Gerhard: Beyond Mood and Atmosphere. A Conceptual History of the Term Stimmung. In: *Philosophia* (2021) 49, Springer, p. 1247-1265.

Trigg, Dylan: Atmospheres, inside and out. In: *Environment and Planning D: Society and Space*. Vol. 34 (4), 2016, p. 763-773.

———: *The Aesthetics of Decay. Nothingness, Nostalgia, and the Absence of Reason*. New York/ Frankfurt am Main/ Vienna: Peter Lang Publishing 2009.

Ungaretti, Guiseppe: *Reisebilder*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963.

Waldenfels, Bernhard: *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie. Psychoanalyse. Phänomenotechnik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007⁶.

——: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. Berlin: Suhrkamp 2019³.

——: *Geburt des Ethos aus dem Pathos. Wege einer responsiven Phänomenologie*. Übersetzungen von Daniel Schurmann und Donald Goodwin. Hg. von Birgit Weyel. Tübingen: Mohr-Siebeck 2024.

Weinmayr, Elmar: Denken im Übergang. In: *Japan und Heidegger. Gedenkschrift der Stadt Meßkirch zum hundertsten Geburtstag Martin Heideggers*. Im Auftrag der Stadt Meßkirch. Hg. von Hartmut Buchner. Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag 1989.

Österreichisches Filmmuseum 2026: [Sammlung Dziga Vertov](#) [zuletzt: 10. Juni 2026]

<https://sammlung.verbund.com/de/ausstellungen/yellow-fog> [zuletzt: 10. Juni 2026]

Abbildungen



Abb. 1: Olafur Eliasson, *Yellow Fog*, Verbund-Gebäude am Hof/1010 Wien, 1998.



Abb. 2: P. Cézanne: *Mont Sainte-Victoire vu des Lauves*, Öl/Leinwand, 59,9 x 72,2 cm, Kunstmuseum Basel, 1904/06.

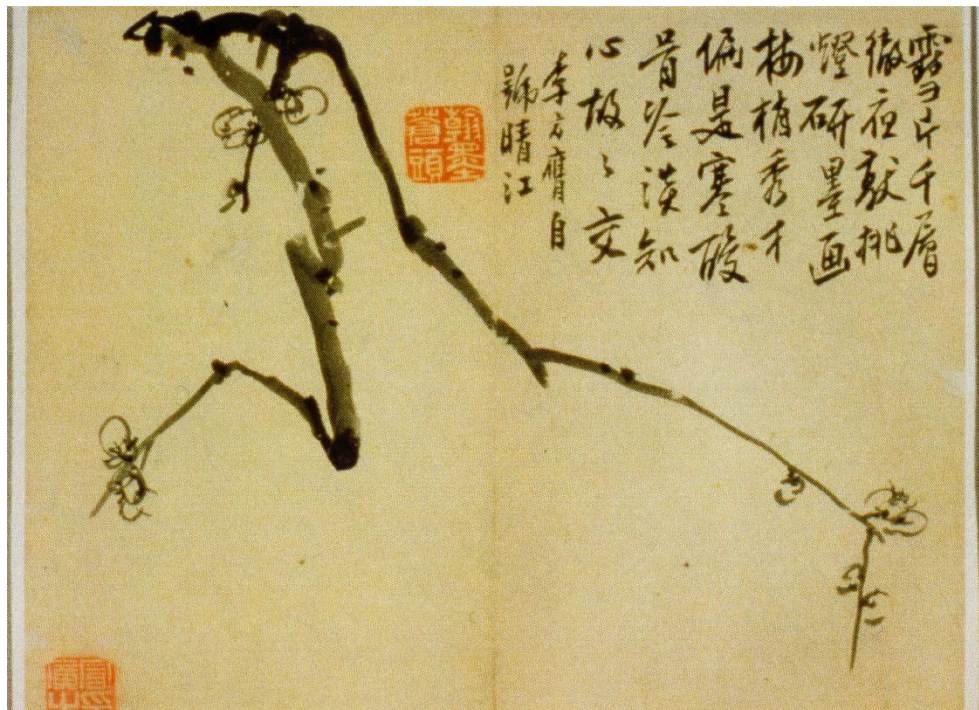


Abb. 3: Li Fangying (李方膺), *Pflaumenblüte*, Malerei/Grafik, 1695-1754., Handrolle.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Privataufnahme Petra Pirkhuber, 2.6.2026.

Abb. 2: Meckseper, Cord: Magdeburg und die Antike, in: *Otto der Große. Magdeburg und Europa*. Bd. 1. Hg. von Matthias Puhle, Mainz 2001, S.367-380, Abb. 1 (Unidam).

Abb. 3: Schweidler, Walter (Hg.): *Weltbild - Bildwelt. Ergebnisse und Beiträge des Internationalen Symposiums der Hermann-und-Marianne-Straniak-Stiftung*, Weingarten 2005, Sankt Augustin: Academia Verlag 2007, S. 231, Abb. 6.

Abstract

Die negative Ästhetik versteht sich in dieser Arbeit als Erweiterung zur traditionellen Ästhetik, indem sie von noch nicht gegebenen Seins-Zuständen und daher unbestimmter Wahrnehmung ausgeht. Analysiert werden Faktoren, unter denen Wahrnehmung (*aisthesis*) möglich ist, ohne jedoch einem materiellen Objekt gegenüberzustehen. Prozesse des Werdens und der Potentialität, wie sie ausgehend von Parmenides und Platon untersucht werden, sind innerhalb der ontologischen Dynamik zentral für die Wahrnehmung von Negationen, die mit Aristoteles einen Modus der Erkenntnis abbildet. Der überzeitliche Begriff des „Virtuellen“, wie Gilles Deleuze ihn verhandelt, dient als Anknüpfungspunkt sowohl für die antike Philosophie als auch für Karen Barads quantenphysikalische Resultate, die bereits ansatzweise von Alexander G. Baumgarten beschrieben sind, wonach sich Begebenheiten nach der ästhetischen Disposition des Subjekts ausrichten. Negative ästhetische Erkenntnisse und Erfahrungen generieren sich vor allem aus der Atmosphäre, die sich als Feld von „Gestimmtheit“ im Sinne Martin Heideggers darstellt, zugleich aber auch als aktives Kräftefeld operiert. Drei relevante Faktoren der negativen Ästhetik sind anhand der durch Kunst geschaffenen Atmosphären festzustellen: Relationen („Geflechte“) zwischen dem Kunstwerk und dem Publikum, Kräfte und die Präsenz der Leere.

In this thesis negative aesthetics, considered as an expansion of traditional aesthetics, takes as a starting point not yet existent states of being and therefore undefined perception. It analyses the framework under which perception (*aisthesis*) is possible without the presence of a physical object. Processes of becoming and of potentiality due to the ontological dynamics, as defined by Parmenides and Platon, are connected to Aristotle's modus of cognition. Gilles Deleuze's definition of 'the virtual' as trans-temporal serves as a mode of contact that entwines ancient philosophy with Karen Barad's findings in quantum physics, as to some extent already described by Alexander G. Baumgarten, in which incidents follow the aesthetic disposition of the subject. Negative aesthetic insights and experiences are generated primarily through an atmosphere that presents itself as a field of 'attunement', as defined by Martin Heidegger, whilst actually operating as an active field of force. Three main factors of negative aesthetics can be identified due to the atmospheres created by art: relations (assemblage) between artwork and audience, artwork and forces, artwork and the presence of the void.