



FORSCHUNG FÜR DIE PRAXIS
HOCHSCHULSCHRIFTEN

Stephan Debus/Roland Posner (Hg.)

Atmosphären im Alltag

Über ihre Erzeugung und Wirkung

STEPHAN DEBUS, ROLAND POSNER (HG.)

Atmosphären im Alltag

Über ihre Erzeugung und Wirkung



STEPHAN DEBUS, ROLAND POSNER (HG.)

Atmosphären im Alltag

Über ihre Erzeugung und Wirkung

Forschung für die Praxis – Hochschulschriften

Psychiatrie-Verlag

Stephan Debus, Roland Posner (Hg.). Atmosphären im Alltag. Über ihre Erzeugung und Wirkung.

ISBN 978-3-88414-445-9

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Bibliographic information published by Die Deutsche Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>

1. Auflage

© Psychiatrie-Verlag GmbH, Bonn 2007

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf ohne Zustimmung des Verlags vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlaggestaltung: Dorothea Posdiena, Fröndenberg

Satz: Psychiatrie-Verlag, Bonn

Druck: DIP, Witten

Psychiatrie-Verlag im Internet: www.psychiatrie-verlag.de

Unser Reden über Atmosphären	7
Stephan Debus	
Soteria – Atmosphäre als Therapeutikum in der Schizophreniebehandlung	15
Holger Hoffmann	
Atmosphärische Gestaltungsmöglichkeiten auf einer psychiatrischen Station	42
Uwe Könemann	
Gestimmte Räume	
Ein atmosphärischer Rundgang durch ein Kinderkrankenhaus	53
Claudia Lorenz und Joachim Penzel	
»Pavillon der Sinne«	
Gesundheitsförderung durch Kunst, Kultur und soziale Kontakte an der Medizinischen Hochschule Hannover (MHH)	66
Anke Bertram, Anika Bertram und Andine Mosa	
Die ›Atmo‹ – Tondramaturgische Gestaltung durch Geräuschatmosphären im Film und im Hörspiel	76
Astrid Moll	
Grauen aus dem Baukasten	
Die Herstellung von Atmosphäre in Stephen Kings Roman <i>Friedhof der Kuschartiere</i>	89
Dagmar Schmauks	
Kunst und Atmosphäre	124
Volkmar Mühleis	
Kairos, Actionality und Flow – Wie, wozu und warum in Jugendkulturen Atmosphäre hergestellt wird	141
Eva Kimminich	

Spirituelle Atmosphären	157
Michael Huppertz	
»Eine spezielle Sprachanwendung, zu speziellen Zwecken« – Der Begriff der Atmosphäre und die Wortbedeutung bei Wittgenstein	186
Steffi Hobuß	
Stimmung, Atmosphäre, Milieu Eine ethnomethodologische Analyse ihrer Konstruktion und Reproduktion	196
Werner J. Patzelt	
Problemaspekte des Stationsklimas im psychiatrischen Maßregelvollzug und Entwicklung eines Beurteilungsbogens	233
Norbert Schalast	
Das Zwischen als Grundlage der phänomenologischen Methode in der psychiatrisch-psychotherapeutischen Praxis	248
Bin Kimura	
Gefühle als Atmosphären	260
Hermann Schmitz	
Atmosphären in zwischenmenschlicher Kommunikation	281
Gernot Böhme	
Die Herausgeber	294

Unser Reden über Atmosphären

»In meinem Bild vom Nachtcafé habe ich auszudrücken versucht, dass das Café ein Ort ist, wo man sich ruinieren, wo man verrückt werden und Verbrechen begehen kann. Durch die Gegensätze von zartem Rosa und Blutrot und Dunkelrot, von mildem Louis-XV- und Veroneser Grün gegen die gelbgrünen und harten blaugrünen Töne – das alles in einer Atmosphäre von höllischer Bahnhofenglut und blassem Schwefelgelb – habe ich die finstere Macht einer Kneipe ausdrücken wollen.«

Vincent van Gogh

Liebe Leserin, lieber Leser,

gerade beginnen Sie mit den Anfangszeilen des Buches »Atmosphären im Alltag«. Besinnen Sie sich bitte kurz für einen Moment: In welcher Atmosphäre tun Sie das gerade? In der häuslichen Atmosphäre Ihrer Wohnung, in der Hektik einer Bahnhofshalle, im Großraumabteil eines rasenden Zuges, auf der Bank in einer Waldlichtung, in Ihrem geschäftigen Büro, in einer quirligen Badeanstalt oder in der Ruhe einer Bibliothek? Ich kann diese Bitte äußern, weil wir ungefähr schon wissen, was gemeint ist, wenn jemand von einer heiteren, bedrückenden, düsteren, freundlichen, gelösten, angespannten, beschwingten, aufgekratzen oder ruhigen Atmosphäre spricht.

Wir – genauer Sie, die Autoren und die Herausgeber – erleichtern uns das Reden über Atmosphären, wenn wir davon ausgehen, dass sich ein gewisser Grundkonsens über die Bedeutung des Wortes »Atmosphäre« eingestellt hat: Sie verstehen meine obige Bitte vermutlich dahingehend, dass ich Sie zur Einstimmung auf das Thema ermuntern möchte, sich auf die fühlbare Atmosphäre im Alltag Ihrer unmittelbaren Umgebung zu konzentrieren und nicht auf die meteorologische Dunsthülle rund um den Erdball. Die hohe Unschärfe einer solchen ersten Festlegung wird deutlich, wenn ich Sie nun frage: Werden Sie gerade von dieser fühlbaren Atmosphäre umhüllt oder können Sie sich ihrem Einfluss entziehen? Haben Sie die Wahl? Etwas in Ihrer Umgebung wirkt auf Ihr Gemütsleben ein, aber dieser Einfluss ist nicht zwingend. Wie spüren Sie die Qualität ihrer Atmosphäre auf? Vielleicht richten Sie Ihre Aufmerksamkeit zuerst nach außen, dann wieder nach innen, dann noch einmal wie zur Überprüfung

nach außen. Wie würden Sie dieses Nachspüren beschreiben? Wohin spüren Sie nach, um den Charakter der Atmosphäre zu erfassen? Nach außen? Wo ist sie, die Atmosphäre? Kann man sie messen? Hat sie Intensitätsgrade? Ist sie also ein Ding der Außenwelt? Oder ist sie eher ein die Dingwelt umgebender Raum, ein Erfahrungsraum oder ein Möglichkeitsraum? Wo fängt die Atmosphäre an, und wo hört sie auf? Hat sie räumliche Ausdehnung? Dann wird man zögern. Denn man kann von der heiteren Atmosphäre eines Kiezes an einem Sommertag vielleicht nicht behaupten, sie fange in der Goethestraße an, höre in der Müllerstraße auf und sei an der Ecke Goethestraße/Wundtstraße am stärksten. Oder doch, wenn es erlaubt ist, die Ortsangaben nicht allzu präzise angeben zu müssen? Oder ist die Atmosphäre die qualitative Eigenschaft eines ausgedehnten Dings, wie die Klangqualität eines Orchesters oder die Ausstrahlungskraft eines Bildes? Oder ist sie ein »Halbding«, also etwas ohne Substanz, aber mit Wirkung, oder vielleicht gar kein Ding, sondern einfach eine affektive Assoziation in Erinnerung mit einer schon einmal erlebten Situation?

Wenn wir den Charakter von Atmosphären erfassen, so ist die Aufgabe, diesen Charakter zu beschreiben, nicht trivial. Die Unschärfe im Nachfragen weist zunächst einmal auf die Unschärfe des Atmosphärenbegriffs selbst hin. Die Unschärfe zeigt sich darin, dass wir schon in den Fragen wie in den Antworten auf Metaphern zurückgreifen. Wie gerade eben: Wir »spüren« nach, folgen also im übertragenen Sinne einer Spur (doch welcher?), wir »tauchen« in Atmosphären »ein«, sind von ihnen »umhüllt«, wir befinden uns »in« ihnen wie in einem weit ausgedehnten Meer oder im Wasser einer engen Badewanne. Diese speziellen Metaphern des »Eintauchens« und »Umhüllens« betonen die Räumlichkeit von Atmosphären und objektivieren ihre Existenz. Aber sind Atmosphären im wörtlichen Sinne wirklich räumlich und objektiv außerhalb von uns? Wenn wir davon überzeugt wären, bräuchten wir dann noch Metaphern zu benutzen?

Wenn wir versuchen, den Atmosphärenbegriff zu entmetaphorisieren, um den wörtlichen Sinn zu bestimmen, können wir die Bedeutungsvielfalt des Begriffs analysieren und zu zeigen versuchen, welche Bedeutung des Wortes »Atmosphäre« in welchem Kontext gebraucht wird, d. h. in welchem Kontext wir uns auf welche Arten von Gegenständen beziehen. Wir könnten dann feststellen, dass es »die eine Atmosphäre« gar nicht gibt, sondern nur ein mehrdeutiges Wort in einem Sprachspiel mit ganz verschiedenartigen Bezugsgegenständen.

So wird der Ausdruck »heitere Atmosphäre einer Abendgesellschaft« gebraucht, um die soziale Qualität zwischenmenschlicher Beziehungen zu charakterisieren. Dagegen bezieht sich die »heitere Atmosphäre« in Anschauung eines sonnendurchfluteten Alpentals auf die angeschaute Landschaft. Manche Menschen kennen die Atmosphäre von Stadtteilen, Gebäuden, Wohnungen, Theaterbühnen, Lichtinstallationen, Bildern, Worten, Träumen, Geräuschen etc. Da wundert die Divergenz von Realitätszuschreibungen kaum und auch nicht

der unterschiedliche Gebrauch des Wortes »Atmosphäre« mit Bedeutungen, die sich nicht unter einem gemeinsamen Überbegriff versammeln lassen.

Oder ist diese Einschätzung zu pessimistisch? Es scheint doch einigermaßen evident, dass Atmosphären etwas mit Gefühlen zu tun haben, aber es ist auch klar, dass sie etwas ganz anderes sind als Gefühle. Es wäre sinnlos von einer gelösten Atmosphäre zu sprechen, wenn alle Anwesenden angespannt sind, und es hätte keinen Sinn von einer bedrückenden Atmosphäre zu reden, die niemanden bedrückt. In unserer Rede weist das Wort »Atmosphäre« nicht nur auf das Bedrückende in unserem Gefühlserleben hin, sondern auch auf das Bedrückende außerhalb von uns. Wir meinen damit, dass wir etwas außerhalb von uns fühlen. Dieses »außerhalb« ist nicht zu verwechseln mit der Gerichtetheit unserer Gefühle auf etwas Äußeres: Wir erleben Furcht *vor* etwas und sind traurig *über* etwas. Aber die Gerichtetheit unserer Gefühle – wie Phänomenologen es ausdrücken würden –, die umgangssprachlich in den Präpositionen »vor« und »über« zum Ausdruck kommt, darf weder mit der Qualität des erlebten Gefühls noch mit dem Objekt, auf das sich das Gefühl richtet, verwechselt werden.

Mit dieser Unterscheidung wird deutlich: Ein Gefühl richtet sich auf ein Objekt, und das Gefühl wird innen als »mein Gefühl« erlebt und das Objekt erleben wir außerhalb von uns. Diese Charakterisierung gilt jedoch nicht für Atmosphären. Wir können wohl kaum sagen: Eine Atmosphäre richtet sich auf ein Objekt und die Atmosphäre erleben wir innen als »mein Gefühl« und das Objekt erleben wir außerhalb von uns. Von Atmosphären können wir gefühlsmäßig umstimmt werden, wenn wir in sie »eintauchen« oder »eintreten« oder wenn wir uns auf sie einlassen. Wir verlegen ihren Ort nach außen, wenn wir sagen, dass uns eine heitere Abendgesellschaft heiter gestimmt hat. Wir können uns sogar von ihr distanzieren, denn die Umstimmung erfolgt nicht zwangsläufig. So können wir auf die heitere Atmosphäre der Abendgesellschaft erheitert, aber auch genervt oder angeekelt reagieren. Die Heiterkeit haben wir dann zwar wahrgenommen, aber nicht mitempfunden; sie ist die Heiterkeit der anderen, nicht die eigene. Man kann sogar mit seiner Traurigkeit oder seinem Gemäkel unpassend in die Atmosphäre einer Party »hineinplatzen« und damit eine andere Atmosphäre erzeugen.

Im Atmosphärenbegriff wird ein grundlegendes Problem deutlich: Einerseits wird man die Abhängigkeit einer Atmosphäre von Gefühlen des Subjekts nicht leugnen können. Andererseits offenbart das Sprechen darüber eine – wenigstens metaphorische – »Objektivierung« und eine Verlagerung der Atmosphären nach außen. Wenn wir nun aber über Atmosphären reden wie über äußere Gegenstände, ohne ihnen eine Realität in dem Sinne zuschreiben zu wollen, in dem das Glas Wasser vor meinen Augen existiert, dann kann man verschiedene philosophische Zuweisungen eines ontologischen Status oder sprachwissenschaftliche Beschreibungen von Metaphorisierung vornehmen. Philosophisch sind zwei

Extreme denkbar: Das eine ist eine assoziationalistische Erklärung des Erlebens von Atmosphäre, der gemäß Typen von Gefühlen mit Typen von Umgebungen assoziiert sind, weil wir Umgebungen jenes Typs jeweils mit Gefühlen jenes Typs gemeinsam erfahren haben. Das andere Extrem ist die »Verortung« von Atmosphären in einer Art Parallelraum zu demjenigen, in dem sich physikalische Prozesse abspielen.

Über diese begrifflichen und ontologischen Fragen ist die praktische Erfahrung mit Atmosphären und die mehr oder weniger bewusste Erzeugung von Atmosphäre erhaben: Manche Berufe sind u. a. darauf spezialisiert, Atmosphäre zu erzeugen oder wenigstens zu nutzen. Dies sind die Berufe der »Atmosphärenarbeiter« (BÖHME G. Atmosphäre. Frankfurt a. M.: Suhrkamp; 1995). Dazu gehören zum Beispiel Architekten, Raumgestalter, Lichtdesigner, Künstler, Toningenieur, Bühnenbildner, Regisseure, Musiker, Restaurantbetreiber sowie Krankenpfleger, Sozialarbeiter, Psychotherapeuten und Psychiater. Dass atmosphärisches Erleben krank machen oder heilsam wirken kann, steht intuitiv außer Frage. Es war ein Psychiater, der die neuere Erforschung von Atmosphäre anregte: Hubert Tellenbach (vgl. TELLENBACH H. Geschmack und Atmosphäre. Salzburg: Otto Müller Verlag; 1968). Die Psychiatrie hat mit dem Konzept einer »Milieuthérapie« einen Begriff von Milieu, der mit Vorstellungen von Atmosphäre verwandt ist, aufgegriffen. Für Tellenbach spielte Atmosphäre eine Rolle in der Ätiologie psychischer Erkrankungen. Und was zu deren Entstehung beiträgt, dürfte auch eine Rolle in ihrer Heilung spielen. Auf jeden Fall wäre es wünschenswert, das implizite Wissen, das Atmosphärenarbeiter gesammelt haben, zu beleuchten. Denn es könnte von Nutzen sein, wenn es darum geht, menschliches Befinden positiv zu beeinflussen.

Übersicht über die Beiträge

Der vorliegende Band gliedert sich in einen Teil, in dem Vertreter verschiedener Berufe ihr Erleben von, ihr Wissen über und ihre Arbeit mit Atmosphäre darlegen, und einen Teil, der den Begriff von Atmosphäre behandelt.

Holger Hoffmann (Universität Bern) beschreibt, wie sich die Soteria Bern die heilsame Wirkung von Atmosphären zunutze macht, ausgehend von der Erfahrung, dass entspannende Atmosphäre und Sicherheit vermittelnde Grundstimmung in der Akutphase von Schizophrenie therapeutisch wirksam sind. Die Atmosphäre von Soteria wirke neuroleptikaartig, sodass Medikamente zurückhaltender eingesetzt werden können. Hoffmann unterscheidet den therapeutischen Nutzen Geborgenheit vermittelnder, reizgeschützter, entspannender, angstlösender, vertrauensfördernder, kommunikativer, authentischer, partnerschaftlicher, familiärer und entmedikalisierte Atmosphäre.

Es ist das Anliegen Uwe Könemanns (Medizinische Hochschule Hannover), atmosphärische Gestaltungsarbeit auf einer psychiatrischen Station überhaupt zum Thema zu machen. Schwerpunkte setzt er bei dem Einfluss mitmenschlicher Stimmungen, dem Einfluss einer geschlossenen Stationstür, dem Einfluss von Einrichtungsgegenständen und der Tages- und Wochenplanung (Beispiel Morgenrunde) sowie dem Einfluss menschlicher Abhängigkeiten. Es gelte, sich in der Station um ein »angenehm tragendes Klima« zu bemühen, damit dem Patienten durch seine Mitwirkung ermöglicht werde, »mitzuschwingen und selbst etwas zu bewegen«.

Claudia Lorenz (Kindermuseum, FEZ Berlin) und Joachim Penzel (Hochschule für Kunst und Design, Halle) beschreiben ihre atmosphärischen Eindrücke in dem Kinderkrankenhaus St. Elisabeth und St. Barbara in Halle, das von Ulrich Reimkasten und seinen Studenten gestaltet wurde, als »ein Krankenhaus, das den Menschen und sein Befinden ins Zentrum der Wahrnehmung rückt«.

Anke und Anika Bertram sowie Andine Mosa (Fachhochschule Hannover) stellen ein Entwurfsprojekt an der FH Hannover vor, das den »Pavillon der Sinne« betrifft, die Planung eines Gebäudes auf dem Gelände der MHH, wo therapeutische Gruppen u. a. verbesserte atmosphärische Bedingungen vorfinden sollen. Die Spannung zwischen Offenheit und Verslossenheit »in einem gesunden Wesen« wird auf das Gelände übertragen.

Katrin Moll (Universität Potsdam) macht uns mit der »Atmo« bekannt, der Aufnahme der – umgangssprachlich so bezeichneten – »Geräuschkulisse« einer abgedrehten Szene, die bei der Montage eines Films zu verschiedenen Zwecken benötigt wird – sei es der räumlichen Zuordnung von Szenen durch den Zuschauer, sei es der Darstellung »innerer Realität«, sei es der Ankündigung drohenden Unheils durch Stille. Selbst im einfachsten Fall sei der Selektivität der Wahrnehmung Rechnung zu tragen.

Dagmar Schmauks (TU Berlin) untersucht, wie Stephen King gezielt eine Atmosphäre von Angst und Grauen erzeugt und steigert. Sie greift auf eine Unterscheidung biologischer, sozialer und metaphysischer Ängste zurück, um zu zeigen, wie King diese »unterschwellig stets vorhandenen« Ängste aktualisiert, als »phobische Druckpunkte« nutzt – was voraussetzt, dass es ihm gelingt, beim Leser entsprechende Empathie zu bewirken. Die Raumstruktur des Romans trage in besonderer Weise dazu bei, eine Atmosphäre von Angst herzustellen.

Volkmar Mühleis (Hogeschool voor Wetenschap & Kunst Sint-Lucas Gent) hat im Rahmen eines Forschungsprojekts mit Blinden und Sehgeschädigten Bilder besprochen und fragt: Was wollen Blinde in einer Gemädegalerie? Er verweist auf den Unterschied zu einer Audioführung auf CD: die Möglichkeit des Gesprächs und die Erfahrung des Raumes. An beidem sei die Frage der Atmosphäre festzumachen. Mühleis stellt eine produktive Werkuntreue als Alternative zur von der visuellen Wahrnehmung abhängigen Bestimmung des

Kunstwerks zur Disposition und erläutert dies anhand der Installation »Noma« von Ilya Kabakov.

Ausgehend von einer Übereinstimmung mit Gernot Böhmes Konzept einer neuen Ästhetik, die sich von der Fixierung auf elitäre Kunst löst, stellt Eva Kimminich (Universität Freiburg) fest, dass in Jugendkulturen der letzten Jahrzehnte Songs und Gruppen der Atmosphäre wegen, die sie erzeugen, gehört werden. Dabei greift sie auf die Begriffe von Kairos, Actuality und Flow zurück und erläutert erweitertes Wahrnehmungsvermögen wie gesteigertes Raumerleben am Beispiel der erstaunlichen Koordination von Bewegungen im Breakdance.

Nach Michael Huppertz (Freie Praxis, Darmstadt) führt die »Analyse von Atmosphäre ins Herz der Spiritualität: die Motivation, das existenzielle Engagement, die Gefühle, die das Leben von Menschen und Gesellschaft grundlegend verändern können«. Er fragt nach dem Begriff von spiritueller Atmosphäre, nach deren Bedeutung für die Spiritualität, dem Verhältnis spiritueller zu religiösen Atmosphären und nach dem Wert der Analyse für das Verständnis von Atmosphären im Allgemeinen.

Die neuere Diskussion über Atmosphäre hat Äußerungen Wittgensteins, die das Sprechen über Atmosphäre betreffen, nicht zur Kenntnis genommen. Wittgenstein geht besonders auf die Rede von der Atmosphäre eines Wortes ein. Diese könne einerseits dessen Bedeutung nicht festlegen, werde von Wittgenstein – so Steffi Hobuß (Universität Lüneburg) – andererseits nicht als bloße Fantasterei erachtet. Als Kern der Kritik Wittgensteins stellt Hobuß fest, dass die »scheinbare Untrennbarkeit einer Atmosphäre vom zugehörigen Wort, Raum, Gegenstand, Namen oder sonst einer Sache fälschlich als Assoziation zweier Sachen gedacht wird, wo es doch nur eine Sache gibt, die im Rahmen eingeführter kultureller Praktiken eine bekannte Rolle spielt«. Wenn einer Sache eine Atmosphäre zugeschrieben werde, könne man diese Redeweise – in vielen, nicht allen, Fällen – demnach getrost ersetzen durch die Untersuchung kultureller Praktiken.

Mit dem Begriff der Atmosphäre will Werner J. Patzelt (TU Dresden) jene Deutungszuschreibungen erfassen, mit denen Menschen ihre Deutungsgewohnheiten und Wissensbestände sowie einen Raum und sein Milieu belegen, wobei er unter Milieu eine Rollen- und Verhaltensstruktur versteht, die sich, bezogen auf spezifische Räume, wie selbstverständlich immer wieder herstellt. Patzelt empfiehlt als Analyse- und Forschungsinstrument bzgl. Stimmung, Atmosphäre und Milieu den Ansatz der Ethnomethodologie, die Aussagen über Konstruktion, Reproduktion, Tradition, Modifikation und Destruktion sozialer Wirklichkeit formuliert.

Da Stationen des Maßregelvollzuges nach wie vor eine repressive Aufgabe erfüllen, müsse man – so Norbert Schalast (Universität Duisburg-Essen) – hier mit einem schwierigen Institutionsklima rechnen. Über viele Jahre war die Ward Atmosphere Scale, die der Beschreibung einer Station hinsichtlich Eigenschaften dient, deren Ausprägungen »so etwas wie eine Persönlichkeit der Station«

darstellen, der Standard für die Erfassung des Stationsklimas. »Die mit dem Fragebogen SK-M erfassten Merkmale [...] resultierten aus dem Bemühen, Klimadimensionen zu erfassen, die im Kontext der jeweiligen Fragestellungen offensichtlich relevant erschienen und die sich statistisch als »robust« [...] erwiesen.« Merkmale des Fragebogens sind »Sicherheit«, »Zusammenhalt der Patienten« und »Therapeutischer Halt«.

Bin Kimura (Kyoto) unterscheidet von der Erforschung des Selbst bzw. Ich durch die empirische Psychologie die Frage nach Wesen und Grund des Selbstseins, nach dem, was es Menschen ermöglicht, »sich als Selbst zu sich selbst zu verhalten« und behält dessen Erforschung der phänomenologischen Methode vor. Er stellt fest, dass der Psychiater einen Vorgang »im Inneren eines anderen phänomenologisch anzuschauen« hat. Das klingt nach einem Widerspruch. Doch er verweist auf die Anschauung der Person etwa im Sinne eines »Zwischen-oder-unter-den-Menschen-Seins«, einer »atmosphärischen Zwischenhaftigkeit«, die bei einem schizophrenen Menschen besonders gefährdet sei.

Hermann Schmitz (Kiel) macht um 400 v. Chr. eine radikale Umstellung des menschlichen Weltverständnisses aus, die psychologistisch-reduktionistisch-introjektionistische Vergegenständlichung. Deren Triebfeder sei das Streben des Menschen nach Selbstermächtigung gegen die eigenen unwillkürlichen Regungen, und mit ihr sei der Raum nivelliert worden durch eine Raumvorstellung, die »flächenlose Räume« aus dem Blick verliere, in denen Halbdinge zu verorten seien. Zu diesen gehörten der Leib und die Gefühle, die wie das Wetter Atmosphären seien. Schmitz stellt einen Begriff von Atmosphäre als einer Gemeinsamkeit von Gefühl und Wetter vor.

Gernot Böhme (Darmstadt) unterscheidet von Atmosphären, die »draußen« begegnen, die zwischenmenschlichen Atmosphären, die von den beteiligten Subjekten ständig mitproduziert werden. Unter Bezugnahme auf den Beziehungsaspekt sprachlicher Äußerungen betont er: Da auch illokutionäre Handlungen atmosphärische Veränderungen bewirken, haben sie per se schon etwas Perlokutionäres – eine Wirkung auf das Gesprächsklima. Daher konzentriert er sich auf die Frage, wie Atmosphären durch Verhalten verändert werden können und fragt, ob kommunikative Atmosphären etwas Vorsprachliches, Voraussetzungen von Kommunikation, sind.

Danksagung

Dieses Buch geht hervor aus einer Vorlesungsreihe unter dem Titel »Stimmung, Atmosphäre, Milieu – holistische Ansätze in der Zeichentheorie«, die 2004 in Kooperation zwischen dem Berliner Arbeitskreis für Kultursemiotik (BAKS), der Arbeitsstelle für Semiotik der TU-Berlin und der Abteilung Sozialpsychiatrie und

Psychotherapie der Medizinischen Hochschule Hannover veranstaltet wurde. Einige Autoren der damaligen Vorlesung sind in diesem Buch versammelt, andere Autoren konnten hinzugewonnen werden. Den oben genannten Autoren gilt in erster Linie mein Dank. Besonders freuen sich die Herausgeber darüber, dass in diesem Buch auch Praktiker zu Wort kommen, also Autoren, die professionell damit beschäftigt sind Atmosphären herzustellen und ihr Tun in den Beiträgen reflektieren.

Ich danke

- der Gesellschaft für Logotherapie und Existenzanalyse für die Genehmigung zum Abdruck von Bin Kimuras Vortrag »Das Zwischen als Grundlage der phänomenologischen Methode in der psychiatrisch-psychotherapeutischen Praxis«,
- dem Carl Hanser Verlag für das Einverständnis mit dem Abdruck der Abbildungen aus »Die Kunst der Installation« von Boris Groys und Ilja Kabakow (München: Carl Hanser Verlag; 1996; aus dem Russischen von Gabriele Leupold) in Volkmar Mühleis' Beitrag »Kunst und Atmosphäre«,
- dem Wilhelm Fink Verlag für die Genehmigung des Abdrucks von Gernot Böhmes Beitrag »Atmosphären in zwischenmenschlicher Kommunikation«, erstmals erschienen in Gernot Böhme, »Architektur und Atmosphäre«, München: Wilhelm Fink Verlag; 2006; S. 32–43.

Außerordentlich dankbar bin ich Prof. Dr. Roland Posner für die vielen Anregungen zum Thema. Claus Schlaberg möchte ich für die sorgfältige Manuskriptbearbeitung danken, ebenso den Mitarbeitern des Psychiatrie-Verlages Ute Hüper für die Umschlaggestaltung und York Bieger für die zügige Realisierung dieses Buchprojektes.

Allen danke ich für die gute Zusammenarbeit und die freundliche Arbeitsatmosphäre.

Stephan Debus

Soteria – Atmosphäre als Therapeutikum in der Schizophreniebehandlung

Holger Hoffmann

*»Atmosphären sind etwas zwischen Subjekt und Objekt.
Sie sind nicht etwas Relationales, sondern die Relation selbst.«
Böhme 2002 a, S. 33*

Dieser Beitrag will darstellen, dass Atmosphäre in der Schizophreniebehandlung therapeutisch wirksam sein kann. Soteria ist ein Behandlungsansatz, in dem – wie Sie im Folgenden sehen werden – das Atmosphärische eine besonders große Bedeutung einnimmt. Die nachhaltige emotionale Entspannung und Angstlösung, die in Soteria mit atmosphärischen Mitteln befördert wird, erscheint uns als der entscheidende gemeinsame therapeutische Faktor hinter sämtlichen günstigen milieu-, psycho- wie auch pharmakotherapeutischen Einflüssen.

Bevor ich ausführlich darstellen werde, welche Atmosphären mit welchen Mitteln in der Soteria erzeugt werden und warum diese therapeutisch wirksam sein können, möchte ich Sie zum besseren Verständnis zunächst mit der Schizophrenie etwas vertrauter machen, Ihnen die Soteria vorstellen und schließlich mein Verständnis von Atmosphäre darlegen.

Schizophrenie

Schizophrenie ist eine der häufigsten schweren psychischen Erkrankungen. Weltweit erkrankt ein Prozent der Bevölkerung daran. Trotz intensiver Forschung seit über hundert Jahren kennt man deren Ursache bis heute noch nicht. Eine gezielte Pharmakotherapie besteht deshalb nicht. Die heute allgemein eingesetzten Neuroleptika wirken lediglich symptomatisch, d. h. sie können die Symptome (wie z. B. Wahnvorstellungen oder Halluzinationen) reduzieren, die Krankheit jedoch nicht heilen.

Es sind mittlerweile zahlreiche biologische und psychosoziale Faktoren bekannt, die eine mehr oder minder große Rolle bei der Entstehung und im weiteren Verlauf der Krankheit eine Rolle spielen können, aber nicht immer müssen. Entsprechend gibt es eine ganze Reihe von Modellvorstellungen, die für die Praxis mehr oder minder nützlich sind. Das am weitesten akzeptierte ist das Vulnerabilitäts-Stress-Modell (ZUBIN 1977, CIOMPI 1982). Dem zufolge sind es bestimmte Belastungssituationen, die in Zusammenwirken mit anderen un-

günstigen Faktoren bei Menschen mit einer biologisch und lebensgeschichtlich bedingten »Verletzlichkeit« für psychische Erkrankungen zum Ausbruch einer schizophrenen Psychose führen können.

Basierend auf Ciompis integrativem Konzept der Affektlogik (CIOMPI 1982, 2002), nach dem alles Denken und Verhalten wesentlich von grundlegenden emotionalen Befindlichkeiten bestimmt wird, verstehen wir die akute schizophrene Psychose als gravierende Lebenskrise verängstigter verletzlicher Menschen, die emotional überfordert und kognitiv verwirrt sind. Menschen, die zu psychotischen Störungen neigen, sind in besonderer Weise verletzlich. Sie geraten durch Belastungen aller Art leichter als andere Menschen aus dem Gleichgewicht. Ihre psychotische Krise lässt sich als Überforderung eines bereits vorher labilen affektiv-kognitiven Verarbeitungs- und Bezugssystems auffassen. Allgemeinmenschliche Erscheinungen wie heftige Gefühle, Spannung, Verwirrung und Unsicherheit, Angst oder großer Leistungsdruck vermögen bei Menschen, die aufgrund ihrer Disposition oder Lebensgeschichte besonders verletzlich sind, die inneren Fühl-Denk-Muster so zu destabilisieren, dass die normalen und gewohnten Verhaltensweisen verloren gehen.

Für die Entstehung einer solchen krisenhaften Störung ist keine einzelne dominierende Ursache auszumachen. Verschiedene Faktoren, die individuell unterschiedlich zusammenwirken, sind dafür verantwortlich: Erbfaktoren, angeborene oder erworbene Hirnschäden, schwere frühkindliche Ungeborgenheit oder traumatische Erlebnisse, Familieneinflüsse, Berufs- oder Beziehungsprobleme sowie andere längerdauernde Belastungen. Destabilisierend wirken namentlich auch Drogen (z. B. Cannabis) und eine aufgeregte, unklar widersprüchliche und ständig kritisierende Umgebung.

Der akut psychotische Mensch erscheint somit als ein fragiler und verwirrter, nach außen abwehrender, dahinter jedoch meist ausgesprochen feinfühlig und dünnhäutiger Mensch. Aus der ihn überfordernden Verwirrung versucht er sich in neue Verhaltensweisen zu retten, die ihm letztlich allerdings nur noch mehr Schwierigkeiten schaffen. Im sich zuspitzenden Wechselspiel zwischen der eigenen Unsicherheit und den Reaktionen der Mitmenschen kippen schließlich der Realitätsbezug und das Selbst-Erleben in eine andersartig strukturierte und von der Umwelt (namentlich Angehörige) vorerst nicht nachvollziehbare Fühl-Denk-Funktionsweise. Dieser Prozess kann plötzlich innert weniger Wochen ablaufen oder sich über Monate und sogar Jahre erstrecken und wird in seiner unspezifischen Vorphase meist nicht als beginnende schizophrene Psychose erkannt.

Eine Psychose kann als tiefgehende Veränderung des Selbst-Erlebens und des Bezugs zur Realität verstanden werden. Die Betroffenen nehmen sich selbst, die Mitmenschen und die Umgebung anders wahr. Sie können das, was sie erleben, meist auch nicht in ihr bisheriges Leben einordnen.

Entsprechend zielt man heute in der Therapie und Rehabilitation an Schizophrenie Erkrankter darauf, Belastungssituationen resp. Stressfaktoren zu reduzieren oder den Betroffenen zu ermöglichen, einen besseren Umgang damit zu finden. Eine angstlösende Umgebung wirkt vorbeugend, bessernd und auch heilend. Besonders in der akuten Psychose ist eine verständig stützende, tolerante und entspannende Atmosphäre therapeutisch wirksam. Die Sicherheit vermittelnde Grundstimmung wird mit einer klaren, der ausufernden psychotischen Verwirrung Grenzen setzenden Haltung verbunden. Große Wichtigkeit kommt der Reizabschirmung zu. Der sehr weitgehende Schutz vor Außenreizen, mögliche Vertrautheit und Normalität im Umgangsstil sowie transparente Kleinräumigkeit des therapeutischen Milieus vermitteln emotionale Konstanz und Klarheit. Dadurch wird die psychotisch gestörte Informationsverarbeitung erleichtert.

Soteria

Das griechische Wort »Soteria« bedeutet u. a. »Geborgenheit« und wurde in den Siebzigerjahren vom amerikanischen Psychiater Loren Mosher als Name für ein erstes »Soteria-House« in San Francisco gewählt, in dem junge, akut an Schizophrenie erkrankte Menschen statt in einer psychiatrischen Klinik im möglichst normalen, reizarmen, entspannenden und familienartigen Milieu eines Wohnhauses mittels kontinuierlicher Begleitung (»being with«) und verständnisvoller mitmenschlicher Präsenz möglichst ohne Einsatz dämpfender neuroleptischer Medikamente behandelt wurden (siehe MOSHER 2001).

Die Entwicklung einer Alternative zu den damals in den USA vorherrschenden unruhigen und unpersönlichen traditionellen Großkliniken, in denen exorbitante Neuroleptikadosen verabreicht wurden, drängte sich geradezu auf. Die zu jener Zeit in den Kliniken herrschenden Zustände einer »totalen Institution«¹ wurden bereits 1961 von Erving Goffman in seinem eine sozialpsychiatrische Reformwelle auslösenden Buch »Asyle« kritisiert und in Ken Kesey's 1975 verfilmten Roman von 1962 »One flew over the Cuckoo's Nest« eindrücklich dargestellt.

1 Eine totale Institution weist nach Goffman folgende Merkmale auf:

- Totale Institutionen sind allumfassend. Das Leben aller Mitglieder findet nur an dieser einzigen Stelle statt und sie sind einer einzigen zentralen Autorität unterworfen.
- Die Mitglieder der Institution führen ihre alltägliche Arbeit in unmittelbarer (formeller) Gesellschaft und (informaler) Gemeinschaft ihrer Schicksalsgefährten aus.
- Alle Tätigkeiten und sonstigen Lebensäußerungen sind exakt geplant und ihre Abfolge wird durch explizite Regeln und durch einen Stab von Funktionären vorgeschrieben.
- Die verschiedenen Tätigkeiten und Lebensäußerungen sind in einem einzigen rationalen Plan vereinigt, der dazu dient, die offiziellen Ziele der Institution zu erreichen.

Mehrere von Mosher und später auch von Ciompi durchgeführte Studien konnten zeigen, dass psychotische Störungen sich in einem Milieu wie dem der *Soteria* mit vergleichsweise sehr viel weniger Medikamenten ebenso gut zurückzubilden vermögen als unter einer traditionellen Klinikbehandlung (siehe HOFFMANN 2001).

Aufgrund dieser und anderer Erkenntnisse gründete Luc Ciompi, damaliger Direktor der Sozialpsychiatrischen Universitätsklinik Bern, 1984 die *Soteria Bern* als milieutherapeutische Institution zur Behandlung akuter Psychosen. Konzeptuell wurde das US-amerikanische Vorbild zum Teil übernommen, zum Teil aber auch durch neuere Ansätze ergänzt und aufgrund der Erfahrungen im Lauf der Jahre weiterentwickelt. Ciompis *Soteria*-Konzept unterschied sich von Anfang an in einigen wesentlichen Punkten vom radikaleren Ansatz Moshers. Für Ciompi stand eine medikamentenfreie Behandlung nicht im Zentrum. Vielmehr wollte er die in seinem 1982 erschienen Buch »Affektlogik« formulierten Hypothesen in der alltäglichen Schizophreniebehandlung umsetzen und überprüfen.

In der *Soteria* bemüht man sich, kognitiv-affektive Beruhigung und Ausgeglichenheit zu schaffen. Die Betreuer und Bewohner² gestalten ihre Beziehung gleichwertig, es gibt wenig Rollendifferenzierung und wenig Hierarchie. Es gibt nebst dem milieutherapeutischen Ansatz keine formale Therapie, die Betreuer stützen oder fordern je nach aktueller Befindlichkeit der Bewohner. Es soll eine Ersatzfamilie auf Zeit geschaffen werden. Eine personelle und konzeptuelle Kontinuität ist für die Bewohner und ihre Angehörigen wichtig, da dies in einer meist angstbesetzten Psychose mehr zur Beruhigung beiträgt als beispielsweise ein Aufenthalt auf Akutstationen mit häufig wechselnden Bezugspersonen und Behandlungsvorstellungen. Wesentlich sind die gemeinsame Entwicklung konkreter Behandlungsziele und das alltagsorientierte Leben und Lernen in der tätigen Gemeinschaft. Die enge Zusammenarbeit mit Angehörigen, weiteren Bezugspersonen und Betreuern ist ein weiterer wichtiger Aspekt des Ansatzes. Ein vorsichtiger Einsatz von Psychopharmaka hat sich als vorteilhaft erwiesen, um die Verarbeitung der Psychose zu ermöglichen, aber nicht zu verhindern.

Die therapeutische Haltung der *Soteria Bern* kann in folgenden Grundsätzen zusammengefasst werden:

- kleines, möglichst normales, transparentes, entspannendes und reizgeschütztes Milieu
- behutsame und kontinuierliche mitmenschliche Stützung
- konzeptuelle und personelle Kontinuität von der Begleitung während der akuten Phase bis zum Austritt und zur Nachbetreuung
- klare und gleichartige Informationen für Bewohner, Angehörige sowie Betreuer über Verletzlichkeit, psychotische Krise, Behandlung und Prognose

2 In der *Soteria* werden die Patienten »Bewohner« genannt.



Abbildung 1: Soteria Bern

- enge Zusammenarbeit mit Angehörigen und anderen wichtigen Personen aus dem Umfeld der Bewohner
- gemeinsames Erarbeiten von konkreten Zielen und Prioritäten im Wohn- und Arbeits- bzw. Beschäftigungs- oder Ausbildungsbereich aufgrund realistischer, vorsichtig positiver Zukunftserwartungen, verbunden mit angemessenem Gefährdungs- und Risikobewusstsein, insbesondere bei aktuellen Belastungen
- zurückhaltender und individuell abgestimmter Einsatz von Medikamenten
- Rückfallprophylaxe aufgrund der Analyse der individuellen Krisenanzeichen und Belastungssituationen sowie Erarbeiten von Bewältigungsmöglichkeiten
- individuell gestaltete Nachbetreuung mit spezifischen Vereinbarungen

Soteria Bern bietet acht jungen (< 40 Jahre), akut an Schizophrenie erkrankten Bewohnern Platz. Soteria hat zwar den rechtlichen Status einer öffentlich subventionierten psychiatrischen Klinik, befindet sich aber in einem 14-Zimmer-Wohnhaus, umgeben von einem großen Garten und ist mitten in einem Wohnquartier gelegen.

Milieuthherapie und therapeutische Gemeinschaft

Die Begriffe »Milieuthherapie« und »therapeutische Gemeinschaft« werden immer wieder mit Soteria in Verbindung gebracht – durchaus zu Recht, stellen sie doch wichtige Bestandteile des Soteria-Konzeptes dar, erklären dieses jedoch nicht vollständig.

Obwohl SULLIVAN bereits 1931 auf die Bedeutung des sozialen Umfeldes für den Genesungsprozess schizophrener Patienten hingewiesen hat, gelten CUMMING & CUMMING mit ihrem Buch »Ego and Milieu« (1962) als die eigentlichen Begründer der heutigen Milieuthherapie. Ihr Grundkonzept geht davon aus, dass der Patient alles machen soll, wozu er in der Lage ist, da sie Handeln an und für sich und nicht das Erlangen von Einsicht als das wesentliche therapeutische Agens betrachteten. Gerade bei psychotisch Erkrankten führe dies zur Stärkung der Identität und zum »Ich-Wachstum«. GUNDERSON (1980) unterscheidet zwei Typen von Milieuthherapie: die therapeutische Gemeinschaft³ im Sinne von JONES (1953) und das verhaltenstherapeutisch orientierte Milieu (z. B. Token Economy-Ansatz, AYLLON 1968). Nach ihm sind drei qualitative Aspekte für den Erfolg der Milieuthherapie maßgebend:

- Verteilung der Verantwortlichkeiten und der Entscheidungsbefugnisse;
- Klarheit der Behandlungsprogramme, der Rollen und der Führung;
- hohes Maß an Betreuer-Patienteninteraktion.

TUCKER (1983) versteht das Milieu als Ausdruck sowohl der Haltung als auch der organisatorischen Struktur einer therapeutischen Institution. Einer der wichtigsten Aspekte der therapeutischen Gemeinschaft ist der Versuch, den Patienten die Möglichkeit zu geben, Verantwortung für ihre eigene Behandlung und diejenige von Mitpatienten zu übernehmen, während für das verhaltenstherapeutisch orientierte Milieu die konsequente Anwendung lerntheoretischer Prinzipien bezüglich der Rahmenbedingungen und der individuellen Behandlungsgestaltung kennzeichnend ist.

Je nach Ausprägung von Kontrolle, Unterstützung, Struktur, Engagement und Wertschätzung unterscheiden sich die therapeutischen Milieus erheblich. Es gibt somit eine Vielzahl von »Milieus« und praktisch jede psychiatrische Institution nimmt heute für sich in Anspruch, Milieuthérapie anzubieten. Beides hat dazu geführt, dass der Begriff der Milieuthérapie an Klarheit verloren und viel von seiner ursprünglichen Bedeutung eingebüßt hat. Auch das Konzept der therapeutischen Gemeinschaft hat manchen Wandel durchgemacht. Jones selbst fand in

3 In der therapeutischen Gemeinschaft soll durch die Zusammenarbeit von Patienten, Pflegepersonal und Ärzten dem Patienten die eher passive Rolle genommen und eine aktive Partnerschaftsrolle zugewiesen werden.

späteren Jahren eine Unterscheidung zwischen therapeutischer Gemeinschaft und Milieuthérapie müßig und propagierte den übergeordneten Begriff des »Lernens als sozialer Prozess« (JONES 1983).

Entgegen dem von VAN PUTTEN & MAY (1976) vertretenen pessimistischen Standpunkt, dass Milieuthérapie nur einen geringen zusätzlichen Effekt zu einer adäquaten Pharmakotherapie zeitigt, kamen sowohl GUNDERSON (1980) als auch ELLSWORTH (1983) in ihren Literaturübersichten zum Schluss, dass Milieuthérapie sowohl bei akuten wie auch bei chronischen schizophrenen Erkrankungen zu einer signifikanten Verbesserung der Symptomatik als auch des sozialen Funktionsniveaus führt. So konnten PAUL & LENTZ (1977) in ihrer richtungsweisenden Studie belegen, dass Milieuthérapie und soziales Lernen unabhängig von der medikamentösen Behandlung bei chronisch psychisch Kranken einer Behandlung in einem kustodialen Milieu überlegen sind. Sie beeinflussten mit ihrer Arbeit stark die Weiterentwicklung psychotherapeutischer und psychosozialer Therapieprogramme für schizophrene Patienten.

Grundlage der meisten soziotherapeutischen Maßnahmen ist die Milieugestaltung. Damit ist die Schaffung einer Umgebung gemeint, die sich möglichst wenig von den Gegebenheiten außerhalb der Klinik unterscheiden soll.

Die wichtigsten Aspekte der Milieugestaltung sind:

- Lage der Einrichtung
- Schaffung einer wohnlichen Atmosphäre
- gemeinsame Stationen für Männer und Frauen
- Möglichkeiten der Selbstgestaltung des Umfeldes

Atmosphäre

Was unter Atmosphäre⁴ zu verstehen sei, wird in diesem Buch von berufener Seite dargestellt. Deshalb möchte ich lediglich nur kurz mein Verständnis von Atmosphäre skizzieren und auf die Rolle der Atmosphäre in der Kommunikation, die Zusammenhänge mit der Affektlogik sowie auf die Rolle der Architektur für die Atmosphäre namentlich im Krankenhaus eingehen.

Betreten wir einen Raum⁵, so ist das Primäre unserer bewussten oder unbewussten Wahrnehmung die in ihm herrschende Atmosphäre. Wir haben den Eindruck, als sei der (Wahrnehmungs-)Raum, so wie er sich uns darstellt, von einer Atmosphäre erfüllt oder atmosphärisch gestimmt. Wahrnehmung ist immer

4 Die verschiedenen Aspekte und Dimensionen der Atmosphäre werden umfassend von DIRMOSE (2001) skizziert.

5 Gemeint ist hier nicht in erster Linie ein durch die Architektur oder die Natur geschaffener Raum, sondern ein Wahrnehmungsraum.

affektiv gefärbt. Atmosphären sind keine Gefühle, sondern erregen diese. Die Antwort des Wahrnehmungssubjekts auf den Wahrnehmungscharakter seines atmosphärischen Raumes ist ein Gefühl (HAUSKELLER 1995, S. 48 f.). Dieses ist die Resultante zahlreicher in diesem Moment reaktiver Erinnerungen an früher ähnlich affektiv gefärbte Wahrnehmungen. Wir benennen deshalb Atmosphären in den emotionalen Kategorien von Stimmungen (wie z. B. heiter, ernst, bedrückend, festlich, gespannt, gelassen ...). Unsere Gefühle – oder, besser gesagt, unsere inneren Gestimmtheiten – können, müssen aber nicht, mit der Atmosphäre des wahrgenommenen Raumes qualitativ übereinstimmen, beide stehen jedoch miteinander ständig in Relation und Interaktion.

HAUSKELLER (1995, S. 13 ff.) unterscheidet drei Relationsformen von Atmosphäre:

1. Atmosphäre ist allein die durch einen Wahrnehmungsgegenstand ausgelöste emotionale Betroffenheit des Wahrnehmungssubjekts, ohne dass der Wahrnehmungsgegenstand selbst das Gefühl unterhalten würde oder müsste.
2. Atmosphäre wird als ein lediglich vom Objekt der Wahrnehmung unterhaltenes Gefühl wahrgenommen, ohne aber vom Subjekt der Wahrnehmung geteilt zu werden.
3. Atmosphäre wird zugleich als gegenständlich gegebenes Gefühl wahrgenommen *und* subjektiv geteilt.

Atmosphärisch setzt sich der Mensch in ein Verhältnis zur Welt oder umgekehrt die Welt sich in ein Verhältnis zu ihm. Keine Seite ist für sich allein bestimmend, das Verhältnis ist wechselseitig, die resultierende Wirklichkeit eine gemeinsame. Atmosphäre ist also weder ein Gefühlszustand des Subjektes noch die Ausstrahlung⁶ des Objektes, sondern die Anregung eines *gemeinsamen Zustandes zwischen Subjekt und Objekt*, wobei alle beteiligten Subjekte und Objekte diesen mitproduzieren (BÖHME 2002 a). Atmosphäre ist für BÖHME (1998) der Prototyp eines Zwischen-Phänomens.

Atmosphäre findet also in einem Zwischen- oder Übergangsraum statt oder, in der Terminologie des Psychoanalytikers WINNICOTT (1973), in einem »*intermediären Raum*«. Dies ist ein Ort, der zwischen der inneren, psychischen und der äußeren Realität vermittelt, ein Ort der Fantasie, Kreativität und Symbolbildung.

Atmosphäre ist dasjenige, »wodurch Umgebungsqualitäten und Befinden aufeinander bezogen« seien, also gleichsam das *Medium*, das die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt überhaupt erst ermöglicht (BÖHME 1992, S. 248 f.). Als Medium umgibt uns die Atmosphäre ständig. Solange wir wahrnehmen, können wir uns ihrer nicht entziehen, sondern stehen mit ihr in ständiger Interaktion.

6 Ausstrahlung im Sinne der Inbesitznahme eines bestimmten Wahrnehmungsraumes.

Atmosphären sind deshalb nie stabil, sondern flüchtig wie Gas und immer wieder neu, anders und einzigartig. Alles, was sich im Dunstkreis von etwas anderem befindet, unterliegt dessen Einfluss, d.h. es wäre anders, wenn dieses nicht da wäre. Die Atmosphäre eines Dinges reicht dann genau so weit, wie seine Anwesenheit einen Unterschied macht (HAUSKELLER 1995, S. 32).

In der zwischenmenschlichen Kommunikation hat Atmosphäre die Funktion eines *Mediators*. In der Kommunikationswissenschaft spricht man von einem Mediator als Sonderrolle für einen Kommunikator, wenn er sich auf einen anderen Kommunikator bezieht und dessen Botschaft an den Rezipienten vermittelt. Durch die zwischenmenschliche Atmosphäre ist man mit dem Kommunikationspartner verbunden, bevor man ihn anredet. Sie gibt einem die Sicherheit, dass man sich in irgendeiner Weise schon auf gemeinsamem Grund bewegt. Menschen sind ferner angewiesen auf die zwischenmenschliche Atmosphäre als eine Art Resonanzboden für das eigene Empfinden. Dadurch, dass die eigene Stimmung die zwischenmenschliche Atmosphäre modifiziert, teilt man sie mit anderen.

Die zwischenmenschliche Atmosphäre kann gestört werden, z. B. durch einen Verdacht, Schreck, die Erfahrung der Entfremdung, Verlust der gemeinsamen Verzauberung oder den falschen Ton. Durch den Ton, in dem eine Äußerung vorgebracht wird, wird die zwischenmenschliche Atmosphäre modifiziert. Der Ton, die Mimik und Gestik wie alle anderen nonverbalen Kommunikationsmittel sind geprägt durch die affektive Gestimmtheit der Person. Affekte sind für CIOMPI nicht nur Energielieferanten und Organisatoren des sozialen Raumes, sondern primär Organisatoren unserer Kognition (1997).

Ein zentraler Begriff in CIOMPIs Konzept der Affektlogik (1982) ist der des »affektiv-kognitiven Bezugssystems« als des eigentlichen »Bausteins der Psyche«. Emotion und Kognition (bzw. Fühlen und Denken, Affekt und Logik) kommen dabei nie isoliert vor, sondern immerzu in regelhafter Weise zusammenwirkend. Sie bilden die funktionelle Matrix aller Wahrnehmung und Kommunikation. Affekte sind umfassende qualitative (bzw. qualifizierende) psychodynamische Gestimmtheiten von sowohl kurzer (Emotionen) wie auch längerer Dauer (Stimmungen), welche die kognitiven Funktionen auf vielfältige Weise beeinflussen: Unter anderem verleihen sie allen affektiv-kognitiven Bezugssystemen eine spezifische qualitative Färbung und motivationale Richtung, sind an der Mobilisierung und Fixierung spezifischer kognitiver Gedächtnisinhalte beteiligt und verbinden synchron und diachron zusammengehörige kognitive Inhalte funktional miteinander. Affekte spielen also im psycho-sozio-biologischen Funktionsmodell der Psyche eine zentrale Rolle als Organisatoren und Integratoren von kognitiven Leistungen. Da Atmosphären in uns Affekte auslösen, organisieren und beeinflussen diese im Sinne der Affektlogik auch unser Denken und Handeln.

Atmosphären können jedoch nicht nur wahrgenommen, sondern auch erzeugt werden. Eine Atmosphäre kann durch unterschiedliche Elemente hervorgerufen

werden. So lassen sich beliebig Atmosphären schaffen, um dem Ziel der Einflussnahme und Steuerung von Affektivität (in der Kunst, der Werbung, der Politik, der Religion) zu dienen. Das beste Beispiel im positiven Sinne ist die Bühnenbildnerie. Sie schafft Räume, die gestimmte Räume sind, Atmosphären. Dazu dienen ihr nicht nur Gegenstände, Wände und Massen, sondern immer auch Licht, Ton, Farbe, Wind- und Nebelmaschinen, Symbole, Bilder, Texte und zunehmend auch Videoprojektionen. All dies ist für sie relevant, nicht nur zur Schaffung eines realen Raumes mit seinen physikalischen Eigenschaften, sondern auch eines Wahrnehmungsraumes, der eine Atmosphäre ausstrahlt und dadurch unsere Fantasie anregt und Assoziationen weckt. Je besser dies gelingt, desto gelungener erleben wir das Bühnenbild und damit einen wichtigen Teil der Inszenierung. Im Film werden zusätzlich Kameraführung, Schnitt und der Einsatz von Musik zur Erzeugung einer Atmosphäre eingesetzt. Problematisch wird es aber, wenn die Inszenierung von Atmosphäre überladen und unecht wirkt wie – aus der heutigen Sicht – die barocke Kirchenarchitektur oder in neuerer Zeit die der postmodernen Architektur. Als negative Beispiele seien der Einsatz von Zitronenduft und Popmusik in Kaufhäusern zur Stimulation von Impulskäufen genannt oder die zur Perfektion gebrachte Propaganda im Nationalsozialismus, also wenn Atmosphäre manipulativen Zwecken dienen soll. An dieser Stelle sei nochmals BÖHME (1995, S. 39) zitiert: »[...] das Wissen darum, wie man Atmosphäre macht, legt zugleich den Gedanken nahe, dass mit diesem Wissen eine bedeutende Macht gegeben ist. [...] Sie greift bei der Befindlichkeit des Menschen an, sie wirkt aufs Gemüt, sie manipuliert die Stimmung, sie evoziert die Emotionen. Diese Macht tritt nicht als solche auf, sie greift an beim Unbewussten.«

Architektur und Atmosphäre

Das Erzeugen von Atmosphären ist in der Architektur spätestens seit dem Barock ein zentrales Anliegen (siehe BUCHANAN 1998). Namhafte Architekten wie WIGLEY (1998), HERZOG & DE MERON (2002) und ZUMTHOR (2006), aber auch BÖHME (1995, 2002 b, 2006) beschäftigen sich theoretisch mit dem Thema der Atmosphäre in der Architektur.

Für Zumthor ist es wichtig, dass ein Gebäude, das an einem Ort entsteht, dort etwas in Bewegung setzt, etwas ausstrahlt, den Ort verändert, etwas, was schon da ist, neu erscheinen lässt. Und noch interessanter ist für Zumthor der Innenraum, das Innere dieses Gegenstandes, einen Raum zu schaffen, in dem man sich gerne aufhält (ZUMTHOR 1998). In der Architektur geht es also einmal um die Atmosphäre im Außenraum, die sich in der Interaktion des Bauwerkes mit der Umgebung an seinem Standort bildet oder in den Worten von WIGLEY (1998): »Atmosphäre definiert den Raum zwischen Bauwerk und seinem Kontext.« Auf

der anderen Seite interessiert die Atmosphäre, die einem entgegenkommt, wenn man einen Innenraum betritt. In diesem Moment erfährt man den Charakter der Räume durch die Befindlichkeit, die sie einem vermitteln. Es fragt sich aber auch, inwiefern architektonische Atmosphäre durch die Form und die Bauweise geschaffen wird und inwiefern sie aus den Aktivitäten und Ritualen resultiert, die das Bauwerk beherbergt und die es ihrerseits formen (BUCHANAN 1998).

Für ZUMTHOR (2006) spielen zwölf Aspekte eine Rolle zur Schaffung von Atmosphäre in der Architektur: (1) der Körper der Architektur; (2) der Zusammenklang der Materialien; (3) der Klang des Raumes; (4) die Temperatur des Raumes; (5) die Dinge, die die Leute um sich herum haben; (6) zwischen Gelassenheit und Verführung; (7) die Spannung zwischen innen und außen; (8) Stufen der Intimität: Nähe – Distanz; (9) das Licht auf den Dingen; (10) Architektur als Umgebung; (11) Stimmigkeit und (12) die schöne Gestalt.

In der *Krankenhausplanung* muss sich der Architekt neben den Aspekten der Funktionalität überlegen, welche architektonischen Elemente für die Patienten, deren Angehörige, aber auch für das Personal wichtig sind, damit sie sich darin wohlfühlen und zurechtfinden. Dies sind neben der Ästhetik, Großzügigkeit und Übersichtlichkeit Aspekte wie Lärmschutz, Wandfarbe, Gewährleistung von Privatsphäre in der Raumgestaltung, Zimmereinrichtung inkl. Bilder und Pflanzen sowie der Blick ins Grüne. So konnte ULRICH (1984) in seiner viel zitierten Untersuchung zeigen, dass die Genesung von Patienten nach einer Cholecystectomy-Operation bei jenen Patienten mit Blick aus dem Fenster auf Bäume deutlich besser verlief als bei jenen, die auf eine gegenüberliegende Hauswand blickten. Ihr Aufenthalt war kürzer, die Schwestern notierten weniger Klagen und sie benötigten weniger Schmerzmittel. Die Untersuchung ist deshalb so bedeutsam, weil mit ihr erstmals nachgewiesen werden konnte, dass Architektur heilsam sein kann. Aber die Erkenntnis ist so neu nun auch nicht. Bereits 1859 betonte Florence NIGHTINGALE in ihren *Notes on Nursing* die Wichtigkeit der Umgebungsfaktoren, wie natürliches Licht, frische Luft, wenig Lärm, gutes Essen, für den Heilungsprozess. Herrscht im Krankenhaus eine Atmosphäre ähnlich wie zu Hause, führt dies beim Patienten zur Stressreduktion und Linderung von Leiden. Zu diesem Schluss kommt MOOS (1974), der eine Theorie entwickelt hat, dass räumliche wie soziale Umgebungsfaktoren menschliches Verhalten beeinflussen können. Bei der sozialen Umgebung unterscheidet er die Interaktion unter den Patienten wie auch deren Erscheinung und Aktivitäten und die des Personals mit den Patienten, untereinander oder bezüglich der Organisation der Station. Wie Patienten, Angehörige, Besucher und Personal die Station wahrnehmen, beeinflusst deren Verhalten auf der Station. In der heutigen evidenzbasierten, sich an den Naturwissenschaften orientierenden Versorgungspolitik werden Umgebungsfaktoren und milieutherapeutische Erkenntnisse jedoch meist vernachlässigt (DAY 2007).

Welche Architektur brauchen psychisch Kranke?

Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden in Europa die großen psychiatrischen Heil- und Pflegeanstalten, der damaligen Psychiatrie-Ideologie entsprechend, weitab vom Stadtkern oder in ländlicher Umgebung, die für heilsam gehalten wurde. Die Entfernung von der Stadt ist gleichzeitig auch ein architektonisches Zeugnis für die Einstellung gegenüber psychisch Kranken: ausgegrenzt weitab von der Kenntnisnahme durch die Gesellschaft. Entsprechend groß ist die bis heute bestehende Stigmatisierung (GOFFMAN 1968, ANGERMEYER 2003) für die in diesen, mittlerweile modernisierten, Kliniken hospitalisierten Patienten. Auch wenn dank der Einführung der Neuroleptika und des in den 1970er-Jahren eingeleiteten Aufbaus sozial- und gemeindepsychiatrischer Einrichtungen die Aufenthaltsdauer massiv zurückgegangen ist und entsprechend die Bettenzahl stark hat reduziert werden können, dominieren diese Großkliniken immer noch die Versorgungslandschaft. Unter dem atmosphärischen Blickwinkel bleibt einzig der Vorteil, dass die psychiatrischen Kliniken oft von einer parkähnlichen Grünanlage umgeben sind.

Mittlerweile gibt es entsprechend der Empfehlungen der Expertenkommission der deutschen Bundesregierung (1988) immer mehr kleinere, dezentrale Einrichtungen; diese sind vorzugsweise als Abteilungen in Allgemeinkrankenhäusern integriert (WERNER 1998). Hauptsächliche Argumente für diese Veränderung sind: Gleichstellung von psychisch Kranken mit körperlich Kranken, häufige Untrennbarkeit von psychischen und körperlichen Störungen und Entstigmatisierung der Psychiatrie. Verschiedene Untersuchungen zeigen, dass Angst und Ablehnung gegenüber der Psychiatrie – und deren Patienten – abnehmen, je weniger sie ausgegrenzt ist (SCHRETER 1997). Die Versorgung erfolgt idealerweise gemeinde- und wohnortsnah. Entsprechend haben sich auch das architektonische Bild und die Atmosphäre gewandelt. Obwohl die Abteilungen an Allgemeinkrankenhäusern alle einen Pflichtversorgungsauftrag haben, werden sie in zunehmendem Maße mit offenen Türen geführt (PFANNKUCH 1997). Die Einrichtungen, die diesen Schritt vollzogen haben, berichten über eine Abnahme der Suizide, eine Verminderung von Gewalt und Aggressivität und eine eindruckliche Verringerung der Zwangseinweisungen (KRISOR 1997, WERNER 1999). In den meisten Einrichtungen mit offener Behandlung liegt die Rate der Zwangseinweisungen zwischen zwei und fünf Prozent, d. h. bis um den Faktor 10 niedriger als in Kliniken mit geschlossenen Akut-Abteilungen. Dies ist umso bedeutsamer, da sich die Hinweise mehreren, dass Zwangseinweisung und Einschließung psychische Traumatisierungen mit jahrelangen Nachwirkungen verursachen können (BRUNS 1997). Hier wird deutlich, welchen Unterschied es macht, ob eine Stationstür offen oder geschlossen ist, nicht nur für die Atmosphäre auf der Station, sondern für den weiteren Behandlungsverlauf. Damit eine Station ohne größeren Personalaufwand offen

geführt werden kann, sollte das Stationsbüro analog einer Hotelrezeption an den Eingang zur Station gelegt werden. Ein solcher relativ kleiner architektonischer Eingriff in die Krankenhausarchitektur reflektiert die Wertschätzung psychisch Kranken gegenüber in ähnlicher Weise wie dies bei der Aufhebung der Wachsäle und damit Schaffung von mehr Privatsphäre der Fall war.

Welche Behandlungsatmosphäre brauchen an einer Psychose Erkrankte?

In der Psychiatrie hat die Qualität der Atmosphäre, der therapeutischen Beziehungen und des Lebens auf einer Station einen noch direkteren Einfluss auf den Genesungsverlauf als im somatischen Krankenhaus.

Psychotische Patienten scheinen gemäß der Untersuchung von FRIIS (1986 a) auf einer psychiatrischen Akutstation in erster Linie von einem stark supportiven Milieu mit einer praktischen Ausrichtung, klarer Organisationsform mit einem gewissen Raum für Spontaneität sowie von einem geringen Angst- und Aggressionsniveau zu profitieren. Weitere Merkmale der von MOOS (1974) entwickelten »Ward Atmosphere Scale« (WAS) wie Engagement, Autonomie, Orientierung an den persönlichen Problemen der Patienten und Klarheit des Programms haben einen vergleichsweise geringen Einfluss. Negativ wirkt sich ein kontrollierender Stil des Betreuungsteams aus. Eine hohe Betreuerrate geht einher mit der Zunahme von Spontaneität und Unterstützung, gleichzeitig jedoch mit einer Abnahme von Autonomie sowie Ordnung und Organisation (FRIIS 1986 b). Nicht ganz überraschend fand Friis, dass eine hohe Mitarbeiterkonstanz Ausdruck einer guten Stationsatmosphäre ist. In einer weiteren Untersuchung konnte er zeigen, dass eine Veränderung der Stationsatmosphäre in Richtung stärkerer Unterstützung, klarerer Strukturen und geringeren Aggressionsniveaus den Genesungsprozess beschleunigt (MELLE 1996).

Die fünf von Jerome FRANK (1972) beschriebenen unspezifischen Faktoren, die gemäß ihm jeder erfolgreichen Psychotherapie eigen sind, lassen sich ohne Weiteres auf die institutionelle Arbeit mit an einer Psychose erkrankten Menschen übertragen und machen deutlich, wie wichtig die Schaffung eines atmosphärisch positiv erlebten Wahrnehmungsraumes für einen erfolgreichen Therapieverlauf sind:

1. das Vorhandensein eines als heilend betrachteten Umfeldes;
2. die Entwicklung einer vertrauensvollen Beziehung zu einem Helfer;
3. die sukzessive Entwicklung einer plausiblen kausalen Erklärung für das Entstehen des vorliegenden Problems;
4. das Erzeugen einer positiven Erwartungshaltung aufgrund der persönlichen Qualitäten des Therapeuten;
5. das Schaffen von Gelegenheiten für erfolgreiche Erfahrungen im therapeutischen Prozess.

Mosher vertritt die Auffassung, dass das Soteria-Milieu praktisch sämtliche von Frank als »heilend« identifizierten fünf unspezifischen Faktoren enthalte. Darauf möchte ich im nächsten Abschnitt ausführlicher eingehen.

Atmosphären in Soteria und was an ihnen heilsam sein könnte

Die therapeutische Arbeit in der Soteria bedeutet in erster Linie, Atmosphären zu schaffen, die für den Genesungsprozess förderlich wirken. Die in der Soteria vorherrschenden Atmosphären können mit folgenden Attributen beschrieben werden: Geborgenheit vermittelnde, reizgeschützte, entspannende, angstlösende, vertrauensfördernde, kommunikative, authentische, partnerschaftliche, familiäre und entmedikalisierte. Im Folgenden sollen jede dieser Atmosphären und ihr therapeutischer Nutzen vertieft dargestellt werden.

Geborgenheit vermittelnde und reizgeschützte Atmosphäre

Das therapeutische Milieu der Soteria wird entscheidend durch eine tragende, Geborgenheit vermittelnde und reizgeschützte Atmosphäre geprägt. Schutz vor überfordernden Außenreizen und aus dem Inneren aufsteigenden verwirrenden und bedrohlichen Bildern, Gedanken und Wahrnehmungen und damit Beruhigung und Angstlinderung in der akuten Phase der Psychose – und in der Folge die Normalisierung von Denken, Fühlen und Handeln – werden in der *Soteria Bern* zu einem großen Teil durch die spezifische Atmosphäre im *Weichen Zimmer* und die tragende 1:1-Begleitung (»*being with*«) erreicht. Mosher kannte das Element des *Weichen Zimmers* noch nicht, es war Ciompi, der dieses einführte und damit zu einem der zentralen Behandlungsinstrumente der Soteria machte.

Das *Weiche Zimmer* ist ein großer, heller und in beruhigenden Farben gehaltener Raum im Erdgeschoss des Hauses. Es ist ausgestattet mit Matratzen (mit Bettzeug), Kissen und einem Teppich. Je nach Situation kann diese spärliche Einrichtung durch weitere Möbelstücke ergänzt werden. Die besondere Farbgebung und sparsame Einrichtung des *Weichen Zimmers* sollen eine reizarme und beruhigende, entspannende Atmosphäre schaffen.

Wichtiger noch als die Einrichtung ist das haltende Dabei-Sein (»*being with*«) einer Betreuungsperson – wenn angezeigt – rund um die Uhr. Ihre primäre Aufgabe ist es, den je nachdem verunsicherten, verängstigten, von Halluzinationen und/oder Wahnideen geplagten oder unruhigen Bewohner zu beruhigen und Geborgenheit zu vermitteln, weniger durch psychotherapeutische Techniken, sondern allein durch ihre konzentriert emotionale Präsenz (AEBI 1993). In der akuten Phase gehen die Betreuer in den Gesprächen mit den Betroffenen zwar



Abbildung 2: Das Weiche Zimmer in der Soteria Bern

offen auf deren Anliegen und Nöte ein, ohne jedoch Erklärungen oder Theorien zum Entstehen der Psychose zu vermitteln. Das Konzept des »*being with*« im *Weichen Zimmer* wird von KROLL (1998, S. 62) unter psychoanalytischen Gesichtspunkten wie folgt charakterisiert:

»Die Soteria-Elemente eines intuitiven, anteilnehmenden Da-Seins, kontinuierlicher mitmenschlicher Anwesenheit und grundlegender Fürsorge sowie der Bereitstellung eines Schutzraumes, in dem die Betreuer sich wie eine ›gute Mutter‹ auf die Bedürfnisse der Bewohner einstellen, stimmen weitgehend mit den der britischen Objektbeziehungstheorie verpflichteten Modellen der Psychoanalytiker Balint und Winnicott überein. [...] Die Psychose wird von beiden als tiefgehende Regression aufgefasst. Für eine erfolgreiche Bewältigung der psychotischen Regression bedarf es nach Balint einer ›angemessenen Atmosphäre‹.« (BALINT 1970, S. 154) Analog zu der ursprünglichen Bindung zwischen Mutter und Neugeborenen empfiehlt er für die therapeutische Hilfe akut psychotischer Menschen, dass der Analytiker sich in »primitiver« Weise benutzen lasse, um so ein Klima bzw. eine primäre Umwelt zu schaffen, in der sich der Patient averbal verstanden und selbstverständlich getragen fühlen kann. Das unaufdringliche *Da-sein* des Analytikers im richtigen Abstand – also nicht zu nah und nicht zu fern –, bei dem die Sprache zunehmend die Funktion des hauptsächlichen Kommunikationsmittels verliert, sowie das Zulassen einer gewissen gegenseitigen Vermischung, bei der der Analytiker das tue und das sei, was der Patient brauche, ermögliche im besten Fall Phasen des echten »Neubeginns«.

WINNICOTT (1960) charakterisiert in der Akutbehandlung Schizophrener das »Holding environment« (haltendes, stützendes, Vertrauen und Geborgenheit

vermittelndes Milieu) durch die fünf essenziellen Elemente: *Sicherheit, Struktur, Unterstützung, Sozialisation* und *Selbstverständnis*. Auch die Befunde der Bindungstheorie zeigen, dass die Fähigkeit zur Affektregulation und Selbstberuhigung in hohem Maße von der Qualität der Interaktionsgestaltung abhängig sind (SCHORE 2007).

In Anlehnung an Ciompi lässt sich also sagen, dass durch das Zusammenwirken von psycho- und milieuthérapeutischen sowie atmosphärischen Einzelaspekten ein Faktor der »nachhaltigen emotionalen Entspannung« entsteht, die einen antipsychotischen Effekt hat, wie eine Studie von COHEN & KHAN (1990) zeigen konnte. Dies gilt im Speziellen für das *Weiche Zimmer*, aber auch für die gesamte Soteria, wie ich im Folgenden darzustellen versuche.

Entspannende und vertrauensfördernde Atmosphäre

Während der akuten Phase nehmen die Bewohner am Alltag nur soweit teil, als es ihnen möglich ist und keine Reizüberflutung bedeutet. Beginnt die akute Phase abzuklingen, nutzen wir einfache Tätigkeiten in Haushalt und Garten, um die schrittweise Wiederherstellung des Bezugs zur gemeinsamen Realität zu unterstützen. Einfache, konkrete und überschaubare Aufgaben vermeiden äußere Reizüberflutung und fördern dabei die Konzentrationsfähigkeit. Der unmittelbar nachvollziehbare Sinn solcher realitätsnahen Tätigkeiten schafft ein Gegengewicht zum oft chaotischen psychotischen Erleben. Gemeinsames Tun festigt die Beziehung zu den Mitmenschen, welche in der Krise mehr oder weniger abgerissen ist. Bei unruhigen und angespannten Bewohnern kann die Begleitung auf das ganze Haus und allenfalls auch den Garten geöffnet werden, wobei das *Weiche Zimmer* Rückzugsmöglichkeit bleibt. Die Betreuer sind dabei jederzeit für die Sicherheit der Betroffenen verantwortlich.

Nach der akuten Phase wechseln die Bewohner in eines der anderen sieben modern, sparsam aber liebevoll eingerichteten Einzelzimmer und nehmen nun in zunehmendem Maße an den alltäglichen Aktivitäten der tätigen Gemeinschaft teil. In das überschaubare und entspannende Milieu der Soteria sind Elemente von sozialem Üben eingebettet. Die Beschränkung auf eine einfache und klare Tagesstruktur schafft Raum, auf die individuellen Bedürfnisse und die besondere Situation der einzelnen Bewohner einzugehen und soll ihnen behilflich sein, Bewältigungsstrategien zu entwickeln. Die Umgebung, die Mitbewohner, die Betreuer sowie die alltäglichen Tätigkeiten im Haushalt stellen dabei das unmittelbare therapeutische Milieu dar. Die Anforderungen des Alltags und der Gruppe stärken den Bezug zur Realität und sind Übungsfeld, um neue Erfahrungen zu machen, Zusammenarbeit zu üben und sich den belastenden Herausforderungen in der Zeit nach der akuten Krise zu stellen.

Mit der Zeit erhöhen sich die Anforderungen an die Betroffenen. Ziel ist nun, auch längere und komplexere Tätigkeiten zuerst mithilfe der Betreuer, dann selbstständig planen und umsetzen zu können. Die Tätigkeiten sind in den Bedürfnissen der Soteria verankert und stehen damit in engem Bezug zu den Mitbewohnern. Das Üben von Fertigkeiten ist immer auch soziales Üben.

Die *Soteria Bern* bietet sowohl interne wie externe Beschäftigungsmöglichkeiten an. Neben Einkaufen, Kochen, Putzen und Gartenarbeit werden durch geeignete Tätigkeiten gezielt Konzentration und Ausdauer geübt. Kreative Aktivitäten ergänzen dieses Angebot. Dank der Zusammenarbeit mit Läden im Quartier können einzelne Bewohner halbtags auch extern erste Arbeitsversuche durchführen. Auch Bewegung und Sport, Musizieren, Spielen sowie der Umgang mit Kommunikationsmitteln und Medien sind wichtige Bestandteile des Zusammenlebens. Pingpong-Tisch, Klavier und andere Instrumente sowie ein PC stehen allen zur Verfügung. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass nicht die Therapie den Alltag der Soteria bestimmt, sondern die gemeinsame Bewältigung des Alltags.

Entscheidend ist die Atmosphäre, in der sich dieser Prozess abspielt: Werden die ausgeführten Tätigkeiten in ein Beziehungsnetz sowie unmittelbare Sinnhaftigkeit integriert, vermögen sie den ganzen Menschen zu motivieren, herauszufordern oder auch zu verändern. Werden sie hingegen nur mit wenig innerer Beteiligung ausgeführt, bleiben sie für die Entwicklung und Festigung der Persönlichkeit von beschränktem Nutzen. Durch diese Form des Zusammenlebens zwischen Bewohnern und Betreuern und die gemeinsame Bewältigung des Alltages entsteht eine Atmosphäre des gegenseitigen Vertrauens.

Eine akute Psychose ist eine Erfahrung, die mit äußerst heftigen Gefühlen, Störungen des Denkens, tiefster Verunsicherung und großer Angst verbunden ist. In einer solchen Grenzerfahrung ist ein Mensch hoch empfindlich, er braucht Schutz, mitmenschliche Unterstützung und genügend Zeit, um wieder Vertrauen in sich selbst zu finden. Die Aufenthaltsdauer in Soteria muss deshalb lang genug bemessen sein, um die Entwicklung von tragenden zwischenmenschlichen Beziehungen zu ermöglichen, auslösende Ereignisse einer Krise zu erkennen und verdrängte schmerzhaft Gefühle erleben, ausdrücken und in die Kontinuität der persönlichen Lebensgeschichte einordnen zu können. Ein hoher »Patienten-Turnover«, wie er zunehmend von den Kostenträgern gefordert wird, verhindert die Entwicklung einer derartigen therapeutischen Atmosphäre.

Das Risiko, dass die weiterhin verletzlichen Menschen nach dem Austritt aus der *Soteria Bern* früher oder später wieder in schwierige Lebenssituationen oder sogar erneut in eine psychotische Krise geraten, ist wie nach jedem Klinikaustritt erheblich. Deshalb legen wir großes Gewicht auf die Vorbereitung des Austritts der Bewohner und der Zeit nach dem Aufenthalt. Die Bezugspersonen sind für die Information über die Rückfallrisiken und eine ausführliche Bespre-

chung vorbeugender Maßnahmen verantwortlich. Die Angehörigen werden in die Rückfallprophylaxe mit einbezogen. Weil die tragende Atmosphäre der Soteria nach dem Austritt wegfällt, sind Medikamente in der Nachbehandlung zur Rückfallprophylaxe oft angezeigt.

Betreuer als kommunikative und authentische Atmosphären-Spezialisten

Das Betreuer-Team der *Soteria Bern* besteht hälftig aus psychiatrisch geschulten Pflegefachkräften und speziell ausgewählten »Laien«. Mosher hingegen arbeitete in Kalifornien ausschließlich mit Laien. Die Idee dahinter war, dass die Mitarbeiter »unverbildet« von der Psychiatrie und den gängigen Schizophreniekonzepten den Patienten begegnen können. Die sogenannten »Laienkräfte« rekrutieren sich heute meist aus den Berufsgruppen der allgemeinen Krankenpflege, Sozialarbeit, Ergotherapie, Psychologie und Pädagogik. Bei der Auswahl der neuen Teammitglieder legen wir nicht primär auf die berufliche Qualifikation und die Berufserfahrung Wert, sondern auf die Persönlichkeit und Lebenserfahrung der Kandidaten. Idealerweise sind sie authentisch, empathisch, respektvoll, klar, kommunikativ, initiativ, praktisch, das richtige Maß von Nähe und Distanz findend, eigenverantwortlich, mit der nötigen Gelassenheit reagierend und frei von ideologischen Überzeugungen, weisen also nicht nur eine soziale, sondern auch eine atmosphärische Kompetenz auf.

HIRSCHFELD et al. (1977) fanden, dass die Soteria-Betreuer sich in Bezug auf Selbstsicherheit, emotionale Reife, Unabhängigkeit und Autonomie, Herzlichkeit, Feinfühligkeit, Empathie nicht von den Mitarbeitenden in der Klinik und gemeindepsychiatrischen Einrichtungen unterscheiden, jedoch bezüglich Intuition, Introspektionsfähigkeit, Flexibilität sowie Toleranz gegenüber anderen Bewusstseinszuständen überlegen seien.

Die soziale Struktur der Soteria soll dank flacher Hierarchie, minimaler Rollendifferenzierung zwischen Betreuern und Bewohnern in der tätigen Gemeinschaft die persönliche Entscheidungsfreiheit, Selbstständigkeit und normale Alltagsfertigkeiten erhalten, alle unnötigen Abhängigkeiten vermeiden und Rollenflexibilität und zwischenmenschliche Kontakte fördern.

Die wesentliche Aufgabe der Betreuer in Soteria ist aber die Schaffung einer Atmosphäre von Vertrauen, Geborgenheit, Wärme, Empathie, Verständnis und mitmenschlicher Nähe mit gleichzeitig immer sehr sorgfältiger Aufrechterhaltung und Regulierung einer nichtinvasiven Distanz.

Die Qualität der zwischenmenschlichen Atmosphäre ist von zentraler Bedeutung für das Gelingen des Soteria-Konzepts. Sie wird gefördert durch Betreuer, die der Psychose mit offenem Geist gegenüber stehen, positive Erwartungen vermitteln und das subjektive psychotische Erleben als real bewerten im Licht

des Verständnisses, das sich durch »Mitsein« und »Mittun« mit den Bewohnern entwickelt.

Das Aufrechterhalten eines therapeutischen Milieus für die Bewohner und eine gesunde Arbeitsumgebung für das Team sind eng miteinander verbunden. Das Team kann eine positive Atmosphäre generieren mittels Etablierung klarer Ziele, Beschaffung adäquater Ressourcen, Klärung der Verantwortlichkeiten und Aufrechterhaltung einer guten Kommunikation. Emotionale Stimmigkeit und Unstimmigkeit entscheiden wesentlich über den Erfolg von Kollaboration und Kommunikation in Alltagssituationen aller Art (CIOMPI 1997).

Partnerschaftliche Atmosphäre

Durch die geringe Bettenzahl in der Soteria bleibt die Größe der Gruppe überschaubar. Durch die obere Alterslimite von 40 Jahren entsteht unter den Bewohnern eine Peergruppe mit altersbedingt weitgehend übereinstimmenden Interessen und krankheitsbedingt ähnlichen Erlebnissen und Erfahrungen. Bewohner und Betreuer duzen sich von Beginn an untereinander. Die Beziehung zwischen Bewohnern und Betreuern entspricht weder der klaren professionellen Unterscheidung, wie sie in der ambulanten Psychotherapie zu finden ist, noch der eher hierarchischen Rollenzuweisung im Klinikkontext. All dies führt zu einer ungezwungenen, partnerschaftlich integrierenden Atmosphäre. Man gehört sehr schnell mit dazu.

Das Leben in der Gruppe beinhaltet viele Lernmöglichkeiten. Darüber hinaus ist das ungezwungene Miteinander ein wichtiges Element, um sich auch und wieder im Alltag zurechtzufinden. Der Austausch unter gleichermaßen Betroffenen ergänzt die Gespräche mit den Betreuern und kann ein Gefühl der Solidarität schaffen. Gemeinsame Freizeitaktivitäten helfen mit, die Einsamkeit zu durchbrechen, die die Bewohner oftmals nach einer Krise erleben.

Die tätige Gemeinschaft fördert die Auseinandersetzung zwischen Bewohnern und Betreuern über die Verbindlichkeit der Tagesstruktur oder über Selbstverantwortung und Selbstständigkeit. Dabei stoßen die Bewohner immer auch auf grundsätzliche Schwierigkeiten, die sie meist bereits vor der akuten Krise beschäftigt haben. Damit konfrontiert, können in der gemeinsamen Bewältigung des Alltags neue Verhaltensmuster geübt werden.

Mit dem Austritt aus Soteria brechen die Kontakte nicht ab. Während der Nachbetreuungsphase erleichtern die persönlichen Beziehungen zwischen Betreuern und Bewohnern die Rückkehr ins normale Leben. Die Bewohner werden eingeladen, sich nach dem Austritt – sei es in einer Krise oder wenn ihnen danach ist – in der Soteria zu melden. Von diesem Angebot wurde all die Jahre rege Gebrauch gemacht. Dies ermutigte uns, 2004 mit einer Gruppe für Ehemalige zu

starten, die sich zunehmender Beliebtheit erfreut. Es entsteht somit ein lockeres soziales Netzwerk.

Familiäre Atmosphäre

Die Alltäglichkeit der Interaktion und Kommunikation in der Soteria stimmt weitgehend mit der in der Familie überein. Die Funktion der Betreuer ist mit der von Eltern oder älteren Geschwistern zu vergleichen. Die Betreuer können sich jedoch emotional leichter distanzieren und besser abgrenzen. Soteria eröffnet durch ihre Familienähnlichkeit die Möglichkeit, kompensatorisch Prozesse nachzuholen und zu simulieren, wie sie auch in der Familie durchlaufen werden könnten, ohne die reale Familie zu benötigen. Es wird damit in der Soteria Raum für korrigierende Erfahrungen bzw. therapeutische Nachsozialisation eröffnet (SIMON 2001).

Für viele Bewohner sind das elterliche Zuhause und die Beziehung zu den Eltern wichtig und neben Ausbildung bzw. Arbeit und Freundeskreis zentral. Die Ablösung von den Eltern ist aber nicht selten ein aktuelles Thema. Vieles hängt nun davon ab, ob es in der Auseinandersetzung mit den Betreuern wie auch Mitbewohnern gelingt, von der familienähnlichen Atmosphäre der Soteria zu profitieren und neue Lösungswege entwickeln zu können.

Schizophrenie verursacht viel Stress bei den Angehörigen. Spannungen innerhalb der Familie werden oft mit einem erhöhten Rückfallrisiko in Verbindung gebracht. In der Vergangenheit wurde nicht selten die Familie verantwortlich für den Ausbruch der Krankheit gemacht und in der Folge eine Minimierung des Kontakts angestrebt. Immer noch werden Angehörige häufig aus dem Behandlungsgeschehen ausgegrenzt. Dies lässt eine Atmosphäre des gegenseitigen Misstrauens entstehen und entspricht nicht der Haltung der Soteria. Die Familie wird von Anfang an sehr stark in die Behandlung mit einbezogen, sei dies beim Abklärungsgespräch, einer sehr liberalen Besuchspolitik, in der Rückfallprophylaxe, in der Planung und Organisation der Zeit nach der Soteria. Eine der beiden Bezugspersonen nimmt rasch nach Eintritt mit den Angehörigen Kontakt auf und lädt sie zu regelmäßig stattfindenden Familiengesprächen ein. In diesen Gesprächen geht es einmal um gegenseitigen Informationsaustausch, Wissensvermittlung der Familie bezüglich des Krankheitsbildes der Schizophrenie, der Behandlungsmöglichkeiten, der Prognose sowie Früherkennung von Anzeichen einer neuen Krankheitsepisode. Es kommen aber auch die Sorgen, Schuldgefühle und Erwartungen der Eltern zur Sprache. So kann sich eine Atmosphäre des Vertrauens entwickeln. Diese bildet die Voraussetzung dafür, die Familie zur Zusammenarbeit zu gewinnen. Umgekehrt erfahren wir in diesen Gesprächen viel über den Interaktionsstil der Familie, die Familiendynamik und darüber, welchen Einfluss die Krankheit auf diese ausübt.

Die Familiengespräche stellen hohe Ansprüche an die Betreuer. Wir bieten ihnen deshalb regelmäßig Supervision an. Zusätzlich zu den Familiengesprächen findet einmal pro Monat ein Angehörigenabend statt, der zur generellen Informationsvermittlung und zum gegenseitigen Austausch dient. Die Angehörigen erleben hier erstmals, dass sie mit ihren Sorgen und Problemen nicht alleine sind. Die Angehörigen sind danach in der Regel deutlich entlastet, fühlen sich weniger hilflos und die emotionale Spannung innerhalb der Familie sinkt.

Entmedikalisierte Atmosphäre

Moshers Soteria war klar geprägt von einer Auflehnung gegen die damals in den Vereinigten Staaten nach dem Prinzip der »totalen Institution« funktionierenden psychiatrischen Großkliniken und von einer antipsychiatrischen Haltung nach dem Vorbild von Laings Kingsley Hall in London (KOTOWICZ 1997). Dieser Rahmen sollte es dem Betroffenen ermöglichen, die Psychose ohne übermäßig pathologisierende Einflüsse zu durchleben. Deshalb auch die Wahl von »Laien« als Mitarbeitenden, die im Umgang mit den Bewohnern keinen psychiatrischen Jargon verwenden.

Auch die Architektur sollte keinerlei Assoziationen an eine psychiatrische Institution aufkommen lassen, sondern so viel Normalität ausstrahlen wie die umliegenden Wohnhäuser. Die Lage ist wie bei der *Soteria Bern* inmitten eines Wohnquartiers umgeben von einem Garten. Die Türe ist immer offen und die klare und überschaubare Raumaufteilung mit Küche, Wohn-, Ess- und Schlafzimmern erinnert an eine größere Wohngemeinschaft⁷. Entsprechend ist auch die Möblierung.

Ebenfalls zur antipsychiatrischen Haltung Moshers gehörte, wenn immer möglich, auf den Einsatz von Neuroleptika zu verzichten. Deshalb haftet heute noch dem Namen Soteria der Mythos der Medikamentenfreiheit an und wird in allen Diskussionen zu diesem Behandlungsprinzip weiter mitgeführt. Für Ciompi bedeutete die Soteria keine antipsychiatrische Einrichtung, sondern ein in die Sozialpsychiatrie eingebettetes, auf den in seiner Affektlogik formulierten Grundsätzen basierendes Reformmodell zur stationären Behandlung schizophrener Psychosen (CIOMPI 2004). Neuroleptika wurden in *Soteria Bern* von Beginn an eingesetzt, anfangs noch zurückhaltender als heute. Der zurückhaltende Einsatz von Medikamenten hatte sehr lange Aufenthaltszeiten zur Folge, meist über mehrere Monate, was heute in erster Linie unter ökonomischen Aspekten kaum noch vertretbar ist. Eine Entlassung ohne Medikamente erhöhte wegen der stärkeren Stressbelastung außerhalb der Soteria zudem das Rückfallrisiko enorm.

⁷ In der *Soteria Bern* für acht Bewohner und zwei Betreuer.

Beim Entscheid über den Einsatz von Medikamenten werden die Bewohner weitgehend mit einbezogen. Ziel ist letztlich, dass die Bewohner einen auf Selbstwahrnehmung und -einschätzung basierenden und individuell angepassten Umgang mit Medikamenten lernen. In der klassischen Psychiatrie hingegen nehmen Ordnungsfunktionen eine wichtigere Rolle ein. Im Zweifelsfall wird über den Patienten bestimmt. Der Raum für Aushandlungsprozesse von Freiheiten und ihre Eingrenzung ist dem medizinischen Krankheitsmodell entsprechend enger begrenzt. Die Kompetenzen und Verantwortlichkeiten zwischen Arzt und Patient sind klarer abgegrenzt und vorgegeben (SIMON 2001).

Die Rolle der Ärzte unterscheidet sich von konventionellen psychiatrischen Kliniken v. a. dadurch, dass sie in der Soteria viel weniger präsent sind. Sie haben ihr Büro außerhalb der Soteria, machen keine Arztvisiten und übertragen möglichst viel Verantwortung den Betreuern. Diese kennen jedoch ihre Grenzen sehr gut und können sich darauf verlassen, dass die Ärzte, wenn sie sie brauchen, ihnen zur Seite stehen. Dies stärkt das gegenseitige Vertrauen.

In einer Untersuchung von CIOMPI et al. (1993) unterscheidet sich die therapeutische Atmosphäre der *Soteria Bern* von den vier als Kontrollinstitutionen beigezogenen Akutstationen signifikant durch engagiertere, spontanere und stärker praxisbezogene Beziehungen zwischen Betreuern und Bewohnern bei gleichzeitig partnerschaftlichen Teamstrukturen, weniger straffer Ordnung und Organisation und geringerer Kontrolle. Soteria erfüllt also alle der weiter oben genannten Charakteristika einer guten Stationsatmosphäre mit Ausnahme bezüglich Ordnung und Organisation. Letzteres wird sehr gut kompensiert durch die innere Strukturiertheit der Betreuer.

Zusammenfassend kann man sagen, Soteria war weder in ihren Anfängen noch ist sie heute gänzlich entmedikalisiert, dafür weitgehend ihre Atmosphäre! Gerade dadurch wirkt sie therapeutisch.

Chancen und Grenzen des Soteria-Ansatzes

Der Behandlungserfolg von Soteria basiert auf dem Zusammenwirken von psycho- und milieutherapeutischen Einzelaspekten zum Faktor der »nachhaltigen emotionalen Entspannung«. Die angstlösende Atmosphäre wirkt vorbeugend, bessernd und auch heilend. Besonders in der akuten Psychose ist eine verständlich stützende, tolerante und entspannende Atmosphäre therapeutisch wirksam. Die Sicherheit vermittelnde Grundstimmung wird mit einer klaren, der ausufernden psychotischen Verwirrung Grenzen setzenden Haltung verbunden. Große Wichtigkeit kommt der Reizabschirmung zu. Der sehr weitgehende Schutz vor Außenreizen, möglichst große Vertrautheit und Normalität im Umgangsstil sowie transparente Kleinräumigkeit des therapeutischen Milieus vermitteln emotio-

nale Konstanz und Klarheit. Dadurch wird die psychotisch gestörte Informationsverarbeitung erleichtert. Dies ist der Grund, wieso unter Verwendung von weniger Neuroleptika der gleiche Behandlungserfolg bei gleichen oder geringeren Behandlungskosten erzielt werden kann (HOFFMANN 2006). »Soteria wirkt neuroleptikaartig, freilich ohne die entsprechenden Nebenwirkungen«, sagt Luc CIOMPI (2001) treffend. Etwas präziser müsste man vielleicht sagen, dass nicht die Soteria an sich neuroleptikaartig wirkt, sondern ihre Atmosphäre, sie hat die Funktion eines Heilmittels und führt dazu, dass Medikamente zurückhaltender eingesetzt werden können als sonst üblich.

Die Alltäglichkeit der Interaktion und Kommunikation in Soteria widerspiegelt die therapeutische und tätige Gemeinschaft und verdeutlicht bisherige familiäre Muster. Verstärkt wird dies durch die Tatsache, dass die Betreuer ohne Unterbruch 49 Stunden in der Soteria arbeiten und in dieser Zeit gemeinsam mit den Bewohnern den Alltag bewältigen. Ihre Funktion ist mit der von Eltern oder älteren Geschwistern zu vergleichen, jedoch können sie sich stärker emotional distanzieren und abgrenzen. Soteria eröffnet durch ihre familienähnliche Atmosphäre die Möglichkeit, kompensatorisch Prozesse nachzuholen und zu simulieren, wie sie auch in der Familie durchlaufen werden könnten.

Emotionale Stimmungen und Haltungen wirken bekanntlich hochgradig ansteckend. Jede Entspannung vermag in einem Einzelsektor zudem in zirkulärem Wechselspiel die Entwicklung eines insgesamt bergenden und beruhigenden Gesamtmilieus zu fördern. In einer solchen Atmosphäre werden Vertrauen und tiefe zwischenmenschliche Begegnungen möglich.

Der milieutheraeutische Ansatz der Soteria hat aber auch klar erkennbare Grenzen. So beruht die Behandlung auf Freiwilligkeit und ist insbesondere ungeeignet für die im Zunehmen begriffene Gruppe von jungen chronisch schizophrenen Patienten, die krankheitsuneinsichtig sind und aggressives Verhalten zeigen. Für diese Gruppe braucht es ein deutlich strukturierteres Milieu, wie es in der Klinik eher anzutreffen ist. Entsprechend kommt es auf den Klinikstationen öfter zu einer Ansammlung schwieriger Patienten.

Kritiker vermuten, dass die Therapieerfolge der Soteria teilweise von dem hohen Engagement der Betreuer abhängen, welches auf Idealen und Wertvorstellungen beruht, die von einem charismatischen Leiter vertreten werden und so zu einer romantischen Idealisierung der angebotenen Therapie führen können.

Die Soteria-Idee ist jedoch keineswegs nur ein romantisches Relikt aus der angestrebten »menschlicheren« Psychiatrie bzw. »Antipsychiatrie« der Sechziger- und Siebzigerjahre, sondern vielmehr – vermutlich in abgewandelter, aber nicht ihres Kerns entfremdeter Form – eine gute Lösung für eine Psychosebehandlung der Zukunft. Denn wenn tatsächlich, wie die Ergebnisse neuerer Hirnforschung zeigen, die Umwelt- und subjektive Beziehungssituation einen tiefen Einfluss auf die ganze Hirnfunktion hat, so bietet keine andere uns bekannte Atmosphäre

als die der Soteria optimale Bedingungen, um psychotisch verstörte Hirnfunktionen zu verbessern. Therapeutische Wohngemeinschaften vom Typ der Soteria dürfen deshalb als Hoffnungsträger und attraktives Schrittmacher-Modell für die Schizophreniebehandlung des 21. Jahrhunderts gesehen werden. Soteria hat nicht starr an seinem ursprünglichen Konzept festgehalten, sondern einerseits auf die sich wandelnden Verhältnisse erfolgreich reagiert, andererseits mit innovativen Konzeptanpassungen ihre Schrittmacherfunktion immer wieder von Neuem unter Beweis gestellt, mit der 1:1-Begleitung, der Konzeptualisierung des *Weichen Zimmers*, dem intensiven Einbezug der Angehörigen, dem normalisierten, entstigmatisierenden, gemeindeintegrierten Setting, dem Aufbau eines Cannabisabstinenzprogrammes und eines integrierten Versorgungsangebotes für an Schizophrenie erkrankte Personen (HOFFMANN 2006).

Mittlerweile gibt es auch in Deutschland in Zwiefalten (seit 1999) und München (seit 2003) Soteria-Einrichtungen. Mit der Einführung von Soteria-Elementen auf den Akutstationen mehrerer deutscher psychiatrischer Kliniken konnte eine deutlich gewaltärmere therapeutische Atmosphäre geschaffen werden (JIKO 1997). Es hat sich gezeigt, dass eine sanftere Psychiatrie ohne größere Kosten realisierbar ist, wenn Wechselwirkungen zwischen Fühlen, Denken und Verhalten besser verstanden und beachtet werden. Jedoch macht nicht jede beliebige Milieuthérapie oder punktuelle Verbesserung der Stationsatmosphäre durch Einführung sogenannter Soteria-Elemente unter Beibehaltung der typischen Klinikatmosphäre aus einer Akutstation eine Soteria (CIOMPI 2005). Erst das konsistente Gesamtkonzept zur Behandlung akut psychotischer Zustände, verbunden mit einer Atmosphäre, wie ich sie hier versucht habe darzustellen, macht den Geist und die Wirksamkeit der Soteria aus.

Literatur

- AEBI E, CIOMPI L, HANSEN H. Soteria im Gespräch. Über eine alternative Schizophreniebehandlung. Bonn: Psychiatrie-Verlag; 1993
- ANGERMEYER MC, BECK M, MATSCHINGER H. Determinants of the public's preference for social distance from people with schizophrenia. *Can J Psychiatry* 2003; 48: 663–668
- AYLON T, AZRIN NH. *The Token Economy*. New York: Apoleton-Century-Crofts; 1968
- BALINT M. *Regression. Therapeutische Aspekte und die Theorie der Grundstörung*. Stuttgart: Klett-Cotta; 1970
- BÖHME G. *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp; 1995
- BÖHME G. Atmosphäre als Begriff der Ästhetik. *Daidalos* 1998; 68: 112–115
- BÖHME G. Wahrnehmung von Atmosphären. In: BASFELD M, KRACHT Th. (Hg). *Subjekt und Wahrnehmung: Beiträge zu einer Anthropologie der Sinneserfahrung*. Basel: Schwabe; 2002 a; 19–30

- BÖHME G. Atmosphären als Gegenstand der Architektur. In: HERZOG J, DE MEURON P, URSPRUNG P (Hg). *Naturgeschichte*. Baden: Lars Müller Publishers; 2002 b; 410–417
- BÖHME G. *Architektur und Atmosphäre*. München: Wilhelm Fink Verlag; 2006
- BRUNS G. Die psychiatrische Zwangseinweisung. In: EINK M (Hg). *Gewalttätige Psychiatrie*. Bonn: Psychiatrie-Verlag; 1997; 56–70
- BUCHANAN P. Gedanken über Atmosphäre und Moderne. *Daidalos* 1998; 68: 80–88
- BUNDESMINISTER FÜR JUGEND, FAMILIE, FRAUEN UND GESUNDHEIT DER BRD (Hg). *Empfehlungen der Expertenkommission der Bundesregierung zur Reform der Versorgung im psychiatrischen und psychotherapeutischen/psychosomatischen Bereich*. Bonn: Aktion Psychisch Kranke; 1988
- CIOMPI L. *Affektlogik. Über die Struktur der Psyche und ihre Entwicklung. Ein Beitrag zur Schizophrenieforschung*. Stuttgart: Klett-Cotta; 1982
- CIOMPI L. *Die emotionalen Grundlagen des Denkens. Entwurf einer fraktalen Affektlogik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht; 1997
- CIOMPI L. *Gefühle, Affekte, Affektlogik. Ihr Stellenwert in unserem Menschen- und Weltverständnis. Wiener Vorlesungen*. Wien: Picus; 2002
- CIOMPI L, KUPPER Z, AEBI E, DAUWALDER HP, HUBSCHMID T, TRÜTSCH K, RUTISHAUSER C. Das Pilotprojekt »Soteria Bern« zur Behandlung akut Schizophrener. II. Ergebnisse einer vergleichenden prospektiven Verlaufsstudie über 2 Jahre. *Nervenarzt* 1993; 64: 440–450
- CIOMPI L, HOFFMANN H, BROCCARD M (Hg). *Wie wirkt Soteria? Eine atypische Psychosenbehandlung kritisch durchleuchtet*. Bern: Verlag Hans Huber; 2001
- CIOMPI L, HOFFMANN H. Soteria Berne – an innovative milieu therapeutic approach to acute schizophrenia based on the concept of affect-logic. *World Psychiatry* 2004; 3: 140–146
- CIOMPI L, HOFFMANN H, LEISINGER S. »Soteria-Station«? – Zur Frage des Namens von psychiatrischen Krankenhausstationen mit sog. Soteria-Elementen. *Krankenhauspsychiatrie* 2005; 16: 120–124
- COHEN S, KHAN A. Antipsychotic effect of milieu in the acute treatment of schizophrenia. *Gen Hosp Psychiatry* 1990; 12: 248–251
- CUMMING J, CUMMING E. *Ich und Milieu – Theorie und Praxis der Milieuthérapie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht; 1979 [orig.: *Ego and Milieu*. New York Arherton Press; 1962]
- DAY L. Healing Environments and the Limits of Empirical Evidence. *Am J Crit Care* 2007; 16: 86–89
- DIRMOSER G. Die Welt der Atmosphären. Emotionale Wahrnehmung sinnlicher Ereignisse. www.servus.at/kontext/ausstellungskunst/art_in_context.htm; 2001
- ELLSWORTH RB. Characteristics of effective treatment milieus. In: GUNDERSON JG, WILL OA, MOSHER LR (Hg). *Principles and Practice of Milieu Therapy*. New York, London: Jason Aronson; 1983
- FRANK JD. *Persuasion and Healing*. Baltimore: Johns Hopkins Press; 1972
- FRIIS S. Characteristics of a good ward atmosphere. *Acta Psychiatr Scand* 1986 a; 74: 469–473

- FRIIS S. Factors influencing the ward atmosphere. *Acta Psychiatr Scand* 1986 b; 73: 600–606
- GOFFMAN E. Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität. Frankfurt: Suhrkamp; 18. Auflage; 2001 [orig.: Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity. Harmondsworth: Pelican Books; 1968]
- GOFFMAN E. Asyle. Über die soziale Situation psychiatrischer Patienten und anderer Insassen. Frankfurt: Suhrkamp; 1972 [orig.: Asylums. Essays on the Social Situation of Mental Patients and other Inmates. New York: Doubleday; 1961]
- GUNDERSON JG. A reevaluation of milieu therapy for nonchronic schizophrenic patients. *Schizophrenia Bulletin* 1980; 6: 64–69
- HAUSKELLER M. Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung. Berlin: Akademie Verlag; 1995
- HERZOG J, DE MEURON P, URSPRUNG P (Hg). Naturgeschichte. Baden: Lars Müller Publishers; 2002
- HIRSCHFELD RM, MATTHEWS SM, MOSHER LR, MENN AZ. Being with madness: Personality characteristics of three treatment staffs. *Hosp Com Psychiatry* 1977; 28: 267–273
- HOFFMANN H. Empirische Untersuchungen zu Soteria aus den USA und Europa – Eine kritische Würdigung. In: CIOMPI L, HOFFMANN H, BROCCARD M (Hg). Wie wirkt Soteria? Eine atypische Psychosenbehandlung kritisch durchleuchtet. Bern: Verlag Hans Huber; 2001; 69–102
- HOFFMANN H, LEISINGER S. *Soteria Bern* – Ein Schrittmacher in der Schizophreniebehandlung. *Schweizerische Ärztezeitung* 2006; 87: 1859–1863
- JIKO I. Praktische Wege zur Gewaltvermeidung auf psychiatrischen Stationen. *Brückenschlag* 1997; 13: 146–150
- JONES M. The Therapeutic Community. New York: Jason Aronson; 1953
- JONES M. Therapeutic community as a system for change. In: GUNDERSON JG, WILL OA, MOSHER LR (Hg). Principles and Practice of Milieu Therapy. New York, London: Jason Aronson; 1983; 177–184
- KOTOWICZ Z. RD. Laing and the Paths of Anti-Psychiatry. London: Taylor & Francis; 1997
- KRISOR M, PFANNKUCH H. (Hg). Was du nicht willst, das man dir tut ... Gemeindep psychiatrie unter ethischen Aspekten. Regensburg: Roderer; 1997
- KROLL B. Mit Soteria auf Reformkurs. Ein Alternativprojekt bewegt die Akutpsychiatrie. Gütersloh: Verlag Jakob van Hoddis; 1998
- MELLE I, FRIIS S, HAUFF E, ISLAND TK, LORENTZEN S, VAGUM P. The importance of ward atmosphere in inpatient treatment of schizophrenia on short-term units. *Psychiatric Services* 1996; 47: 721–726
- MOOS RH. Evaluating Treatment Environments: A Social Ecological Approach. New York: John Wiley & Sons; 1974
- MOSHER LR. Soteria California und ihre amerikanischen Nachfolgeprojekte – Die therapeutischen Elemente. In: CIOMPI L, HOFFMANN H, BROCCARD M (Hg). Wie wirkt Soteria? Eine atypische Psychosenbehandlung kritisch durchleuchtet. Bern: Verlag Hans Huber; 2001; 13–41

- PAUL GL, LENTZ RJ. Psychosocial Treatment of Chronic Mental Patient. Milieu versus social-learning programs. Cambridge: Harvard University Press; 1977
- PFANNKUCH H. Offene Türen überall. Über die Selbstverständlichkeit des Herner Modells. In EINK M (Hg). Gewalttätige Psychiatrie. Bonn: Psychiatrie-Verlag; 1997
- SCHORE AN. Affektregulation und die Reorganisation des Selbst. Stuttgart: Klett-Cotta; 2007
- SCHRETER RK. Psychiatric Care for the 21st Century. *Psychiatric Services* 1997; 48: 1245–1246
- SIMON FB. Soteria eine Ersatzfamilie? In: CIOMPI L, HOFFMANN H, BROCCARD M (Hg). Wie wirkt Soteria? Eine atypische Psychosenbehandlung kritisch durchleuchtet. Bern: Verlag Hans Huber; 2001; 135–158
- SULLIVAN HS. Socio-psychiatric research: Its implications for the schizophrenia problem and for mental hygiene. *Am J Psychiatry* 1931; 10: 977–991
- TUCKER GJ. Therapeutic communities. In: GUNDERSON JG, WILL OA, MOSHER LR (Hg). Principles and Practice of Milieu Therapy. New York, London: Jason Aronson; 1983
- ULRICH RS. View through a window may influence recovery from surgery. *Science* 1984; 224: 420–424
- VAN PUTTEN T, MAY PRA. Milieu therapies of the schizophrenias. In: WEST LJ, FLINN DE (Hg). Treatment of Schizophrenia. Progress and Prospects. New York: Grune & Stratton; 1976; 217–243
- WERNER W. Je normaler die Lebensbedingungen, umso normaler benimmt sich der Mensch. *Psychologie heute* 1999; 62–65
- WERNER W. Auflösung ist machbar. Vom Großkrankenhaus zur Dezentralisierung. Bonn: Psychiatrie-Verlag; 1998
- WIGLEY M. The Architecture of Atmosphere. *Daidalos* 1998; 68: 18–27
- WINNICOTT, DW. The theory of the parent-child relationship. *Int J Psychoanal* 1960; 41: 585–595
- WINNICOTT DW. Vom Spiel zur Kreativität. Stuttgart: Klett-Cotta; 1973
- ZUBIN J, SPRING B. Vulnerability – a new view on schizophrenia. *J Abnorm Psychology* 1977; 86: 103–126
- ZUMTHOR P. Atmosphären – Architektonische Umgebungen – Die Dinge um mich herum. Basel: Birkhäuser Verlag; 2006

Atmosphärische Gestaltungsmöglichkeiten auf einer psychiatrischen Station

Uwe Könemann

Warum dieses Thema?

Persönliche Beweggründe

Zu meiner Person: Ich bin 55 Jahre alt und arbeite seit 26 Jahren in der Medizinischen Hochschule Hannover als Krankenpfleger. Mein Arbeitsbereich ist die Klinische Psychiatrie. Dort arbeite ich auf einer allgemeinpsychiatrischen Station der Psychiatrischen Klinik und bin für die Versorgung der Menschen mitzuständig, die sich hilfeschend an unsere Klinik wenden. Meine eigenen Beweggründe, mich mit dem Thema zu beschäftigen, sind: überhaupt einmal die atmosphärische Milieugestaltung auf einer psychiatrischen Station zum Thema zu machen. Der Stellenwert, der atmosphärischer Arbeit zugemessen wird, ist in der Regel eine nicht benannte Größe, und bleibt deshalb unbekannt. Meiner Meinung nach wird leider der atmosphärischen Gestaltungsarbeit, die tagtäglich von Mitarbeitern auf unserer psychiatrischen Station geleistet wird, eine zu geringe Bedeutung beigemessen. Beziehungsarbeit wird als normal und von der Natur gegeben einfach vorausgesetzt. Bei uns im Team wird »die Atmosphäre« fast nie zum Gesprächsthema gemacht, obwohl wir alle versuchen, automatisch zu einem guten Stationsklima beizutragen. Ich habe die Hoffnung, dass meine Kollegen gegenseitig über ihre wichtige Funktion im Team sprechen und ein Austausch über dieses Thema stattfindet und ein Bewusstseins-Prozess in Gang kommen kann. Dieser Prozess muss immer wieder erneut von allen Teammitgliedern erarbeitet werden.

Der normale Alltag auf der psychiatrischen Station wird durch die Methoden Gruppenarbeit, Teamarbeit, Milieugestaltung und das Medium Kunst, in der Medizinischen Hochschule auch durch den Kunstverein, das Projekt »Pavillon der Sinne«, eine Theatergruppe und Malerei abwechslungsreich gestaltet.

Das Zentrum Psychologische Medizin in der Medizinischen Hochschule Hannover

Ostern 1972 wurden die Gebäude der Psychologischen Medizin in Betrieb genommen. Zum Zentrum Psychologische Medizin der Med. Hochschule Hannover gehören die Abteilung für Klinische Psychiatrie und Psychotherapie sowie die Abteilung für Sozialpsychiatrie und Psychotherapie.¹ Beide Abteilungen verfügen zusammen über 117 Betten, 20 Tagesklinikplätze, eine Poliklinik sowie eine psychosoziale Beratungsstelle.

Durch die innerstädtische Lage ist der Versorgungssektor überwiegend städtisch strukturiert. Jede Abteilung ist einem festgeschriebenen Einzugsgebiet zugeordnet.

Mein Arbeitsplatz befindet sich auf einer Akutstation, die Platz für zwölf Patienten hat. Hier können die Patienten von ihrer Aufnahme bis zur Entlassung bleiben. Unsere Stationstür ist meistens geschlossen, sie kann im Bedarfsfall aber geöffnet und als offener Bereich geführt werden. Voraussetzung dafür ist, dass keine akut gefährdeten Patienten aufgenommen worden sind. Wir arbeiten nach dem Sektorprinzip, das bedeutet, dass Patienten vorrangig aus dem Sektor aufgenommen werden. Der Anteil der Nicht-Sektor-Patienten beträgt zurzeit etwa 30 %. Unser Stationsteam ist multiprofessionell ausgerichtet und die Betreuungskontinuität wird über das Bezugstherapeutesystem sichergestellt. Auf eine umfangreichere Beschreibung meines Arbeitsplatzes verzichte ich, da mein Thema im Mittelpunkt meines Erfahrungsberichtes stehen soll.

Ein bestimmtes atmosphärisches Klima ist von vielen verschiedenen Faktoren abhängig, die sich gegenseitig beeinflussen. Jeder dieser Faktoren kann auf seine eigene Weise als Verstärker auf die Atmosphäre des Stationslebens und auf das gemeinsame Tun einwirken.

Der Einfluss mitmenschlicher Stimmungen: Vor allen Dingen sind es die Menschen mit ihren Stimmungen, die eine Atmosphäre im psychiatrischen Alltag prägen. Es sind zum Teil Menschen, die sich in Therapie befinden. Gleichermaßen hinterlässt auch das Personal durch Stimmungen Spuren, die sich auf die Atmosphäre auswirken. Seien nun Stimmungen freundlich, traurig oder angespannt, sie beeinflussen oft auch das Befinden ihrer Mitmenschen.

Der Einfluss geschlossener Räume: Natürlich spielt es eine gewichtige Rolle, ob sich die Menschen der Station jederzeit, wann immer sie wollen, frei im Raum bewegen können. Ist die Stationstür einer psychiatrischen Station dagegen geschlossen und müssen alle Patienten erst beim Personal um ihren Ausgang anfragen, bedeutet dieses Hindernis, welches durch Regeln und Beschlüsse vom

1 Im Oktober 2007 – kurz vor Drucklegung – wurden beide Abteilungen zu einer Abteilung Psychiatrie, Sozialpsychiatrie und Psychotherapie zusammengeführt.

Personal auferlegt wird, für viele Patienten eine erhebliche Beeinträchtigung ihrer persönlichen Freiräume. Eine geschlossene Stationstür kann sich negativ auf das Freiheitsempfinden jedes einzelnen Menschen, der sich auf dieser geschlossenen Station befindet, auswirken und als Begrenzung der eigenen Autonomie empfunden werden. In der Folge beeinflusst eine geschlossene Tür somit auch das Verhalten der auf der Station anwesenden Menschen im Miteinander und prägt somit die gesamte Atmosphäre auf der Station.

Einrichtungsgegenstände und die Tages- und Wochenplanung: Einrichtungsgegenstände und deren Design sowie der vorhandene Platz, also die Größe der Station, wirken atmosphärisch auf Menschen ein.

Im Stationsalltag begegnet man vielen Regeln, mit denen jeder Patient konfrontiert wird und denen Beachtung geschenkt werden muss, ob nun freiwillig oder durch Anpassung. Der Stationsalltag ist durch die Tagesstruktur, die teilweise auch institutionellen Zwängen unterliegt, geprägt. Es gibt hier zum Beispiel einen festgeschriebenen Wochenplan für unsere Patienten, von denen in der Regel erwartet wird, dass er eingehalten oder zumindest beachtet wird.

Menschlich gegenseitige Abhängigkeiten: Die Berufszufriedenheit des professionellen Teams ist abhängig von der Bereitschaft der ihnen anvertrauten Patienten, zu ihnen Kontakt aufzunehmen und ein gemeinsames Arbeitsbündnis zu schließen. Die Mitarbeit der Patienten hängt dabei maßgeblich davon ab, inwieweit der einzelne Patient Vertrauen zu den Menschen im Team und der übrigen Patientengruppe entwickeln kann.

Atmosphäre herzustellen ist einfach eine Realität im psychiatrischen Arbeitsalltag. Oft stellen wir Bezüge zwischen einzelnen Patienten her, sind für Kommunikation und Stimmungen zuständig, ohne uns dessen immer bewusst zu sein, weil unser Tun uns allzu geläufig geworden ist. »Atmosphärisches Arbeiten« sollte sich positiv auf die Genesung und das innere Wachstum der auf der Station befindlichen Patienten auswirken. Für die Beschreibung der Beispiele aus meinem Arbeitsalltag verwende ich bewusst eine bildhafte Sprache in der Hoffnung, auf diese Weise die atmosphärische Milieugestaltung etwas plastischer beschreiben zu können.

Aus meiner Berufspraxis: Mein Handwerkszeug als Krankenpfleger besteht darin, Stimmungen aufzuspüren, ebenso Stimmungen auszuhalten, Stimmungen zu steuern, und vor allem, bestimmte Stimmungen zu gestalten. Die jeweiligen Patienten stehen dabei im Fokus des Geschehens.

Ehe ich selbst anfangs mit der atmosphärischen Arbeit »richte ich mir erst einmal meinen Arbeitsplatz ein«. Das bedeutet, dass ich eine Aufspürposition einnehme und meine Eindrücke zuerst einmal aufnehme und auf mich einwirken lasse. Ein eigenes gedanklich räumliches Positionieren innerhalb dieser jetzigen bestimmten Atmosphäre ist meiner Ansicht nach die Grundlage für ein eigenes atmosphärisches Gestalten. Dazu bedarf es außerdem noch Neugier und der

Lust an Kreativität. Eine nötige Distanz verschafft erst die Freiheit im Tun und Denken.

Ein ganz wichtiger Aufgabenbereich in meiner täglichen Arbeit ist die Gestaltung eines entspannten Klimas auf der Station. Oft gilt es, einzelne Patienten zu beruhigen. Wir als Team versuchen in unserer täglichen Arbeit auf der Station ein angenehm tragendes Klima zu schaffen. Hier soll dem Patienten durch seine Mitwirkung ermöglicht werden, mitzuschwingen und selbst etwas zu bewegen. Gemeinsamkeiten und Kommunikation können ebenso in Form eines spielerischen Umgangs miteinander erfolgen. Atmosphäre kann sich hier in künstlerisch-kreativen, bislang unbekanntem Potenzialen ausdrücken und bildhaft zeigen, was zum Beispiel in der Ergotherapie tagtäglich geschieht.

Nachfolgende Fragen verdeutlichen, welche Dinge zu der atmosphärischen Arbeit gehören, wobei die letzten zwei Fragen von mir gemeinsam behandelt werden.

1. Welche unterschiedlichen Atmosphären gibt es auf meiner psychiatrischen Station?
2. Woran erkenne ich Atmosphären, wenn ich in eine atmosphärische Stimmung eintauche?
3. Wie stelle ich oder wie stellt mein Team Atmosphären her?

Hier nun einige Beispiele aus meinem Arbeitsalltag:

Meine Arbeit beginnt meistens um 8.30 Uhr. Zu diesem Zeitpunkt sind die anwesenden Kollegen damit beschäftigt, den Tag gemeinsam vorzubereiten und zu planen. Sie konzentrieren sich auf die Morgenroutine. Die Patienten, bei denen keine Termine und Untersuchungen anliegen, frühstücken zu dieser Zeit. Sie tun die gleichen Dinge, die sie von zu Hause zu tun gewohnt sind. Ihr Tagesablauf auf der Station unterscheidet sich zu diesem Zeitpunkt nicht vom Alltag zu Hause. Sobald ich das Gelände der Klinik betrete und auch auf dem Weg zu meiner Abteilung und Station begegne ich oft schon einigen Kollegen und Patienten meiner Station. Hier an dieser Stelle fängt meine Arbeit eigentlich schon an! Es werden von mir Offenheit und Interesse für die Belange meiner Mitmenschen erwartet.

Manche Smalltalks auf den Klinikfluren dienen mir schon der Einstimmung auf den bevorstehenden Arbeitstag. »Um dahin zu gelangen, wo ich hin möchte, brauche ich diese ersten Takte, bis ich dann meine eigene Musik für den Tag gefunden habe.« Schon auf dem Weg zu meiner eigentlichen Arbeitsstätte, meiner Station, ist für mich zu spüren, welche Situationen und Stimmungen ich dort vorfinden werde. Ist die Atmosphäre aufgeladen? Schlechte Stimmungen machen viele spätere Situationen sichtbar. Indizien hierfür sind zum Beispiel: Die Stationstür ist geschlossen, Patienten halten sich in der Nähe der Tür auf, vor der Station stehen keine abgestellten freien Betten, also sind alle Betten belegt oder die Station ist überbelegt, Mitarbeiter meiner Station sind schon bei der

ersten gemeinsamen Begegnung ernster und zurückhaltender im Kontakt zu mir. Viele Vorboten zeigen mir also schon im Vorfeld an, wie die Stimmung auf der Station voraussichtlich werden wird.

In unserem Team arbeiten zwölf Krankenschwestern/Krankenpfleger im Wechselschichtsystem, außerdem eine Ergotherapeutin und eine Krankengymnastin, Ärzte und Psychologen sowie eine Sozialarbeiterin, die genau wie die oben genannten nichtakademischen Mitarbeiter fest angestellt ist. Dazu kommen Praktikanten und Auszubildende verschiedener Berufsgruppen, die das Klima der Station entscheidend mitprägen.

Haben wir »akute Patienten« im Team zu betreuen, so bekommen die Gespräche der Teammitglieder untereinander sogleich einen anderen Akzent. Im Team wird dann wesentlich mehr besprochen als sonst und die Tür zum Dienstzimmer ist für Patienten oft verschlossen. Ist die Atmosphäre andererseits entspannt, merke ich es auch sogleich daran, dass der gemeinsame Austausch im Team persönlicher wird. Bei einigen meiner Arbeitskollegen erkenne ich schon am Klang ihrer Stimmen, wie der Tag werden wird. Wir alle gemeinsam leisten im Team einen wichtigen Beitrag für eine unverstellte Haltung, in der wir uns um Offenheit bemühen. Das Team und die gemeinsamen Reflexionen und Gespräche sind für uns alle eine wichtige Grundlage, um einen freien Blick für unsere Arbeit zu behalten. Patienten gehen in einer guten freien Atmosphäre leichter auf uns Mitarbeiter zu und suchen selbst aktiv das Gespräch. Neue Mitarbeiter sowie Auszubildende werden von Patienten dabei gerne als Gesprächspartner gesucht. Der Grund ist vielleicht darin zu finden, dass sie unbefangener nach neuen eigenen Erfahrungen suchen und offener für Neues sind.

Die Morgenrunde

Als nächster Schritt am Tag ist die Morgenrunde als wichtiger gemeinschaftlicher Faktor zu beschreiben, weil hier wichtige Atmosphärenarbeit von allen anwesenden Menschen gemeinschaftlich geleistet wird. Die Morgenrunde hat eine lange Tradition in unserer Klinik. Deshalb und weil sie auch deutlich hervorhebt, wie der Stand der Dinge ist, möchte ich anhand von Beispielen versuchen zu beschreiben, welche Bedeutung Atmosphärenarbeit in der Morgenrunde hat. An der Morgenrunde nimmt der größte Teil unserer Patienten und Mitarbeiter teil. An manchen Tagen nimmt die gesamte Station daran teil. Sie findet im Tagesraum, einem Aufenthalts- und Arbeitsraum unserer Patienten der Station 54, statt. Unser Tagesraum strahlt eine gemütliche Atmosphäre aus. Der Raum ist sehr lichtdurchflutet. Es gibt hier viele Pflanzen auf der Fensterbank und in den Ecken. Einige Sessel und ein Sofa laden zum Verweilen ein. Der Raum ist in zwei Hälften geteilt. Im Eingangsbereich befinden sich mehrere Esstische, die zusammengestellt

werden können und im hinteren Teil kann man gemütlich zusammensitzen, klönen oder auch fernsehen. Die Sitzordnung in der Morgenrunde ist kreisförmig und jeder sucht sich seinen Platz, auf dem er sitzen möchte, jeden Tag wieder aufs Neue aus. Aus dem Kreis der Morgenrunde moderiert ein Mitarbeiter die Runde. Das Moderieren und Leiten der Morgenrunde hängt nun maßgeblich von diesem Mitarbeiter ab. Er hat es in der Hand, welche Atmosphäre für die Morgenrunde, dieses wichtige Treffen aller, geschaffen wird.

Patienten reagieren sehr empfindsam auf direkte Ansprache. Es kommt darauf an, »wie« sie angesprochen werden. Andere Patienten sind zuerst irritiert durch das Zusammensein mit vielen fremden Menschen. So eine Runde fühlt sich dann oft kalt an, weil jeder auf seinem eigenen »Instrument« für sich alleine spielen will, anstatt gemeinsam im Orchester zu musizieren. Es braucht also für den Auftakt der Morgenrunde eine Art Erkennungsmelodie, die alle(s) zusammenführt.

Die Begrüßung der Teilnehmer in der Gruppe durch den Gruppenleiter ist nun der Auftakt für die Atmosphäre, die in der Morgenrunde vorherrscht. Von großer Bedeutung ist dabei: In welchem Rhythmus (wie wir »Professionellen« sprechen), wie wird der richtige, zur Stimmung passende Ton gefunden? An dieser Stelle könnte der Gruppenleiter zum Beispiel eigene Beobachtungen in den Raum stellen. So könnte er seine eigenen Wahrnehmungen zur Temperatur, zu Außengeräuschen und eventuellen Ablenkbarkeiten mitteilen. Auch wenn zum Beispiel ein Teilnehmer besonders modisch gekleidet zur Morgenrunde erscheint, kann dies aufgegriffen werden, damit eine Gemeinsamkeit und Gesprächsbasis entsteht. Jetzt braucht nur noch ein Mitwirkender bereit sein mitzuspielen und es entsteht eine Art »eigener Sound«, der alle anderen Mitspieler zum Mitmachen einladen könnte. Für die Gruppenleitung ist es wichtig, dass sie sich auf diesen Moment konzentriert. Und durch eine lockere spontane und unverkrampfte Haltung sollte sie ihre Bereitschaft signalisieren, für alles offen zu sein: »Komme, was da wolle.« Oder: »Es kann kommen, was kommen soll!«

Sehen wir uns im Raum um und sehen wir die Gruppenteilnehmer an, fallen uns immer wieder Gruppenteilnehmer auf, deren Persönlichkeit sich vom Rest der Gruppe durch ihre Ausstrahlung stark abgrenzt. Diesen Patienten ist ihre Autonomie zu bewahren besonders wichtig. Sie betonen diese in der Regel dadurch, dass sie sich ungern auf Kompromisse festlegen. Ihre Aura kann einen sehr starken Einfluss auf die Atmosphäre in der Gruppe haben, häufig stehen sie im Mittelpunkt des Geschehens. Werden diese Patienten dann angesprochen, so äußern sie sich oft bevorzugt in einer Kunstsprache, die sich durch Vieldeutigkeit und viele Anknüpfungsmöglichkeiten, ohne sich festzulegen, auszeichnet.

Die Gruppenleitung kann nun versuchen, mit den vom Patienten selbst in den Raum gestellten Themen zu spielen und sie zu übernehmen. Es kann nun ein gemeinsames Thema formuliert werden, die Gruppe könnte dazu ermuntert werden, eigene Einfälle zu bestimmten Begriffen zu formulieren. Bei unverständ-

lichen Äußerungen eines Teilnehmers kann es sehr hilfreich für alle sein, wenn ein Mitpatient oder der Gruppenleiter als Dolmetscher einspringt und dabei hilft, das auszudrücken, was der Patient ausdrücken wollte. Jeder Einzelne sollte die Möglichkeit erhalten und darin bestärkt werden, sich einzubringen mit seinen speziellen eigenen Gedanken. Alle Teilnehmer sollten verstehen, was ausgedrückt werden sollte. Der Gruppenleiter kann durch die Modulation (Begriff aus Duden: *Übergang von einer Tonart in die andere. Das Abstimmen von Tonstärke und Klangfarbe z. B. beim Gesang in der Musik*) von Affekten Gruppenprozesse in Gang bringen und auf den Weg bringen. Er kann mal einen dramatischen Akzent setzen, sollte aber auch zu der Möglichkeit zurückfinden, seine emotionale Steuerung wieder »runterzufahren«. Für den Gruppenleiter können die oben genannten Beispiele als mögliche Atmosphärenerzeuger von Nutzen sein. Das Ziel, ein positives Gruppenklima zu schaffen, wird oft erreicht durch eine gegenseitige Toleranz, auch von befremdeten Sichtweisen.

Ausgestaltung von atmosphärischer Milieuarbeit in einer Gruppensitzung

Jeder Mensch hat eine unverwechselbare Handschrift, seine ihm ureigene Signatur. Auch Gegenstände haben eine eigene Ausstrahlung. Am Beispiel einer Gruppensitzung wird dies deutlich. An der folgend beschriebenen Gesprächsgruppe nehmen fünf Patienten und zwei Mitarbeiter teil. Fünf Stühle werden kreisförmig zusammengestellt. In der Mitte des Kreises steht ein vergessener Schemel, dieser müsste jetzt vor Beginn der Gruppensitzung eigentlich noch weggeräumt werden. Der Gruppenleiter will dies auch tun, woraufhin eine Teilnehmerin einbringt, dass sie es schade findet, wenn dieser Schemel nicht mehr dort stehe. So bleibt er jetzt in der Mitte des Kreises stehen. Durch das Bild mit dem Schemel verändert sich gleich etwas in der Stimmung der Gruppenatmosphäre. Der Schemel in der Mitte des Kreises hat eine eigene Geschichte zu erzählen. Er ist zum Beispiel immer dabei, wann immer sich die Patienten abends treffen und beispielsweise Karten spielen oder fernsehen. Er gewährt uns einen Einblick in einen ganz anderen Raum. Er verbindet das therapeutische Zusammensein mit dem losgelösten privaten Zusammentreffen der Patienten im gleichen Raum, nur zu einer anderen Zeit.

Der Gruppenleiter fordert alle Teilnehmer dazu auf, sich die Schuhe auszuziehen und die Füße auf den Schemel zu legen. So entsteht nun ein neuer Kreis mit ausgestreckten Beinen. Die Füße der Teilnehmer liegen ganz eng nebeneinander. Man kann den Fuß seines Nachbarn spüren und so entsteht auf ganz natürliche Weise, ohne viel Aufwand ein Gespräch in entspannter Haltung. Zu spüren ist in diesem Moment die Gelöstheit aller Teilnehmer, es entsteht Intimität. Ein Patient erzählt von seiner Trauer um die verlorene Kindheit, seinem Vater, der

ihn früh verlassen hat, und seiner Mutter, für die er immer da sein musste. Dieses Beispiel verdeutlicht, wie sich durch den spielerischen Umgang mit dem Schemel der ganze Raum verändert hat und dass Gegenstände und ihre Bedeutung für die Gestaltung der Raumatmosphäre wichtig sind. Das eigene räumliche Empfinden wurde für uns Teilnehmer durch das »Schemelerlebnis« größer.

Eine entspannte und gelöste Atmosphäre herzustellen ist besonders wichtig im Umgang mit akut-kranken Menschen. An zwei Beispielen möchte ich erläutern, welche Gestaltungsmöglichkeiten es gibt, um dieses Ziel zu erreichen.

Beispiel 1: Herr Jöhrens², 28 Jahre alt, wird auf der Station mit einer bipolaren Störung aufgenommen. Als ich ihn das erste Mal sehe, bin ich erstaunt, weil er sein Bett mit Zeitungsausschnitten und persönlichen Gegenständen dekoriert hat. Die Nacht über hat er nicht geschlafen, damit sein Kunstwerk nicht zerstört wird. Zu Beginn unseres Gespräches liegt ein Knistern in der Luft. Falls ich jetzt etwas Falsches sage, könnte es sein, dass Herr J. aus der Haut fährt und das Mindeste, was ich dann tun muss, ist sein Zimmer zu verlassen. Aber ich entdecke noch etwas anderes. Trotz der gereizten Tonlage von Herrn J. ist er mir sympathisch und ich fühle mich durch ihn nicht bedroht. Also begeben wir uns in die Rolle eines Museumsbesuchers und lasse mich von Herrn J. erklären, welche Bedeutung die vielen Gegenstände haben, die er auf seinem Bett zusammengestellt hat. Die Situation scheint sich zu entkrampfen und ich merke, wie wichtig es für Herrn J. ist, sich auf diese Art und Weise darzustellen. Kreativität geht hier vor Nachtruhe. Da Kunstwerke in Ausstellungen auch häufig fotografiert werden, frage ich Herrn J., ob ich sein Bett ablichten dürfe. Denn wenn er ein Foto von seinem Bett hätte, könnte alles, was sich darauf befindet, wieder herunternehmen und nachts auch mal wieder schlafen. Diese neue Wendung unseres Gespräches sorgt erst mal für eine Verschlechterung des Klimas und eine Atmosphäre des Misstrauens entsteht. Erst als ich ihm versichere, dass sowohl Fotos wie Negative ihm gehören würden, geht es wieder bergauf mit uns. Ich habe seine Arbeit gewürdigt, er kann akzeptieren, dass man als Künstler auch mal eine Pause einlegen muss, und so waren beide Seiten zufrieden gestellt. Die Tatsache, dass ich mich ganz neugierig und unbefangenen seinem Kunstwerk widmen konnte, nahm viel Spannung aus dem Raum. Denn Herr J. hatte sich ganz in die Rolle des unverstandenen Künstlers hineinbegeben und war bereit sein Kunstwerk mit allen Mitteln zu verteidigen. Diese Entschlossenheit war spürbar, ohne dass etwas gesagt werden musste. Bei späteren Begegnungen mit Herrn J. blieb immer ein Stück von unserem ersten Aufeinandertreffen im Raum und so konnten wir sehr gelöst miteinander reden.

Beispiel 2: Frau Konrad kommt über die Notfallaufnahme auf die Station. Sie kommt als Verlegung vom LKH-Wunstorf und befindet sich in einer hypomanischen Verfassung. Da ihr vor Kurzem eine Niere transplantiert wurde, ist sie außerdem sehr besorgt um ihren körperlichen Zustand. Nachdem der diensthabende Arzt Frau K. aufgenommen

2 Die Namen in den folgenden Beispielen sind fiktiv.

hat, setzt sie sich noch zu mir ins Dienstzimmer. Da es zu diesem Zeitpunkt sehr ruhig auf der Station ist, bleibt mir genügend Zeit, ihr in Ruhe zuzuhören. Frau K. beginnt damit einiges über ihren Aufenthalt in Wunstorf zu erzählen. Sie hat Angst fixiert zu werden und – wenn ich ehrlich sein soll – diese Angst kann ich gut verstehen. In diesem Moment beginnt die Stimmung zu kippen. Es rutscht etwas nach unten und eine unbeschreibbare Spannung beginnt sich auszubreiten. Da die Umstände der Verlegung für die Patientin als ziemlich stressig erlebt worden waren, schlage ich ihr erst eine Entspannungsübung vor. Zu meinem Erstaunen dreht sie den Spieß um und schlägt vor, sie könne die Entspannung doch bei mir durchführen. Ich könnte das ja auch mal gebrauchen. Nach kurzem Zögern willige ich ein und Frau K. beginnt mit ihrer Einleitung. Wenige Minuten später sitze ich im Garten in einem Liegestuhl und bin sehr entspannt. Dieser Rollentausch macht mir sehr schnell klar, welchen Beitrag ich selbst zu der angespannten Atmosphäre im Dienstzimmer geleistet habe. Nachdem ich mich entspannt habe, werden die Farben im Raum heller und freundlicher und der Handlungsdruck, der über mir schwebte, ist verschwunden. Ich kann mich jetzt revanchieren und der Patientin auch eine Entspannung anbieten. Frau K. kann diese auch gut annehmen, weil klar geworden ist: Manchmal müssen eben Patienten die Mitarbeiter beruhigen, damit es weitergehen kann.

Zusammenfassung

Schwierigkeiten für mich, über das Thema zu schreiben, ergaben sich aus der Tatsache, dass es sehr wenig Literatur und auch keine Informationen zum Beispiel im Internet über das Thema gibt. Ich musste von daher meinen eigenen Weg suchen, um das Thema aufzugreifen. Für mich war es letztendlich interessant, den klinischen Alltag einmal aus diesem speziellen Blickwinkel heraus betrachten und beschreiben zu können. Besondere Situationen, die aus der Alltagsroutine herausfielen, wenn Dinge anders liefen als üblich oder irgendetwas anders war als sonst, boten mir eine gute Gelegenheit, in Atmosphären einzutauchen. Routine spiegelt ja auch eine bestimmte Atmosphäre wider, aber mir versperrte sie oft die nötige Klarsicht für unmittelbar vor mir liegende Situationen. Durch die Auseinandersetzung mit dem Thema bin ich zu der Überzeugung gelangt, dass es in der Psychiatrie noch etwas Neues zu entdecken gibt. Sozusagen etwas Unbekanntes, was uns allen aber eigentlich auch schon vertraut ist.

Für die Zukunft würde ich mir einen bewussteren Umgang mit Atmosphärenarbeit wünschen. Dazu müssten Möglichkeiten geschaffen werden, den Arbeitsplatz auf psychiatrischen Abteilungen anders umzugestalten. Das heißt Einfluss nehmen zu können auch aufseiten der Patienten, gestalten können, formen, verändern können, zu erkunden mit den Augen eines Fremden. Als Beispiel möchte ich anführen, dass, wenn ich an einen Ort komme, der mir unbekannt

ist, mir spezielle Details auffallen, die ich routinemäßig bei mir zu Hause gar nicht mehr wahrnehme.

Feldforschung in der Psychiatrie wäre eine denkbare Möglichkeit. Zurzeit sind die Angebote der Station leider schwerpunktmäßig darauf ausgerichtet, die Realitätswahrnehmung der Patienten zu unterstützen. Die Kreativität bleibt dabei leider oft »auf der Strecke«. Kreative Angebote wären tragend, um atmosphärische Arbeit gestalten zu können. Leider werden diese kaum oder viel zu selten angeboten. Zum Beispiel könnte auch im Krankenhaus durch Theaterarbeit eine neue Möglichkeit für Patienten geschaffen werden, ihre Selbst- und Fremdwahrnehmung zu schulen. Ein spielerischer Umgang und das Einnehmen verschiedenster Rollen könnten für Patienten das Bewusstsein dafür wecken und auch aufzeigen, dass ein spielerischer Umgang mit den Realitäten helfen kann, selbstbewusster zu werden und somit die eigene Erkrankung aus einer anderen Perspektive heraus betrachten zu können. Zurzeit versuchen wir in unserer Abteilung in Zusammenarbeit mit einer Theaterpädagogin des Schauspielhauses, ein Modul für Theaterarbeit in der Psychiatrie zu entwickeln. Räume kreativ gestalten zu dürfen, beteiligt zu sein, Projekte zu entwickeln, Spuren zu hinterlassen, dies alles wären Elemente, die meiner Meinung nach zu einer guten Stationsatmosphäre beitragen könnten. Diesen wird aber leider häufig zu wenig Beachtung geschenkt und somit geht viel kreatives Potenzial verloren. Ich habe versucht zu beschreiben, dass beispielsweise eine winzige Veränderung im Raum in der Lage ist, viele unterschiedliche Gefühle auszulösen, zum Beispiel wenn einzelne Patienten, die in ihrem Zimmer die Wände individuell dekorieren oder auf eine bestimmte Art und Weise ihr Zimmer einrichten, für Gemütlichkeit sorgen und auf diese Weise einen wichtigen kreativen Teil ihrer Persönlichkeit zeigen und ausleben können.

Ebenso kann eine bestimmte Lichtquelle, der jeweiligen Jahreszeit entsprechend intensiv leuchtend, bestimmte Stimmungen bei Menschen hervorbringen und sich vielfältig auf das Verhalten aller im Team auswirken. Ein einzelner Mitarbeiter oder Patient kann das ganze Klima auf der ganzen Station verändern und beeinflussen. Mitarbeiter und Patienten, denen es gut geht, strahlen dies anderen gegenüber auch aus und tragen zu einer positiven Klimaveränderung bei.

Fazit: Für mich ist vieles, was ich erfahren habe, auch deshalb geschehen, weil es in einem bestimmten atmosphärischen Rahmen stattgefunden hat. Diesem Rahmen Beachtung zu schenken war ein Anliegen meines Berichts. Ob es aber in Zukunft neue kreative Entwicklungsmöglichkeiten für eine Arbeit an der atmosphärischen Gestaltung oder andere erweiternde Angebote gibt, bleibt mehr als fraglich. Meiner Meinung nach ist das derzeitige Klima in der Psychiatrie zu sehr von der biologisch ausgerichteten Psychiatrie geprägt.

Die Behandlung mit Medikamenten steht meiner Erfahrung nach zu sehr im Vordergrund. Es gibt wenig Forschungsmöglichkeiten, die unabhängig von

der Pharmaindustrie stattfinden. Ob es in Zukunft überhaupt Räume gibt für Neues außerhalb des »Mainstreams«, bleibt deshalb abzuwarten. Will man dieser Versachlichung des Lebens und Miteinanders auf einer psychiatrischen Station entgegenwirken, braucht es in Zukunft wohl mehr Verantwortung für die Gestaltung des Alltäglichen. Es benötigt Forschungsfelder, die nicht nur auf biochemische Erkenntnisse ausgerichtet sind.

Milieuforschung wäre wichtig. Und warum nicht Atmosphärenarbeit als Weiterbildungsangebot für Psychiatriemitarbeiter? Mit diesen Gedanken möchte ich meinen Erfahrungsbericht abschließen und hoffe, dass er einen Einblick in den Alltag eines »Atmosphärenarbeiters« geben konnte.

Gestimmte Räume

Ein atmosphärischer Rundgang durch ein Kinderkrankenhaus

Claudia Lorenz und Joachim Penzel



Krankenhäuser sind gewöhnlicherweise Orte, die man mit Sauberkeit, Sterilität, weißen langen Fluren und durchrationalisierten Tagesabläufen verbindet. Mit langem, unsicheren Warten, dem immer gleichen Blick auf die Decke, Licht, das einen viel zu früh am Morgen weckt oder mit offenen Türen, durch welche allgegenwärtig die Geräusche des Personals, die unnennbaren Gerüche, Gehhilfen und Essenswagen über den Kranken herfallen. Was ist aber, wenn das Ereignis Einzug ins Krankenhaus erhält? Wenn Lichter an- und ausgehen, Bilder erscheinen, Dinge dich und sich bewegen und Flüstern, Klänge und Überraschungen den Raum füllen und ihm seine Verlässlichkeit nehmen? Wenn die Sinne zu tun bekommen und ein Toilettenbesuch zum Abenteuer wird?

Mit der künstlerischen Gestaltung des Kinderkrankenhauses St. Elisabeth und St. Barbara in Halle durch Ulrich Reimkasten und seine Studenten ist ein kühnes Vorhaben umgesetzt worden: ein Krankenhaus, das den Menschen und sein Befinden ins Zentrum der Wahrnehmung rückt. Ein Ort der spürbaren Atmosphären, der neben den medizinischen und hygienischen Routinehandlungen einen Eigensinn entfaltet und den Weg zum Behandlungszimmer zu einer leibhaftigen Expedition für Auge, Hand und Fuß werden lässt.

Die folgende Erkundung des Krankenhauses weicht vom gewohnten Pfad einer sachlich rationalen Alltagswahrnehmung ab. Das Augenmerk liegt auf den spürbaren unsichtbaren Räumen, *den Atmosphären*, und auf denen, welche sie wahrnehmen, *den Menschen*. Kann man Atmosphären bestimmen? Wie verwandelt sich der Blick auf den Raum, wenn dieser nicht nur als Architektur, als Behälter und Hülle funktionsgebunden beschrieben wird, sondern die Menschen im »Sich-Befinden in Umgebungen« in die Konstitution einbezieht?

Die Sichtbarkeit der Unsichtbarkeit von Räumen – Atmosphären und Wahrnehmung

Dass Räume, Menschen oder Dinge Atmosphären ausstrahlen, ist jedem aus persönlichem Erleben vertraut. So spricht man im Alltag von der heiteren Atmosphäre eines Tages oder der gespannten Atmosphäre einer Sitzung. Ein Raum kann kühl oder düster wirken, ein anderer hektisch stimmen oder in Gelassenheit und Geborgenheit versetzen. Atmosphären scheinen den Dingen und Menschen zu entströmen, man kann sie hören, riechen oder fühlen, man gerät unvermutet in sie hinein und wird von ihnen gestimmt bzw. umgestimmt. Doch was sind sie genau? Wie lassen sich diese unsichtbaren Gebilde verorten und welche Alternativen bieten sie für ein erweitertes Raumverstehen in Theorie und Praxis?

Der Philosoph Gernot Böhme hat die Frage nach den Atmosphären im Rahmen einer ökologisch orientierten Ästhetik aufgegriffen und neu thematisiert. Atmosphären sind – so Böhme – keine unbestimmten, ortlosen, frei schwebenden Fluida im Raum oder nur Projektion des subjektiven Befindens, wie es in der Existenzialphilosophie sowie phänomenologischen Arbeiten immer wieder diskutiert wurde. Böhme definiert Atmosphäre als »die gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen« und wendet sich gegen einen vom Menschen oder von Dingen losgelösten Atmosphärenbegriff. Ihn interessiert die leibliche Beziehung des Menschen zu seiner Umwelt. Er untersucht, was bei dem »Sich-Befinden in Umgebungen« geschieht, wie wir wahrnehmend mit Räumen und Dingen in einem ständigen, unauflösbaren Kontakt stehen und wie unsere Stimmung durch alle sinnlich spürbaren Eigenschaften von Orten, Räumen und Landschaften beeinflusst wird. Atmosphären werden von Böhme als »synästhetische Charaktere« oder »intermodale Qualitäten« der Dinge bezeichnet. So spürt man ein Blau im Raum nicht nur als optisch wahrnehmbare Größe, sondern ebenso akustisch oder taktil als »Weise seiner Anwesenheit«, die in den Raum »hineintönt« und aus ihm herausstrahlt.

Aus dieser Sicht bekommen die Begriffe »Raum« und »Atmosphären« eine völlig neue Dimension. Das primäre Thema aus der Sichtweise einer sinnlich erfahrbaren Umwelt sind nicht zuerst die wahrnehmbaren Dinge und deren Lokalisierbarkeit, sondern das, was man empfindet: die Atmosphären. Mit den Bezugsgrößen *Umwelt*, *Leiblichkeit* und *Atmosphäre* wird der Mensch in die Konstitution von Räumen einbezogen. Raum ist nicht nur der starre Hintergrund von Handlungen, der als mit Dingen und Menschen gefüllter Behälter gedacht wird, sondern er muss immer in Einheit mit dem in ihm agierenden Menschen verstanden werden.

Die Gestaltung von sprichwörtlich menschlichen Lebensräumen, die Funktionalität und Sinnlichkeit verknüpfen, wird allerdings im Alltag zu wenig beachtet. Zwar existiert ein strategischer Einsatz von Atmosphären in den inszenierten,

reizüberfluteten Einkaufswelten der Shopping Malls oder in den mit edelsten Materialien überzogenen Palästen von Banken und Regierungen. Aber ein Großteil unserer Lebens- und Arbeitsumwelt entspricht rational gestalteten, ohne jede sinnlich angenehme Lebensqualität ausgestatteten Funktionsbauten. Hochhaustürme aus vor Kälte starrendem Glas, Dienstleistungs- und Verwaltungsgebäude mit standardisierten Kunststeinverkleidungen, Schulen oder Krankenhäuser mit ihren in Gleichförmigkeit entseelten Räumen entfalten oftmals bedrückende Atmosphären. Sie werden als architektonische Funktionsmaschinen gebaut und vergessen dabei meist die Menschen als ihre auch sinnlich bedürftigen Bewohner.

Das Kinderkrankenhaus St. Elisabeth und St. Barbara hat den Menschen nicht vergessen. Gezielt wurden bereits in der Planungs- und Umbauphase gemeinsam mit Künstlern, Architekten und der Belegschaft des Hauses die Schaffung von Atmosphären und der Einsatz künstlerischer Mittel diskutiert. Entstanden ist ein »Lebensraum«, der für die Menschen, insbesondere die erkrankten Kinder und Jugendlichen, gebaut wurde. Kein weißes steriles Krankenhaus, sondern ein »gestimmter« Raum mit fühlbaren Atmosphären, die den Funktionsraum Krankenhaus aufbrechen und zu einem Spielplatz der Sinne werden lassen.

»... das tiefe Gelb, das weiche Grau ...« – Farbentheater in der Kinderstation



Eingangsbereich

Schon im Seitenbereich der großen Glashalle, in der das repräsentative Foyer des Krankenhauses architektonisch unvermittelt in den Eingang der Kinderabteilung mündet, wird der Bewegungsfluss plötzlich und unerwartet durchbrochen. Fast flüchtig, kurz vor dem Passieren der Tür sieht sich der Besucher neben einer matten Glaswand unverhofft von seinem lebensgroßen Schatten begleitet, einem vorbeihuschenden Geist in roten, blauen, grünen und gelben Spektralfarben. Kinder, eben noch verängstigt an der Hand der Eltern, fangen plötzlich an zu spielen, sich zu drehen, zu winken oder die Farben durch ihren Abstand zu den Projektionswänden zu beeinflussen. Wie flüchtige Träume oder Visionen scheinen die bunten Schatten auf, begegnen sich und verschwinden wieder und sind sogar für Betrachter hinter der Projektionsfläche und selbst nachts in ihren farbigen Silhouetten von der Straße aus zu sehen. Mit dieser sinnlichen Wahrnehmungsfalle, die auf einer Farb-Licht-Projektion beruht, wurde die gewöhnlich kaum wahrgenommene Durchgangssituation zwischen Räumen unterschiedlicher Funktion durchbrochen und damit als ein «Übergang zum anderen Raum» – hier zur Kinderabteilung – sinnlich spürbar und symbolisch markiert. Aktiv und spielerisch in die Konstitution des Raums einbezogen und dessen Differenz leiblich spürend, fühlt man sich als Mensch willkommen und betritt die Krankenstation mit Offenheit und weniger Angst.

Nach dieser heiteren Lichtpforte führt der Besucherweg nun geradewegs auf eine blaue Wand mit einem zweiten Empfangsmotiv zu. Von Weitem leuchtet schon eine goldglänzende Nische, die in der großen, ruhigen, blauen Fläche wie ein geheimnisvoll erstrahlender Schrein wirkt, der den Blick magisch anzieht und der sich beim Nähern unverhofft in die Weite einer flimmernden Kristallwelt öffnet: eine gläserne Tropfsteinhöhle mit kostbaren Innereien aus Glitzer, Flitter, Maiskörnern, Blättern und gelb schimmernden Steinen unterschiedlicher Größe, die sich in der tastenden Hand als wunderbar kühl und glatt erweisen und an jene Zaubersteine aus der verheißungsvollen Märchenwelt der Kindheit erinnern. Mit dieser Tastnische scheint das Gebäude den kleinen und großen Patienten wie zum Gruß die Hand zu reichen, um ihnen trotz des beängstigend wirkenden Geruchs der Desinfektionsmittel, der einen hier als beunruhigender Vorbote der Medizin unweigerlich schon anweht, heimlich zuraunen zu wollen: »Hier bist du willkommen und geborgen.«

Historisch betrachtet sind künstlerisch gestaltete Empfangsmotive die wichtigsten gleichermaßen bedeutungsstiftenden wie sinnlichen Vorgaben für die Nutzer und Besucher von Gebäuden. Ob der Tempelportikus des Kunstmuseums, das bühnenartige Treppenhaus eines Barockschlosses oder die mit Figuren reich verzierte Vorhalle einer Kirche – derartige Räume stimmen sprichwörtlich ein auf das Folgende und sind ein inszenierter Willkommensgruß. Und wie man bei einer gut gestalteten Hausfassade bereits auf das Innere schließen kann, so findet auch auf der Kinderabteilung die schon am Eingang spürbare Sorge um die seelische

Befindlichkeit der Besucher ihre konsequente Fortsetzung. Ein leuchtendes Blau zieht sich als farbiges Leitmotiv der Wandgestaltung durch das gesamte Erdgeschoss; die beiden anderen Etagen werden von warmen Rot- und Grüntönen belebt; im Treppenhaus geleitet ein tiefes Gelb in die Höhe. Diese Farbthemen der einzelnen Geschosse unterstützen die Orientierung in dem in einhundertjähriger Baugeschichte entstandenen Gebäudekonglomerat, in dem man sich beständig durch verschiedene Raumzonen bewegt wie ein Archäologe durch unterschiedliche Zeitschichten. Die jeweiligen Farbthemen verbinden die unüberschaubare Zahl der Räume und unterteilen den Krankenhausbau in scheinbar emotionale Zonen, was gleichermaßen dem Wohlbefinden der Patienten zuträglich wie für die Identifikation des Stationspersonals förderlich ist.



Wartebereich

Neben diesen farbigen Orientierungshilfen gibt es aber auch ein durchgehendes Gestaltungsmotiv, das in allen der sich scheinbar endlos durch das Gebäude schlängelnden Gängen wiederkehrt. Eine harmonische Streifengliederung, im Wechsel von naturfarbenen Grautönen mit der jeweiligen Flurfarbe und weißen Farbbändern, zieht sich durch jede Etage. Diese schlichte Komposition mit geschichteten Streifen erinnert an die sakrale Würde florentinischer Kirchen voller Helligkeit und Harmonie. Kein langweiliger Flur mit antiseptisch weißer Krankenhausstimmung, eher eine Passage voller Rhythmik und leiser Musik,



die den hier Tätigen wie den Patienten und Besuchern selbst in den Zonen des Übergangs noch Wahrnehmungsangebote offeriert.

Diese noble Streifengliederung, die die Flurwand als Bild interpretiert, wird akzentuiert von großflächigen Farbfeldern. Da passiert man am Abzweig eines Ganges plötzlich eine golden glänzende Wand, die wie ein unverhoffter Gruß aus der Märchenwelt eines maurischen Palastes wirkt. An einer anderen Wegkreuzung scheint sich die mit raffiniertem Anstrich versehene Wand in ein feuerrot glühendes Nebelmeer zu öffnen. In wieder anderen Gangabschnitten schreitet man durch farbige Lichtschleusen, deren eigenwillig fluoreszierende Strahlung das Auge weckt und deren kühle Farben sogleich als feine Temperaturschwankung spürbar sind.

Den in Routine erstarrten und in der Betriebsamkeit ermatteten Mitarbeitern können diese farbig inszenierten Reizwechsel in sanfter Weise neue Energien verleihen, quasi als eine mit ästhetischen Mitteln sich vollziehende, mehr oder weniger unbewusste Regenerierung in der täglich hundertfach durchteilten Passage oder als sinnliche Belebung bei Routinehandlungen. Für die Patienten und Besucher erleichtern diese Farbakzente den Weg durch die endlos erscheinenden Flure. Sie mildern das bange Gefühl der Ungewissheit, das einen gewöhnlich auf



Flur im Obergeschoss

der Suche nach Auskunftstheken, Behandlungsräumen oder Krankenzimmern überkommt. Die Farbgestaltung mit ihren punktuellen Verdichtungen in Kreuzungs- und Übergangsbereichen zerstreut ein wenig die typischen Krankenhausängste, lenkt die Wahrnehmung ab, setzt Assoziationen frei, lädt zum Verweilen ein und regt Gespräche an.

Jeder Schritt, ob ins Unbekannte oder ins allzu Vertraute, gerät zum sinnlichen Ereignis. Toiletten mit ihren bassinblauen Farbwänden und von Bullaugen besetzten Türen verwandeln sich in das U-Boot von Kapitän Nemo. Paravants aus farbiger Wolle oder bunter Patchwork schützen in den Behandlungsräumen vor fremden Blicken. Schränke mit einem warmen Anstrich beleben die Zimmer als farbige Raumkörper und überraschen beim Öffnen durch ein inneres Farbgeheimnis. Selbst der Fußboden schmeichelt dem Blick mit warmen Farben. Anstelle des standardisierten graublauen, kühlen Linoleums hat er einen erdigen Ocker-Orange-Ton, dessen sichtbare Schweißnaht sich als feine rotglühende Linie wie eine unerschöpfliche Lebensader durch den gesamten Krankenhausbau zieht.

Farbe verwandelt Räume und damit verwandelt sie den Menschen. Über Farben als wichtigstes Element der Atmosphäre treten wir in eine sinnliche, leiblich spürbare Beziehung zur Umwelt, werden eingestimmt auf Räume, werden angezogen oder abgestoßen. Wie die seelische Erfahrung einen Menschen prägt, so verleihen Farben den Räumen einen unverwechselbaren Charakter. Selbst Durchgangsräu-

me können so ein klar bestimmtes Äußeres erhalten, werden hier zu lebendigen Wesen aufgewertet oder andernorts zu abschreckenden Raumleichen herabgewürdigt. Farben sind das dominierende Element von Atmosphären, in die wir sprichwörtlich eintauchen, die uns umschließen und dabei sowohl emotionale als auch inhaltliche Themen vorgeben. Sie sind das Fluidum, in dem Gegenstände und Menschen uns erscheinen.

Das überraschende Detail – zwischen Essenswagen und Urinabgabe

In die Intensivstation des Kinderkrankenhauses tritt man unweigerlich auf Zehenspitzen ein. Schwestern huschen leise über die Gänge und in den Krankenzimmern müssen die Kinder häufig auch den Tag liegend im Bett verbringen. Niemand erzählt ihnen die vertraute Gute-Nacht-Geschichte, das Personal wechselt zu fester Stunde und oft sind die jungen Patienten zum ersten Mal allein von zu Hause fort. Neben einer professionellen medizinischen Versorgung brauchen aber gerade Kinder eine sinnlich spürbare Umgebung, die von den Schmerzen, der Angst oder der Langeweile ablenkt und den mitunter langen Aufenthalt im Krankenhaus erleichtert.

Mit viel Fantasie und Sensibilität wurde diesem Bedürfnis in der künstlerischen Gestaltung der Krankenzimmer Rechnung getragen. Zart schwingende, märchenhaft-poetische Mobiles schweben leicht und fast durchsichtig an der Decke und verführen die Augen der kleinen Patienten mit immer neuen Bildkombinationen und unerschöpflichen Geschichten. In einem Raum meint man angesichts der vibrierenden farbig gemusterten Gebilde, die wie aus sich selbst herausleuchtende Seeigel und bizarre Schalentiere aussehen, auf dem Meeresboden zu liegen. Andernorts sind es exotische Fische mit spektakulären Formen und Farben, die, als kleiner Schwarm von einer unsichtbaren Welle sanft bewegt, leise über den Köpfen von Patienten und Besuchern tanzen. In manchen Zimmern leuchtet nachts ein Sternenhimmel, der die Einschlafenden auf ihrem Weg ins Traumreich mit einem matten Leuchten still behütet. Und irgendwo findet sich ein großer goldener Zauberstab, der in seinem kreisenden Schweben über Zeit und Raum zu wachen scheint und einem Apotropäum gleich die bösen Geister vertreibt.

Es ist der Blick der tage-, oft wochenlang auf dem Rücken liegenden Kranken an die Decke, der hier als Gestaltungspotenzial wiederentdeckt wurde. Noch in der Renaissance- und Barockzeit öffneten sich Decken zu himmlischen Visionen mit vielfältigen Gestalten, die lautlos über den Köpfen der Menschen schwebend das Wissen um ein Jenseits des irdischen Alltags präsent hielten. An den Decken von Kirchen, Palastsälen, Treppenhäusern und Bürgerzimmern hatte die spirituelle Welt, sei es die der Religion, der Mythologie oder der Geschichte ihren festen Platz in der Gesellschaft. Während der damalige Lebensalltag aus einer nur



Himmel

mit dem Blick zu erreichenden Höhe seinen verbindlichen Sinn erhielt, werden Zimmerdecken heute meist funktional auf den Status von Lampenhaltern hin degradiert. Als Reaktion auf den situationsbedingten Deckenblick der Kranken bevölkert die künstlerische Gestaltung der Kinderklinik St. Elisabeth und St. Barbara die Welt über den Köpfen wieder mit allerlei Wesen, die den Blick verführen, die Fantasie anregen und die von oben herab den jungen Patienten die erforderliche Portion Vertrauen in ihre Krankenbetten senden.

Auch der Flur als wichtigster und lebendigster Ort des Krankenhausalltags erhält durch die künstlerische Gestaltung neben seiner strengen Funktionalität und atmosphärischen Ausstrahlung eine eigene Sinndimension. In unterschiedlicher Höhe und unregelmäßigen Abständen öffnen sich die Wände in kleine Nischen, die den Blick in geheimnisvoll beleuchtete Höhlen lenken. Da gibt es geschliffene Steine mit bizarren Farbäberchen, in manchen Vertiefungen verlocken Muscheln und Seepferdchen zur Berührung, in anderen wirft ein Spiegelkaleidoskop dem Hereinblickenden tausende Gesichter zurück. In wieder anderen Wandnischen tummeln sich in blaugrünem Dämmerlicht vielfältige filigrane Drahtwesen, die man mit einem Magneten in zuckende Bewegung versetzen kann. In der nächsten Öffnung wartet eine Zither darauf, dass man ihren gespannten Seiten Töne entlockt. Auch an den Decken der Flure gibt es verschiedene Schauöffnungen, die den Blick freigeben auf die wie gewaltige Adern und Gedärm sich dahinwindenden Versorgungsleitungen des Krankenhausorganismus. Diese Wandnischen und Durchbrüche wirken manchmal wie surreale Fenster, mit denen die Flure sich in eine geheimnisvolle Parallelwelt öffnen, manchmal erscheinen sie wie Devotionalienschreine des Fantastischen, vor denen man wie vor Museumsvitrinen staunend verharrt und sich sinnend verliert.



Spiegelnische



Fliegender Fisch

Der Krankenhausflur als Ort routinierter Betriebsamkeit wandelt sich hier zum Panoptikum für Groß und Klein, das den Blick verzaubert und den Tastsinn verführt. Es sind vor allem die unvorhersagbaren und scheinbar auch bei einem längeren Aufenthalt sich nicht erschöpfenden Details, die in der notwendigen hygienisch reinen Umgebung des Krankenhauses eine zweite, ganz dem Poetischen gehorchende Dingordnung etablieren. Hier koexistiert man nicht nur mit den alltäglichen Gegenständen, sondern man kann mit ihnen in einen gleichermaßen sinnlichen wie geistigen Kontakt treten.



Blauer Gang

Heilkunst für Körper, Sinne und Geist

Im Kinderzentrum der Klinik St. Barbara und St. Elisabeth praktiziert man Krankenpflege wieder im besten Sinn als eine Heilkunst, nämlich als Vereinigung von wissenschaftlich technischem Fortschritt in der Infrastruktur und den Behandlungsgrundsätzen mit einer alle Räume durchziehenden ästhetischen Gestaltung. Die entstandene unverwechselbare Atmosphäre ist mehr als nur dekorative Oberflächenverschönerung, sondern erfasst über die Sinne den ganzen Menschen. An diesem Ort der verletzten und bedrohten Leiblichkeit wird der Körper als jenes empfindsame Medium, mit dem der Mensch – wie jedes andere Lebewesen – mit der Welt in unauflösbarer Verbindung steht, auch ästhetisch umorgt. Die Vielfalt sinnlicher Anregungen vermag Lebensfreude zu wecken und damit die Lebenskraft zu stimulieren. Indem die ästhetische Gestaltung an der körperlichen, sinnlichen und geistigen Genesung der Menschen, die ja entscheidender Ausdruck intakter sozialer Beziehungen ist, mitwirkt, gelingt es der Kunst, ihre ursprüngliche Aufgabe als eine entscheidende gesellschaftsgestaltende Kraft wiederzuerlangen.

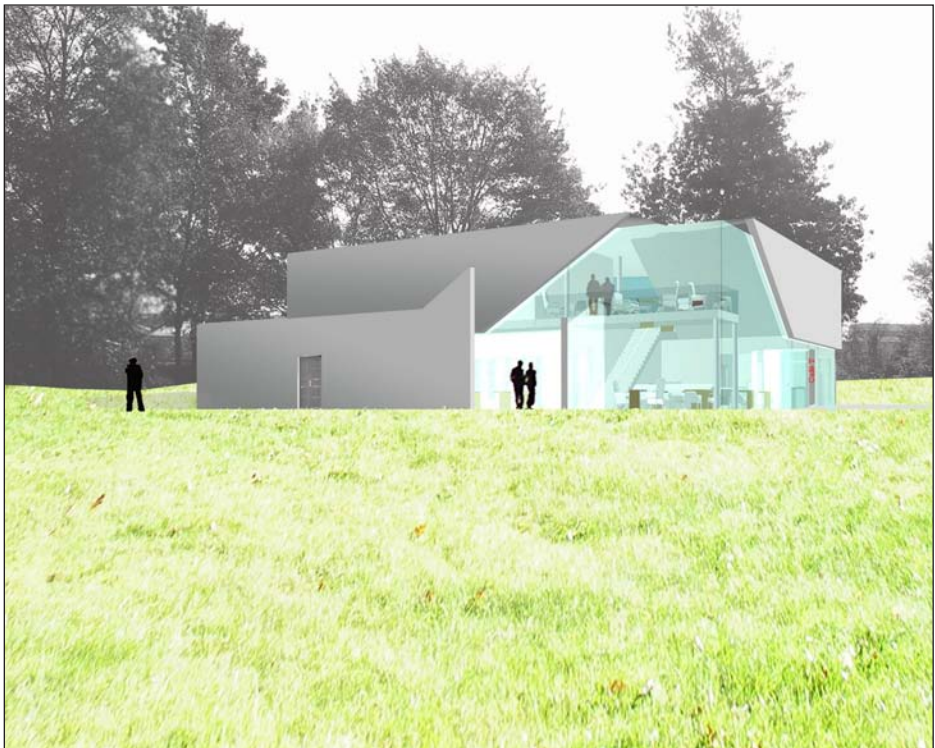


Rotunde

»Pavillon der Sinne«

Gesundheitsförderung durch Kunst, Kultur und soziale Kontakte an der Medizinischen Hochschule Hannover (MHH)*

Anke Bertram, Anika Bertram und Andine Mosa



Das Café

Malen, Zeichnen, Gestalten, Musizieren und Schreiben – über die Aktivierung sinnlicher Wahrnehmung und künstlerischer Ausdrucksmöglichkeit werden in der Therapie die Gesundwerdung und individuelle Fähigkeiten der psychisch erkrankten Patienten und Patientinnen in den Mittelpunkt gestellt. In einem neuen Gebäude auf dem Gelände der MHH sollen die schon jetzt bestehenden

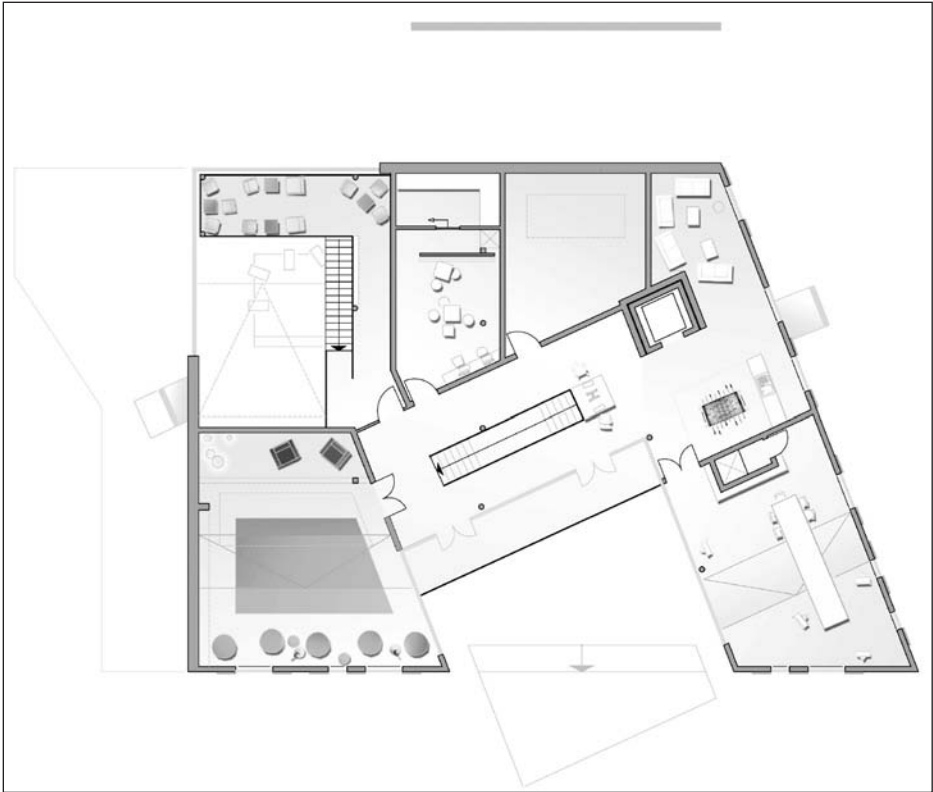
* Entwurfsprojekt am Studiengang Innenarchitektur der FH Hannover WS 06/07

therapeutischen Gruppen verbesserte räumliche und atmosphärische Bedingungen vorfinden. Darüber hinaus soll durch öffentlichen Café- und Veranstaltungsbetrieb, Ausstellungen und andere Events ein Ort der Begegnung von Gesunden und Erkrankten entstehen.

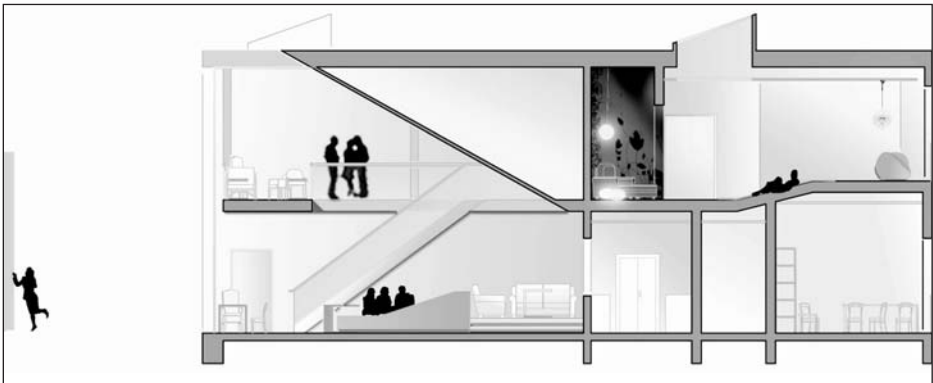
Der Verein »Pavillon der Sinne e. V.« wurde 2004 von Patienten, Angehörigen, Psychiatrieerfahrenen, MHH-Mitarbeitern und anderen Interessierten ins Leben gerufen. Die Idee für das Projekt stützt sich im Wesentlichen auf die Inhalte der Salutogenese und der Milieutherapie. Das Konzept der Salutogenese wurde von dem amerikanisch-israelischen Medizinsoziologen Aaron Antonovsky (1923–1994) in die Gesundheitswissenschaft eingebracht. Der Mensch soll in den Faktoren und Bedingungen gefördert werden, welche seine Gesundheit unterstützen und erhalten. In der Milieutherapie wird das Umfeld – je nach Patient – eher strukturierend, ausgleichend, animierend, reflektierend oder betreuend gestaltet. Im Mittelpunkt stehen die positive Stärkung alltäglicher Handlungen sowie die zwischenmenschlichen Beziehungen. Der strukturierende Raum unterstützt die Kommunikation, die sinnliche Wahrnehmung und das Gleichgewicht von Nähe und Distanz.



Grundriss Erdgeschoss



Grundriss Obergeschoss



Schnitt

Das Entwurfsprojekt

Im WS 2006/07 beschäftigten sich zehn Studierende des Studienganges Innenarchitektur der FH Hannover mit dem Pavillon der Sinne. Sie arbeiteten sehr eng mit Patienten und Mitarbeitern der Medizinischen Hochschule Hannover zusammen. Eine intensive Recherche und ein Besuch des Kunsthauses Kannen in Münster, dem Vorbildprojekt für den Pavillon der Sinne, bildeten den Einstieg.

Eine wichtige Erfahrung – nicht nur als Basis für den Entwurf – war eine mehrtägige Hospitation auf den Stationen der Psychiatrischen Abteilung. Die Studierenden nahmen am Tagesablauf und auch den Therapien der Patienten teil und hatten dabei die Gelegenheit, die Menschen in dieser außergewöhnlichen Situation kennenzulernen, mit ihnen zu sprechen und ganz nebenbei auch die räumliche Situation mit ihrer Atmosphäre intensiv zu erleben. Die Stationen bestehen – ganz klassisch – aus langen Fluren mit verschlossenen Türen zu den überbelegten Zimmern und wenigen, viel zu kleinen Gemeinschafts- und Arbeitsbereichen. Es gibt keine Zwischenräume zwischen Intimität und Gruppe, die es möglich machen, selbstbestimmt aufeinander zuzugehen.

Ein Beispiel: Das »Kunstwesen«*

Wenn man davon ausgeht, dass jedes gesunde Wesen mit einer sich verändernden Spannung zwischen Offenheit und Verslossenheit lebt, die ein inneres Gleichgewicht hervorbringt, dann kommt es hier darauf an, genau diese Offen- bzw. Verslossenheit (neu) räumlich zu definieren und auf den Pavillon der Sinne zu übertragen. Er soll damit die Funktion eines »gesunden Wesens« haben, welches auf seine Umwelt und äußere Einflüsse reagieren kann und sich damit positiv verstärkend in das therapeutische Bemühen einordnet. Das Gebäude hält sein Gleichgewicht, indem es sich öffnet und schließt: Werden z. B. die Fensterläden geschlossen, ordnen sie sich der Fassade unter und sind kaum mehr erkennbar. Sind sie jedoch geöffnet, strahlt der innere Kern nach außen und zeigt sich der Öffentlichkeit. An der belebtesten Stelle des Gebäudes ist die schützende Fassadenhülle aufgebrochen, der Kern freigelegt. Dort entstehen ein Café und ein Shop als Begegnungspunkt für Patienten und Besucher.

Das Kunstwesen ist durch starke Kontraste geprägt. Gerade diese Kontraste schaffen ein Gleichgewicht in der differenzierten Raumerfahrung: Die äußere Sichtbetonhülle wirkt stark und beständig. An den Stellen, an denen das Gebäude geöffnet ist, strahlt der innere Kern nach außen. Das lebendige, farblich akzentuierte Innere zeigt, wie aktiv die Menschen darin sind. Auch der Zusam-

* Andine Mosa, Anika Bertram (7. Sem.)



Eingang zum Shop

menklang der Materialität, und damit sind auch Licht, Schatten, Leichte und Schwere sowie Farbe gemeint, lebt von Kontrasten. Wie das Gebäude an sich ist auch das therapeutische Angebot im Kunstwesen kontrastreich und stellt für die Patienten eine wohltuende Abwechslung zur Monotonie des Krankenhauses dar. Die Inszenierung der Ausblicke und des Lichteinfalls stärkt die Wahrnehmung verschiedener Jahres- und Tageszeiten. Jeder Moment hat eine andere Atmosphäre, immer wieder entstehen Überraschungen, nicht zuletzt durch die Veränderungen, die die Nutzer vornehmen. So bieten z. B. die Fensterläden in den Therapiebereichen den Patienten die Möglichkeit, selbst zu regulieren, wie weit sie sich nach außen öffnen möchten.

Die Atmosphäre eines Raumes entsteht nicht nur durch Material, Farbe und Licht, sondern wesentlich auch durch den Umgang der Nutzer miteinander, mit dem Raum und den Dingen, die sich dort finden. Das Kunstwesen soll zum Handeln auffordern und Aneignung möglich machen. Es soll Kommunikation entstehen lassen, aber auch Entspannung und Rückzugsmöglichkeiten bieten.

Dort, wo sich das »Café T« befindet, ist die schützende Hülle des Gebäudes aufgebrochen. Hier findet die Begegnung zwischen Patienten und Besuchern



Shop, Café

statt. Gleich einem geöffneten Mund soll dieser Ort ein Organ des Austausches und der Kommunikation sein. Eine sich an der Wand aufbäumende »Zunge« reflektiert das Geschehen. Bewegung und Licht werden von der leicht spiegelnden, matt goldenen Oberfläche aufgenommen und gebrochen. Das Mobiliar setzt sich aus Secondhand-Stühlen und Sesseln zusammen. Der Großteil von ihnen ist weiß, ergänzt durch akzentuierende Rot- und Grüntöne. Die Empore bietet die Möglichkeit, vertraute Gespräche zu führen. Ein Ausstellungssystem ermöglicht auch hier das Aufhängen von Kunstwerken.

Jeder kann, ganz nach seiner emotionalen Verfassung, im Kunstwesen seinen Platz finden. Neben den verschiedenen Ateliers finden sich kommunikative Angebote wie das Café, Filmvorführungen auf dem Balkon oder der »Teeküchen- und Kickerbereich«. Und natürlich Rückzugsmöglichkeiten im Entspannungsraum oder dem »Trauraum« im Musikbereich, in dem man auch akustisch ganz für sich allein ist.

Der Entspannungsraum ist in zwei unterschiedliche Bereiche gegliedert, die durch eine Rampe mit integrierter Liegefläche verbunden sind. Im zurückgezogenen Bereich, der »Nacht«, finden die Patienten Rückzug. Dunkelblaue Wandfarbe und

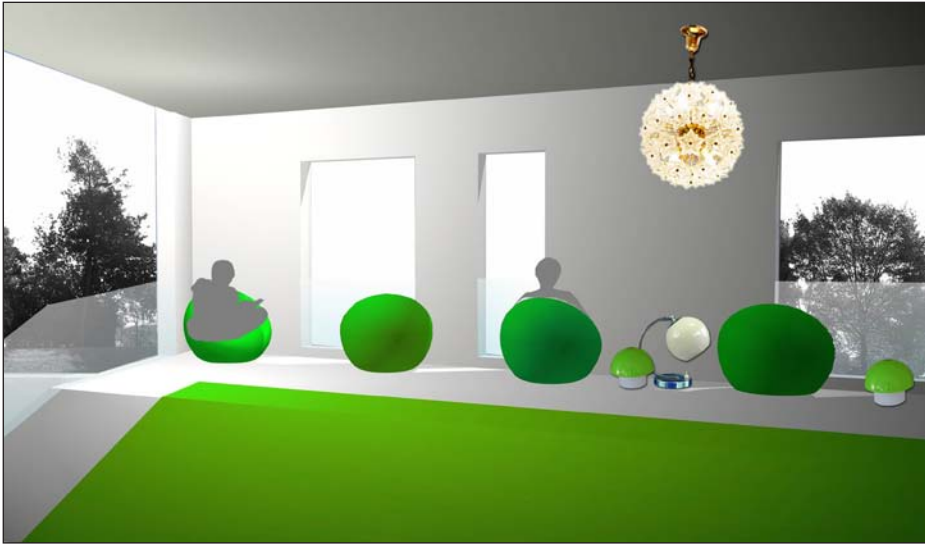


Salonatmosphäre

Samt geben dem Bereich sein wohliges Erscheinungsbild. Warme Lichtakzente werden durch runde Bodenleuchten und Kugelleuchten gesetzt. Hier können die Patienten in die Sessel sinken ... Der »Tag«-Bereich ist an der Fensterfront ausgerichtet und bietet mit Sitzsäcken einen offenen Blick ins Grüne. Tageslichtleuchten kommen zum Einsatz, wenn es die Sonne mal nicht so gut meint.

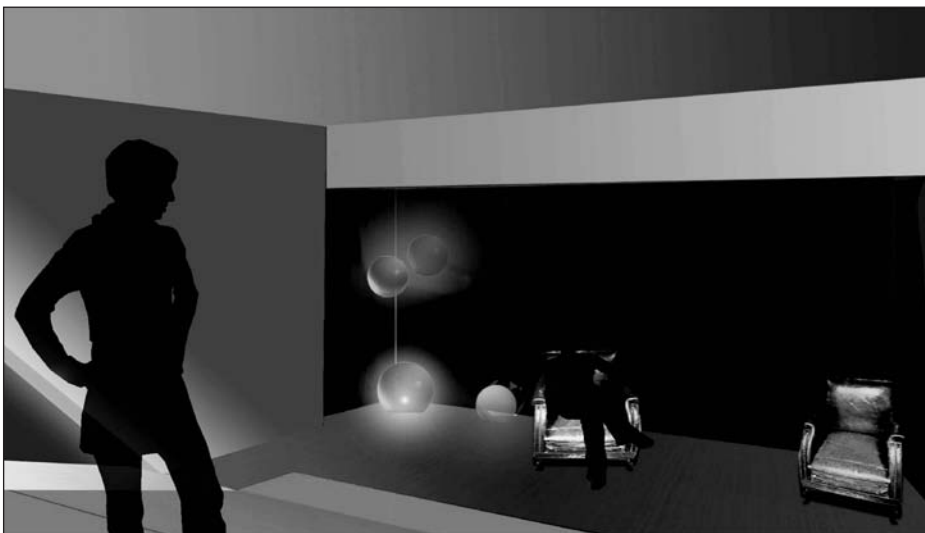
Das verbindende Element ist die große Liegefläche auf der Rampe. Die mit dickem Moosgummi belegte Fläche, lose mit Kissen bestückt, soll zum Lümmeln einladen. Ein Oberlicht gibt Blicke in den Himmel frei. Mit sich allein sein, der Stille lauschen und die eigenen inneren Geräusche wahrnehmen. Mit allen Sinnen dabei sein, Material und Farben fühlen, (Sonnen-)Licht und Schatten genießen – im Entspannungsbereich wird die Seele gestreichelt.

Wer möchte, kann auch aktiv werden: Nicht nur in den Ateliers, überall können Situationen entstehen, die Kreativität, Eigenverantwortung und Gemeinsamkeit fördern. Betritt man den Musikraum im Erdgeschoss, sieht man über eine Rampe nach oben zur Fensterfront. Auf der Rampe befindet sich eine verschiebbare



Der »Tag«-Bereich

Treppe, die auch zum Sitzen einlädt. Die erhöhte Ebene kann als Bühne genutzt werden. Durch die roten Samtvorhänge und einen goldenen Kronleuchter erhält der Raum einen sehr edlen Charakter. Die zahlreichen Instrumente bestimmen ebenso den Raum und laden zum Anfassen und Ausprobieren ein. Neben der Tür befindet sich der »Trauraum«. In ihm kann man (akustisch abgeschirmt) singen, lachen oder mal so richtig laut schreien!

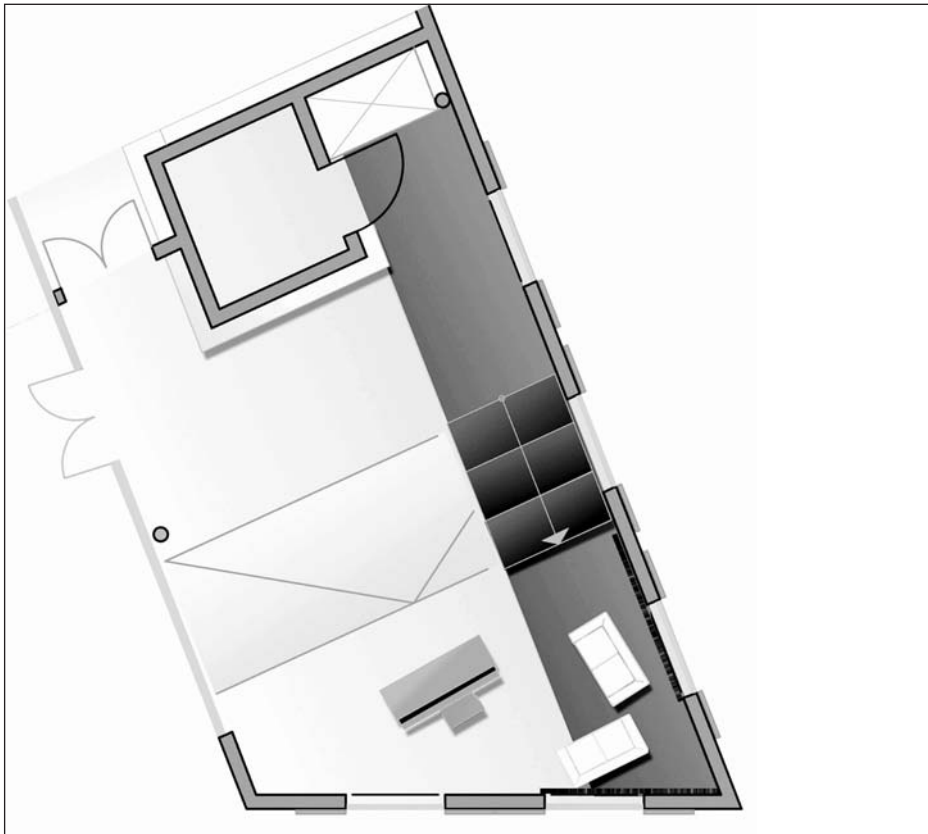


Der »Nacht«-Bereich



Musikraum

In dem Kontrast von Raumeindrücken, Materialien, Farben und Geräuschen spiegelt sich eine Spannung wider, die im Ergebnis den Patienten das an Selbstbestimmtheit zurückgeben soll, was sie unter klassischen Klinikbedingungen einbüßen. Sie schlüpfen in das »gesunde Wesen« hinein, um selbstbestimmt ihre gesunden Anteile zu fördern und zu stärken. Wo bisher ein passiver, statischer Aufenthalt der Patienten dominierte, gelingt durch die Neugestaltung eine Öffnung hin zur aktivierenden Erschließung von neuen Wahrnehmungs- und Kommunikationsmöglichkeiten, die sich in Einklang mit den therapeutischen Zielen befinden.



Grundriss Musikraum

Die ›Atmo‹ – Tondramaturgische Gestaltung durch Geräuschatmosphären im Film und im Hörspiel

Katrin Moll

Wenn Sie für einen Moment die Augen schließen und sich ganz auf das konzentrieren, was Sie hören, werden Sie überrascht sein, wie viele unterschiedliche Geräusche Sie umgeben, selbst an einem vermeintlich stillen Ort wie dem Lesesaal einer Bibliothek. Die Welt als Klang wahrzunehmen ist eine intensive, sinnliche und auch höchst ungewöhnliche Erfahrung. Im Alltag sind wir uns der Flut der akustischen Informationen, die permanent auf uns einwirkt, nicht bewusst. Denn Wahrnehmung ist immer selektiv. Unser Gehirn wäre durch die Fülle an akustischen Reizen, die wir ständig über unsere Wahrnehmungsorgane aufnehmen, überfordert. Es werden deshalb nur diejenigen Eindrücke bewusst wahrgenommen und zu Informationen verarbeitet, die in dem Augenblick wichtig sind. Andere Eindrücke werden, sofern sie einen bestimmten Schwellenwert nicht überschreiten, ausgeblendet. Das passiert auch beim Lesen dieses Artikels.

Die Geräusche, die Sie bewusst wahrnehmen, vermitteln Ihnen Informationen über den Ort, an dem Sie sich gerade befinden. In einem Café würden Sie wahrscheinlich Geschirrklopfen, die Stimmen anderer Gäste, vielleicht Musik und auch Verkehrsgeräusche von draußen hören. Im Hinblick auf die Tongestaltung beim Film spricht Barbara Flückiger von sogenannten Orientierungslauten: »Der Begriff *Orientierungslaut* bezeichnet nicht ein spezifisches Klangobjekt an sich, sondern dessen Funktion, einen Ort geografisch, zeitlich, kulturell, ethnisch oder sozial zu definieren.« (FLÜCKIGER 2007, S. 305 f.) Das Bellen eines Hundes, der im Film zu sehen und sprachlich mit Namen versehen ist, hat indexikalische Funktion; das Geräusch steht dabei akustisch im Vordergrund. Dagegen ist die Quelle eines Hundegebells mit Orientierungsfunktion nicht zu sehen; es ist leise im Hintergrund zu hören, wie beispielsweise das Hundegebell, das eine nächtliche Kleinstadtatmosphäre beschreibt. Das Geräusch wird nicht weiter differenziert, es bleibt ein Typ (FLÜCKIGER 2007, S. 306).

Die Summe der für einen bestimmten Ort charakteristischen Geräusche wird umgangssprachlich auch als ›Geräuschkulisse‹ bezeichnet. Würde in dem Café eine Szene für einen Film gedreht oder eine Aufnahme für ein Hörspiel gemacht, dann würde der Tonmeister unmittelbar nach der abgedrehten Szene diese Geräuschkulisse noch einmal extra aufnehmen. Diese extra aufgezeichnete Tonaufnahme der akustischen Atmosphäre des Ortes bezeichnet man beim Film und beim Radio kurz als ›Atmo‹. »Gemeint ist damit die akustische Stimmung, oder

genauer das Zusammenwirken der Umweltgeräusche an einem Ort, die bei der Aufnahme automatisch einfließen.«¹

In der gedachten Szene, in der ein Paar in einem Café ein Beziehungsgespräch führt, wären im Hintergrund der Dialogaufnahme auch die Geräusche des Ortes zu hören. Diese während der Aufnahmen automatisch einfließenden Geräusche werden später als extra aufgenommene Atmo bei der Montage des Films benötigt, um bei den Schnitten sogenannte ›Atmo-Löcher‹ zu füllen und zwar mit der originalen Soundatmosphäre, die spezifisch an den Ort gebunden ist, an dem die Szene aufgenommen wurde. So können akustische Sprünge bei Bildwechseln vermieden werden. Darüber hinaus fungiert die Atmo als verbindende ›räumliche Klammer‹ und vermittelt innerhalb der verschiedenen Bilder einer Szene oder auch zwischen verschiedenen Szenen die Kontinuität des Ortes. Während einer Szene in der Abfertigungshalle eines Flughafens sind beispielsweise die für den Ort typischen Lautsprecherdurchsagen zu hören. In der nächsten Szene, die in einem Büro spielt, sind diese Lautsprecherdurchsagen immer noch bzw. wieder, wenn auch leiser, zu hören. Als Zuschauer verorten wir automatisch das Büro ebenfalls im Flughafengebäude. Damit diese Verortung im Film und im Hörspiel schnell und ohne besondere Aufmerksamkeit vonseiten des Zuschauers vonstatten geht, sind viele der eingesetzten Orientierungslaute stark stereotypisiert. Gerade im amerikanischen Mainstreamfilm werden oft nur zwei bis drei typische Geräusche verwendet, um einen Ort zu beschreiben, obwohl an dem realen Ort eine viel größere Vielfalt an Geräuschen zu hören wäre. Eine einzelne Möwe reicht beispielsweise schon aus, um den Landschaftskomplex Meer/Küste/Strand zu aktivieren (vgl. FLÜCKIGER 2007, S. 308 ff.). Dass dieser Mechanismus so einfach funktionieren kann, liegt an dem großen akustischen Erfahrungsschatz, den wir im Laufe der Jahre in unserer Erinnerung gespeichert haben. Bestimmte Geräusche verbinden wir mit bestimmten Bildern, Situationen und Gefühlen, die, sobald wir das betreffende Geräusch hören, abgerufen werden.

Eine gute Atmo aufzunehmen ist eine häufig unterschätzte Arbeit beim Filmmachen. Sie erfordert Sensibilität und die Fähigkeit, ganz genau hinzuhören, um beurteilen zu können, welche Geräusche dem Ort seine spezifische Sound-Charakteristik verleihen. Es stellt sich auch die Frage, mit welchen Mikrofonen, aus welcher Entfernung und von welchem Standpunkt aus die Geräusche des Ortes aufgenommen werden sollen, damit die akustische Atmosphäre möglichst genau erfasst wird.

Für Helmut Kopetzky bedeutet die Arbeit mit Originalgeräuschen und Atmos vor Ort auch »mit Enttäuschungen leben lernen. Der norwegische Wasserfall klingt wie die häusliche Dusche, das Schaumbad hingegen wie ein knisternder Kamin« (KOPETZKY 2007). Der Grund dafür liegt in der Tatsache, dass Mikrofone

1 www.medienmanual.at 2007.

die Summe der in dem Moment tönenden Schallereignisse aufnehmen. Mikrofone selektieren nicht, wie es der menschliche Wahrnehmungsapparat tut. Sie bilden die akustische Umgebung technisch, quasi ›objektiv‹ ab. Dieses Problem lässt sich umgehen, indem die Atmo nachträglich rekonstruiert wird. Dabei werden vor Ort einzelne charakteristische Geräusche aufgenommen, aus denen dann (gegebenenfalls auch gemischt mit Archivgeräuschen) die entsprechende Atmo im Nachhinein hergestellt, gleichsam ›nachgebaut‹ wird. Voraussetzung dafür ist laut Kopetzky die in Analogie zur menschlichen Wahrnehmung ›selektive Aufnahme‹ von Geräuschen: »Das Mikrofon ›operiert‹ das einzelne Geräusch aus seiner Umgebung heraus. [...] Bei der richtig gepegelten Nahaufnahme treten die dann ja relativ leiseren Umgebungsgeräusche in den Hintergrund. Wir gewinnen klare, deutlich unterscheidbare Sound Samples. Erst in der Mischung, im ›Zusammenfahren‹ summieren sich die Einzelaufnahmen wieder zum Gesamtbild – allerdings nun kontrolliert, nach unserem dramaturgischen Konzept, im vorgegebenen Tempo und Lautstärkeverhältnis.« (ebd.)

Barbara Flückiger definiert daher den Begriff der Atmo im Hinblick auf die gestalterische Bearbeitung von Atmosphäre zu tondramaturgischen Zwecken folgendermaßen: »Atmosphäre [ist die] Organisation mehrerer Klangobjekte zu Verbänden, die einen bestimmten Schauplatz charakterisieren.« (FLÜCKIGER 2007, S. 503)

Die gestalterischen Möglichkeiten, die sich aus der akustischen Nahaufnahme von Geräuschen vor Ort ergeben, beschreibt Norbert Jürgen Schneider: »[...] ein Kühlschranksbrummen wird so zum faszinierenden Atmosphärenton einer Szene, ein Wassertropfen, eine Schreibmaschine oder das Kratzen einer Feder auf dem Papier erhält filmspezifische Stimmungsqualität. Werden solche Tonaufnahmen noch verfremdet bzw. bearbeitet (mit Tonschnitten, Ändern der Abspielgeschwindigkeit, Rückwärtslauf, Eingabe in den Sampler, verhallt ...), so eröffnet sich ein weites Feld der akustischen Filmgestaltung, das im Unterschied zu Musik einen unbestreitbaren Vorteil hat: den authentischen Bezug zum Filmbild. Alle Grade der Verfremdung (von der Identifizierbarkeit bis zur Nichtidentifizierbarkeit) sind auf einer Skala denkbar.« (SCHNEIDER 1989, S. 122f.) Gleiches gilt natürlich auch für das Hörspiel.

Ein umsichtiger Tonmeister würde also bei unserer Szene in dem Café einzelne Geräusche extra aufnehmen, beispielsweise das Klirren von Gläsern, das Schaben eines Messers auf einem Teller, das Zischen der Milchaufschäummaschine oder auch ein einzelnes Lachen von einem der Gäste. Diese Geräusche können von den Sounddesignern später bei der Montage des Films so eingesetzt werden, dass sie nicht nur den Ort ›Café‹ beschreiben, sondern auch die Situation des Paares, das gerade ein Beziehungsgespräch führt, auf akustische Weise interpretiert und beispielsweise die Spannung zwischen den beiden Partnern spürbar werden lässt.

Die Toningenieurin und Sounddesignerin Noemi Hampel bestätigt, dass sie bei der Vertonung einer Szene mit einer Atmo nicht unbedingt von den Örtlichkeiten ausgeht, die sie im Filmbild sieht, sondern eher von der Situation. Die Krisensituation des Paares in dem Café könnte man unterstützen, indem man laute, aufdringliche oder nervende Geräusche einsetzt und sich langsam steigern lässt, sowohl in der Intensität als auch in der Häufung. Oder man arbeitet kontrapunktisch mit Elementen der Atmo, also gegenläufig zur angespannten Situation, indem man liebevolle oder fröhliche Hintergrundmusik anlegt oder allgemein eine eher ruhige und entspannte Caféhausatmosphäre ohne laute nervige Geräusche. Trotz dieser Möglichkeiten, durch Atmosphäre auch die psychologische Seite einer Szene zu unterstreichen, bleibt die wesentliche Funktion der Atmo die akustische Beschreibung des Ortes, an dem die Handlung spielt – der allerdings auch durchaus innerhalb einer Figur liegen kann, wie spätere Beispiele zeigen werden.

Über Geräusche lässt sich ein Ort aber nicht nur inhaltlich beschreiben, sondern auch räumlich. Das zweidimensionale Filmbild der Leinwand wird durch die akustische Ebene des Films um die dritte, räumliche Dimension erweitert und zwar aufgrund der Rauminformation, die im Nachhall der Sprache, der Geräusche und der Musik steckt, die in einem Raum erklingen. Der Nachhall vermittelt dem Hörer akustische Informationen sowohl über die Größe eines Raumes als auch über seine Beschaffenheit. Ein großer Raum wie beispielsweise eine Kirche oder eine Fabrikhalle hat einen entsprechend langen Nachhall, d. h. wenn ein Geräusch in diesem Raum erklingt, beispielsweise ein Orgelton oder das Geräusch eines Hammers, der auf den Boden fällt, dann dauert es entsprechend länger, bis nach Beendigung dieses Schallereignisses der Nachhall nicht mehr zu hören ist. In einem Wohnzimmer dagegen würde ein herabfallender Hammer nur ein kurzes dumpfes Geräusch von sich geben und kaum nachklingen. Das liegt zum einen an der geringeren Größe des Raumes und zum anderen an den vielen schallschluckenden Materialien wie Teppichböden, Sofagarnituren, Schrankwänden und Ähnlichem. Sie verhindern, dass der Schall von der Decke, den Wänden und dem Boden mehrfach als Reflexion zurückgeworfen wird. In einem Badezimmer, das von der Raumgröße her kleiner ist als das Wohnzimmer, würde der aufschlagende Hammer nachklingen, da Fliesen und Kacheln den Schall zurückwerfen und ihm kaum Energie entziehen, den Nachhall also nicht »verschlucken«. Jeder Raum klingt dementsprechend anders. Wie bei allen akustischen Eindrücken haben wir auch eine ganze Bibliothek unterschiedlicher Raumklänge mit den dazugehörigen Größenverhältnissen, Eigenschaften und Bildern dieser Räume in der Erinnerung abgelegt, die wir beim Hören assoziieren.

Dabei können wir nicht nur beurteilen, ob es sich um einen großen oder kleinen Raum handelt, sondern wir können auch Aussagen über die Atmosphäre dieses Raumes treffen. Wir können beispielsweise einen Raumklang als warm oder kalt, dumpf oder klar, wohlrig oder ungemütlich einordnen. Steigt die Nachhallzeit

zu tiefen Frequenzen hin an, dann ergibt sich beispielsweise der Eindruck eines warm klingenden Raumes. Fehlen dagegen die hohen Frequenzen, dann wirkt der Raum akustisch dumpf. Und wenn dann noch die Nachhallzeit insgesamt niedrig ist, dann ergibt sich beim Hören der Eindruck eines dumpfen, bedrückend engen Raumes, beispielsweise einer Abstellkammer.

Mithilfe von Atmos können im Film sichtbare Räume nachträglich gefühlsmäßig vergrößert oder auch verkleinert werden. Wenn eine Szene in einem real sehr kleinen Raum gedreht wurde, dieser aber im Film einen deutlich größeren Eindruck machen soll, dann kann man diesen Effekt durch eine entsprechende nachträglich hinzugefügte Raumatmo erzielen. Legt man beispielsweise ein kontinuierliches Geräusch in den Raum wie das Tropfen eines Wasserhahns in einem Badezimmer oder das Ticken einer Standuhr in einer Diele und schickt diese Geräusche durch ein Hallgerät, das den gewünschten längeren Nachhall hinzurechnet, und legt man diesen Nachhall dann auch auf die Originaltöne der Szene, also die Sprache der Schauspieler und die Geräusche, die durch Handlung entstehen, dann ergibt sich vom Gefühl her ein größerer Raum als der, in dem ursprünglich gedreht wurde. Ein einzelnes Geräusch, eingebettet in eine Atmo, kann einen Raum andersherum auch weiten. Ein Beispiel dafür stammt aus dem Film *Barton Fink* der Brüder Coen. Der Schriftsteller Barton Fink betritt in einer Szene die Halle des Hotel Earle und betätigt die Klingel an der Rezeption. Der Ton der Klingel durchschneidet die Stille der Empfangshalle und entwickelt sich zu einem schwebenden, den Raum ausfüllenden stehenden Ton, bis schließlich der Hotelboy Chet mit einer leichten Berührung der Klingel den Ton verstummen lässt. In Verbindung mit der Kamerabewegung, die gleichsam dem Ton der Klingel hinterherspürt, indem sie den Raum in seiner ganzen Weite und Höhe erfasst, scheint sich der Raum tatsächlich zu weiten. Das Hotel scheint darüber hinaus durch den Einsatz dieses akustischen Elementes ein Eigenleben zu führen oder aber der Hauptdarsteller eine ganz eigene, gesteigerte Wahrnehmung zu haben: Eindrücke, die sich im Verlauf des Films bestätigen werden.

Dem Zuschauer kann durch die nachträgliche Gestaltung der Atmo eine völlig andere räumliche oder örtliche Gegebenheit suggeriert werden. So kann durch das Anlegen von gezielt ausgewählten Außengeräuschen eine Szene in einem Schlafzimmer in einer verkehrsreichen Großstadt oder aber in einem idyllischen Dorf spielen – je nachdem, ob durch das geöffnete Fenster Straßenlärm und Polizeisirenen oder zwitschernde Vögel zu hören sind. Auch die Tageszeit, zu der die Szene im Film spielen soll, kann über die Atmo bestimmt und unterstützt werden. Bei Vögelgezwitscher schließt der Zuschauer eher auf Tag, bei Zikaden eher auf Abend oder Nacht.

Eine mit Geräuschen künstlich gestaltete akustische Atmosphäre kann einen Ort oder einen Raum entstehen lassen einzig aufgrund der akustischen Information – ein Phänomen, das nicht nur im Hörspiel und im Radiofeature, sondern

auch in der Klangkunst zu beobachten ist. Die akustische Skulptur *Entfernte Züge Köln/Berlin* des Klangkünstlers Bill Fontana hat das eindrucksvoll bewiesen: In einem multiperspektivischen Acht-Kanal Aufnahmeverfahren wurde die Atmosphäre des Kölner Hauptbahnhofs eingefangen, von Fontana arrangiert und auf dem freien Gelände vor den Ruinen des Anhalter Bahnhofs in Berlin über verdeckte Lautsprecher wiedergegeben. Die künstlich gestaltete Klanglandschaft erschuf knapp 40 Jahre nach der Zerstörung des Gebäudes auf der Freifläche den dort einst lebendigen Ort ›Bahnhof‹.

Im Film lässt die Atmo darüber hinaus das Geschehen auf der Leinwand erst wirklich lebendig erscheinen. Denn Leben erzeugt Bewegung und Bewegung Geräusche. Ein Film, in dem nur die Sprache der Schauspieler und die mit der Handlung verbundenen Geräusche zu hören sind, daneben aber keinerlei Umweltgeräusche, macht daher einen künstlichen, unnatürlichen Eindruck. »Ein tonloses Geschehen wirkt unvollständig, unwirklich, wie tot. Ein ständiges, leicht unregelmäßiges Hintergrundgeräusch signalisiert uns dagegen Lebendigkeit, auch den vom Hörenden aufrechterhaltenen Kontakt mit der Welt. Im Film wird deshalb die sogenannte ›Atmo‹ erzeugt, eine akustische Atmosphäre, die den Wirklichkeitseindruck des Visuellen wesentlich steigert.« (HICKETHIER 2001, S. 96) Umgekehrt kann natürlich der irritierende Effekt, den eine fehlende Atmo auf den Zuschauer hat, auch als gezieltes dramaturgisches Mittel eingesetzt werden, beispielsweise um Spannung zu erzeugen oder um dem Zuschauer beziehungsweise Zuhörer die subjektive Wahrnehmung einer Figur vor Ohren zu führen. Fritz Lang war ein Regisseur, der diesen künstlerischen Umgang mit Geräuschen und Atmosphären sehr früh erkannte und in seinem ersten Tonfilm *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* auch umsetzte: »Ich fand zum Beispiel, dass ich, wenn ich allein in einem Straßencafé sitze, natürlich das Geräusch der Straße höre, dass ich aber in dem Moment, in dem ich mich mit einem Gesprächspartner in ein interessantes Gespräch vertiefe oder eine Zeitung lese, die mein Interesse vollständig in Anspruch nimmt, mein Gehirn, oder wenn Sie so wollen, meine Gehörorgane, diese Geräusche nicht mehr registrieren. Ergo: die Berechtigung, eine solche Szene filmisch darzustellen, ohne besagtes Straßengeräusch dem Dialog zu unterlegen. Damals kam ich zu der Erkenntnis, dass man Ton als dramaturgisches Element nicht nur verwenden sollte, sondern dies unbedingt tun sollte.« (MAIBOHM 1981, S. 144)

Für Schneider ist »das Eliminieren oder teilweise ›Wegdrücken‹ von O-Tönen in der Filmmischung [ist] das geeignetste Mittel, um von der ›äußeren Realität‹ in eine ›innere Realität‹ überzugehen. Da jede Realität geräuschvoll ist, erzeugt Geräuschlosigkeit² eine Irrealität« (SCHNEIDER 1989, S. 121). Dieses Mittel wird

2 Auf die Stille als eine besondere Form der Atmo wird weiter unten noch detaillierter eingegangen.

auch oft verwendet, wenn die subjektive Wahrnehmung einer Figur verdeutlicht werden soll und der Zuschauer bzw. Zuhörer dann das Folgende ›mit den Ohren der Figur‹ hört. Konzentriert sich die Hauptfigur auf einer Cocktailparty beispielsweise auf ein Gespräch am Nachbartisch, werden die Umgebungsgeräusche der Cocktailparty und die Stimme des Gesprächspartners, der auf die Figur einredet, leiser und dumpfer gepegelt und die Stimme der Figur am Nebentisch, auf die sich der Protagonist konzentriert, entsprechend angehoben. Bei dieser sehr gängigen Methode der Tongestaltung wird einfach die bereits zu Beginn angesprochene selektive Wahrnehmung des Menschen tontechnisch über Lautstärkeregelung und Frequenzbearbeitung imitiert. Auch bei der akustischen Verdeutlichung von subjektiven Rauscherlebnissen werden solche Verfremdungen der Umgebungsgeräusche eingesetzt.

Aufgrund des unnatürlichen Gefühls, das sich durch den fehlenden Ton einstellt, war auch der Stummfilm nie wirklich stumm. Während der Vorführung wurden die noch stummen Bilder durch Musik begleitet – auch um die Geräusche im Zuschauerraum und den Lärm der Filmprojektoren zu verdecken. Doch erst mit der Entwicklung mobiler Aufnahmeapparaturen in den 1950er-Jahren wie z. B. der *Nagra*³ wurde es möglich, vor Ort nicht nur die Sprache der Schauspieler, sondern auch die mit dem Ort verbundenen Hintergrundgeräusche aufzunehmen. »Ich wünschte«, sagte der Dokumentarfilmer Robert Flaherty, »ich hätte Geräusche für *Nanook of the North* gehabt. Man braucht das Pfeifen des Windes im Norden und das Geheul der Hunde, um dieses Land wirklich zu fühlen.« (EPSTEIN 1955, S. 44)

Die Fähigkeit, fehlende Farbwerte, fehlende Stimmungen im Dialog der Schauspieler oder auch ein fehlendes Raumgefühl zu ersetzen, schreibt Schneider der Filmmusik zu. Filmmusik könne sogar stellvertretend für jene Schichten einer realen Kommunikationssituation stehen, die von den technischen Möglichkeiten des Films gar nicht erfassbar sind, wie z. B. Gerüche, Luftfeuchtigkeit, Temperatur und allgemeine Spannungen. »Für diese atmosphärischen Konstanten, die für die spezifische Charakterisierung einer realen Erlebnissituation von ungeheurer Wichtigkeit sein können, kennt das Medium Film außer dem Einsatz von Filmmusik bislang keine andere Möglichkeit des Transfers in den filmischen Kontext.« (SCHNEIDER 1990, S. 70) Es gibt jedoch zahlreiche Beispiele, in denen die Atmo diese Funktionen ausfüllt. Über den Einsatz von Geräuschen lassen sich atmosphärische Konstanten wie Temperatur und allgemeine Spannung einer Szene ausdrücken. Das Zirpen von Zikaden kann den Eindruck flirrender Hitze vermitteln, ein heulender Wind über einer Steppen- oder Eislandschaft kann das

3 Das Tonbandgerät *Nagra*, 1951 von Stefan Kudelski entwickelt, ist ein tragbares, sehr robust gebautes, batteriebetriebenes Tonbandgerät mit eingebauten Mikrofonvorverstärkern, das bis in die 1990er-Jahre zum Standard bei professionellen Filmaufnahmen gehörte.

Gefühl von Kälte, Einsamkeit und Unwirtlichkeit entstehen lassen – ganz so, wie Flaherty es sich gewünscht hätte.

Eine ganz besondere Funktion bekommt die Atmo im Film und im Hörspiel, wenn über ihren Einsatz (oder auch ihr Ausbleiben) Informationen über den mutmaßlichen Fortgang der Handlung vermittelt werden. In diesem Fall haben die Atmosphären eine narrative Funktion. Häufig wird durch diesen Einsatz der Atmo drohendes Unheil angedeutet und die Atmo als spannungssteigerndes Mittel eingesetzt. In dem Film *Spiel mir das Lied vom Tod* hat das Abbrechen einer Atmo narrative Funktion. Die Tochter des Farmers Brett McBain deckt in der Szene vor dem Farmhaus den Tisch für ein Willkommensessen für die zweite Frau ihres Vaters. McBain und sein jüngerer Sohn kommen gerade von der Vogeljagd zurück auf den Hof. Der Hof liegt einsam in der weiten amerikanischen Steppenlandschaft. Die Sonne scheint und Grillen zirpen. Während der langen Szene unterhält sich McBain mit seiner Tochter und hat eine Auseinandersetzung mit seinem älteren Sohn, der seine Frau vom Zug abholen soll. Ganz plötzlich bricht das Zirpen der Grillen ab. Die Stille wirkt bedrohlich, denn das schlagartige Verstummen der Natur bedeutet nichts Gutes; es ist ein Zeichen für den Tod. Das plötzliche Abbrechen der Atmo hat hier eine außerordentlich spannungssteigernde Wirkung und dient als Vorankündigung des nahenden Unheils. Aus dem Hinterhalt wird kurze Zeit später die gesamte Familie McBain ermordet.

Ein anderes Beispiel ist die U-Boot-Atmo in dem Film *Das Boot* von Wolfgang Petersen. In einer Szene muss das Boot abtauchen, um sich vor einem Zerstörer ›zu verstecken‹. Das Boot sinkt immer tiefer, unter der Mannschaft herrscht völlige Stille, da jedes laute Geräusch sie verraten könnte. Die Mannschaft lauscht auf die Geräusche des Zerstörers und auf die Geräusche, die das U-Boot selbst produziert. Das zunehmende Ächzen des Schiffes beschreibt die Gefahr durch den Wasserdruck, der beim Sinken auf dem Schiff lastet. Die Atmo verdeutlicht in dieser Szene das drohende Auseinanderbrechen des U-Boots und damit den Tod der Mannschaft. Auch hier ›erzählt‹ die Atmo über die Geräusche des U-Bootes akustisch eine Gefahr und wird als spannungssteigerndes Mittel eingesetzt.

Bild und Ton können nach Siegfried Kracauer in mehreren grundsätzlichen Kombinationen zueinander stehen: zum einen synchron zum Bild (die Tonquelle ist im Bild sichtbar, befindet sich im filmischen ›On‹, z. B. eine Uhr oder ein tropfender Wasserhahn) oder asynchron (die Tonquelle ist nicht im Bild sichtbar, befindet sich also im filmischen ›Off‹); parallel (Bild- und Toninformation entsprechen sich) oder kontrapunktisch (Bild- und Toninformation stehen im Widerspruch zueinander). Aus den unterschiedlichen Bild-Ton-Beziehungen ergeben sich für den Zuschauer ganz unterschiedliche Wirkungen.

Parallel zum Bild (oder im Hörspiel parallel zur Situation) angelegte Atmosphären illustrieren in der Regel akustisch den im Bild sichtbaren Ort. Die Atmo unterstützt dabei das Geschehen vor Ort und lässt es lebendiger und realer er-

scheinen. Die idyllische Atmosphäre eines sommerlichen Nachmittags auf dem Land wird durch Vögelgezwitscher, Grillen, leichtes Blätterrauschen oder das leise Plätschern eines kleinen Baches in der Nähe unterstrichen. Die verbreitete Formel für den parallelen Einsatz von Ton lautet: »See a dog, hear a dog.« Im Fall der Szene auf dem Land bildet die Atmo den Ort dem Bild entsprechend akustisch ab und unterstützt die friedvolle Stimmung der Szene. Der illustrierende Einsatz von Atmo ist in der Regel ein naturalistischer. Doch auch ein solch naturalistischer Einsatz kann durchaus Befremden auslösen, beispielsweise wenn diese naturalistische Beschreibung eine ungewöhnliche akustische Erfahrung vermittelt. In dem Film *2001: Odyssee im Weltraum* bleibt der Regisseur Stanley Kubrick bei der Vertonung der Außenszenen konsequent nah an der Realität, indem er die Szenen mit absoluter Stille unterlegt. Es ist die realistische akustische Atmosphäre des Weltraums, denn im luftleeren Raum kann Schall sich nicht ausbreiten. Befremdlich wirkt diese Szene nicht nur aufgrund der ungewohnten akustischen Erfahrung; sie unterläuft außerdem die bis dahin geltenden filmischen Konventionen, die in Science-Fiction-Filmen an dieser Stelle die Antriebsgeräusche des Raumschiffs erwarten lassen würden oder zumindest den Einsatz von Filmmusik. Über die realistische akustische Beschreibung des Ortes hinaus erzeugt die Stille in diesen Szenen ein Gefühl für die Verlorenheit der Astronauten in der leblosen Unwirtlichkeit und unendlichen Einsamkeit des Weltalls.

Ein anderes Beispiel für eine absolut stille Atmo im Film ist die Einbruchszene in den zentralen Computerraum der CIA in dem Film *Mission Impossible*. Der Boden des Raums ist mit Bewegungsdetektoren ausgestattet und ein Alarmsystem reagiert auf thermische und akustische Veränderungen. In dem hoch gesicherten Raum herrscht vollkommene Stille. Die einzige Möglichkeit für den Agenten Ethan Hunt, an den Computer zu kommen, besteht im Abseilen aus dem Lüftungsschacht in der Decke des Raumes. Diese Handlung muss, damit die Mission glückt, ebenfalls lautlos erfolgen. Während der gesamten Einbruchszene in dem Raum hört man absolut nichts. Durch die Stille steigert sich die Spannung ins Unerträgliche und das Auftreffen eines Schweißtropfens, der gerade noch mit der Hand aufgefangen werden kann, bevor er den Boden berührt, zerreißt die Stille wie ein Kanonenschlag (vgl. HAMPEL 2006, S. 67). »Die Stille wirkt hier völlig natürlich, da sie als Ortsbeschreibung funktioniert. Andererseits ist der Ort aber auch absichtlich so konstruiert und inszeniert worden, dass die Stille aus der Handlung und Situation heraus begründet ist. Sie kann also gleichzeitig eine wichtige dramaturgische Aufgabe übernehmen: Sie steigert die Spannung der Szene und des Zuschauers und lässt die ganze Situation gefährlicher erscheinen.« (ebd.)

In manchen Filmen sind Geräuschatmosphären zu hören, die im Widerspruch zu dem im Bild sichtbaren Ort stehen. »Stehen Geräusche im Widerspruch zum visuellen Wahrnehmungsraum, gewinnen sie fast immer symbolischen Charak-

ter.« (HICKETHIER 2001, S. 97) Eine solche kontrapunktisch oder dissonant eingesetzte Atmo findet sich in dem bereits erwähnten Film *Barton Fink*. Der Protagonist des Films blickt in seinem Hotelzimmer auf ein Bild, das eine Frau zeigt, die mit dem Rücken zum Betrachter an einem Stand sitzt und auf das Meer hinausblickt. Mit dem subjektiven Blick des Protagonisten Barton Fink auf das Bild wird anstelle der Atmo des Hotelzimmers Meeresrauschen hörbar. Die Atmo ›Meeresrauschen‹, die den Zuschauer augenblicklich den Ort ›Strand‹ assoziieren lässt, passt nicht zu dem Ort ›Hotelzimmer‹, an dem die Szene spielt. Akustisch ist ein anderer Ort zu hören, als in der Szene zu sehen ist. Das Meeresrauschen bezieht sich in diesem Fall auf die innere Realität des Protagonisten, auf Wünsche und Träume oder auf die Geschichte, die der Autor Barton Fink in dem Hotelzimmer schreiben soll.

Eine solche kontrapunktisch eingesetzte Atmo wirkt immer irritierend und sollte an einem späteren Zeitpunkt im Film aufgelöst werden. In diesem Fall greift das Meeresrauschen zeitlich vor auf die letzte Szene, in der die bis dahin querstehende Atmo schließlich aufgelöst wird. Der Protagonist geht in dieser letzten Szene einen Strand entlang und trifft eine Frau, die in der gleichen Weise auf das Meer blickt, wie in dem Bild im Hotelzimmer dargestellt. Die in dieser Szene realistische, ortsbeschreibende Atmo ist das gleiche Meeresrauschen wie in dem Hotelzimmer.

Anhand der Beispiele wird deutlich, dass die Atmo nicht nur das akustische Setting erzeugt, in dem eine raumzeitliche Orientierung möglich wird, sondern »auch den emotionalen Rahmen nicht nur für die Zuschauer, sondern auch für die Filmfiguren abgibt« (FLÜCKIGER 2007, S. 306).

Auch im Hörspiel und im Radiofeature arbeiten Tonmeister und Regisseure mit natürlichen und konstruierten Atmos. Und obwohl es viele Gemeinsamkeiten im Umgang mit Atmosphären gibt und sich das meiste, was in diesem Artikel über den Einsatz von Atmosphäre im Film gesagt wurde, auch auf die Arbeit im Hörspiel (und auch im Feature) übertragen lässt, so gilt es doch die Besonderheit des Mediums Radio zu beachten: »Radio ›vertont‹ nicht das Sichtbare, ist nicht ›Fernsehen ohne Bild‹ – Radio produziert Vorstellungen, innere Bilder.« (KOPETZKY 2007) Diese inneren Bilder basieren auf dem bereits erwähnten komplexen Archiv an akustischen Eindrücken, die verbunden sind mit bestimmten Eigenschaften, Bildern, Situationen und Gefühlen. »Wir gleichen die akustischen Eindrücke mit unserem eigenen Erinnerungs-Archiv ab, fügen hinzu, filtern, füllen Lücken auf. ›Der Wald im Radio‹, sagte ein kluger Selbst-Beobachter, ist der ›Wald unserer Erinnerungen‹. Hören ist Erinnern und Vergleichen. Das Geräusch der herandonnernden Lokomotive lässt unseren Hirnspeicher ein ganzes Arsenal von Lokomotiv-Abbildungen und -Eigenerinnerungen durchrasen. Was wir – Millisekunden später – tatsächlich ›hören‹, ist bereits unsere Version.« (ebd.)

Die beim Film über das Bild vermittelten Informationen erleichtern eine eindeutige Interpretation und Zuordnung der gehörten Geräusche und Atmosphären. Bei einem akustischen Medium wie dem Radio fällt es im Gegensatz zum Film schwerer, Geräusche eindeutig zu identifizieren. Allerdings gilt es bei einer solchen Feststellung genauer zu unterscheiden: »Manche Klangobjekte weisen ein prägnantes Muster auf – zum Beispiel das Miauen einer Katze – andere sind an sich eher unscharf.« (FLÜCKIGER 2007, S. 113) Flückiger zitiert an dieser Stelle eine Studie, bei der den Probanden das Geräusch eines Druckluftschleifers zugespielt wurde, das dann als Zahnarzt, Bohrer, Kreissäge, Kettensäge und Holzarbeitssäge interpretiert wurde (vgl. ebd.). Die Genauigkeit der Identifikationsleistung hängt nicht unwesentlich von der Erfahrung des Zuhörers ab und davon, welche Relevanz die zu identifizierende Quelle im Erleben des Zuhörers spielt. Ein Bauer kann seine 30 Kühe am Muhen unterscheiden, während sie für den Stadtmensch alle mehr oder weniger gleich klingen (vgl. FLÜCKIGER S. 109). Außerdem bestehe die Tendenz, das Ganze vor seinen Teilen zu identifizieren: »Wiehern, Schnauben, Galoppieren werden der Quelle Pferd zugeschrieben, nicht dessen Maul oder Hufen.« (FLÜCKIGER 2007, S. 112)

Bei der Verwendung von Originaltönen und Atmosphären im Radio ist daher notwendigerweise eine größere Sorgfalt und Kreativität gefragt. Die Begrenzung durch die eingeschränktere Genauigkeit bei der Identifikationsleistung des auditiven Sinns eröffnet auf der anderen Seite aber auch eine große Gestaltungsfreiheit. Die Regisseurin Beate Andres ließ für das Hörspiel »Autofahren in Deutschland« inhaltliche Schlüsselsätze aus dem Stück so bearbeiten, dass sie schließlich als Geräuschquellen den Ort der Handlung charakterisierten. So entstand für den Hörer beispielsweise der Ort ›Waschsalon‹, in dem mehrere Szenen spielten, nicht durch die Archivaufnahme des charakteristischen Geräuschs der sich drehenden Waschtrommeln in einem Waschsalon, sondern durch die Bearbeitung eines gesprochenen Satzes, der dann als Geräusch fungierte. Die Worte »im Kreis um mein Auto« wurden beispielsweise so lange mit verschiedenen Effektgeräten bearbeitet, bis der Eindruck entstand, sie würden sich an einem bestimmten Punkt im Raum rhythmisch um die eigene Achse drehen, so wie sich die Trommel einer Waschmaschine in einem bestimmten Rhythmus um sich selber dreht. Für Szenen, die in einem Motel spielten, wurde ebenfalls ein gesprochener Satz aus dem Stück isoliert und von dem Tonmeister so bearbeitet, dass die Worte wie Autos auf einer Autobahn außerhalb des Raumes, in dem die Szene spielte, vorbeirasteten. So ergab sich, ohne dass der Satz verständlich als Satz zu erkennen war, der Eindruck vorbeifahrender Autos auf einer Autobahn, die den Ort als Motel beziehungsweise Raststätte charakterisierten. Durch diese tondramaturgische Entscheidung, natürliche Orte durch künstliche Konstruktion zu erschaffen, wurden auch das Empfinden der Figuren und die Stimmung des gesamten Hörspiels unterstützt – nämlich das latente Gefühl in einer unwirklichen, künstlich erschaffenen Realität zu leben.

Die Atmo im Film und im Hörspiel kann also verschiedene Funktionen erfüllen. Die wichtigste ist sicherlich die akustische Charakterisierung des Ortes, an dem die Handlung spielt. Die Atmo bildet dabei mithilfe der Orientierungslaute den akustischen Hintergrund einer Szene, vor dem das Geschehen auf der Leinwand und im Hörspiel überhaupt erst richtig lebendig wird. Über die akustische Konstanz des Tons kann die Atmo außerdem eine räumliche und örtliche Klammer zwischen verschiedenen Bildern und Szenen bilden. Durch das Hinzufügen von Geräuschen aus dem Archiv oder einzeln aufgenommener Geräusche sowie deren Bearbeitung, beispielsweise mit Hallgeräten, hat der Tonmeister die Möglichkeit, völlig andere als die ursprünglich gegebenen Räumlichkeiten und Örtlichkeiten zu erschaffen.

Darüber hinaus werden Atmosphären von Sounddesignern nachträglich so konstruiert und bearbeitet, dass sie auch die psychologische Stimmung einer Szene unterstreichen, entweder parallel, indem die Atmo die Situation entsprechend unterstützt, oder kontrapunktisch, indem die akustische Gestaltung der Atmosphäre der Stimmung der Szene entgegengesetzt ist. Sowohl die parallele als auch die kontrapunktische Verwendung einer Atmosphäre kann zu tondramaturgischen Zwecken eingesetzt werden. Sehr häufig wird dies genutzt, um eine spannungssteigernde Wirkung zu erzielen. Als außergewöhnliches Mittel zur Steigerung der Spannung gilt dabei eine besondere Form der akustischen Atmosphäre, nämlich die Stille. Nicht nur die hierzu aufgeführten Beispiele haben gezeigt, dass sich im Hörspiel und im Film die ortsbeschreibende Funktion der Atmo mit ihrer tondramaturgischen Funktion häufig überschneidet.

Bei einer von Sounddesignern gestalteten Atmo sind die Übergänge Richtung Musik und narrativer Geräuschdramaturgie häufig fließend. Ein natürliches Geräusch kann heute mithilfe von digitalen Effektgeräten derart bearbeitet werden, dass es wie ein schwebender Flageolett-Ton über einer Szene liegt, und dort eine Spannung erzeugen. Das Brummen eines Kühlschranks oder ein Motorengeräusch lässt sich soweit herunterpitchen⁴ und verlangsamen, dass es im Film oder im Hörspiel als tiefes Grummeln kaum noch hörbar ist, aber gerade dadurch ein kaum zu verortendes Unwohlsein oder ein latentes Gefühl von Bedrohung beim Zuschauer oder auch bei der Figur im Film bzw. Hörspiel erzeugt. Gerade durch die Funktion der Atmo als eines akustischen Hintergrunds einer Szene kann man als Sounddesigner bei der tondramaturgischen Gestaltung bewusst und doch in der Wirkung sehr subtil auf die emotionalen Befindlichkeiten der Figuren und der Zuschauer zielen und damit maßgeblich zur Wirkung des Film oder Hörspiels beitragen.

4 Vom englischen ›pitch‹: Tonhöhe. Mit ›pitchen‹ bezeichnet man die Veränderung der Tonhöhe eines Schallereignisses mittels Effektgerät. Man spricht in dem Zusammenhang auch von ›Mickey-Mousing‹.

Quellenangaben

Literatur

- AKADEMIE DER KÜNSTE BERLIN (Hg). Klangkunst. München: Prestel-Verlag; 1996
- ALTMAN R. Sound Theory/Sound Practice. London: Routledge; 1992
- BARTEL F, KOCK I. Tonkunst. Filmkunst und Sounddesign. Berlin: Vistas; 2006
- BORDWELL D. Narration in the Fiction Film. London: Routledge; 1985
- BREITSAMETER S. Klang (in der) Landschaft. Sound(e)scape to Open Space. In: AKADEMIE DER KÜNSTE BERLIN (Hg) Klangkunst. München: Prestel-Verlag; 1996; 213–215
- FLÜCKIGER B. Sound Design. 3. Aufl. Marburg: Schüren; 2007
- HAMPEL N. Die Möglichkeiten des Einsatzes von Stille im Film. In: BARTEL F, KOCK I. Tonkunst. Filmkunst und Sounddesign. Berlin: Vistas; 2006; 57–86
- HICKETHIER K. Film- und Fernsehanalyse. 3. Aufl. Stuttgart; Weimar: Metzler; 2001
- KNILLI F. Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten des totalen Schallspiels. Stuttgart: Kohlhammer Verlag; 1961
- KOPETZKY H. Auf der inneren Leinwand. Der Atmofilm. Artikel. www.helmut-kopetzky.de; 2007
- KRACAUER S. Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp; 1993
- LEITNER B. Ton: Raum = Sound: Space. Köln: DuMont; 1978
- LISSA Z. Aesthetik der Filmmusik. Berlin: Henschel; 1965
- MAIBOHM L. Fritz Lang. München: Heyne; 1981
- SCHAFFER RM. Soundscape und akustische Ökologie. In: AKADEMIE DER KÜNSTE BERLIN (Hg) Klangkunst. München: Prestel-Verlag; 1996; 210–212
- SCHNEIDER NJ. Handbuch Filmmusik I. 2. Aufl. München: Ölschläger; 1990
- SCHNEIDER NJ. Handbuch Filmmusik II. München: Ölschläger; 1989
- ZINDEL U, REIN W (Hg). Das Radio-Feature. Ein Werkstattbuch. Konstanz: UVK Medien; 1997

Filme und Hörspiele

- Autofahren in Deutschland; 2002; Regie: Beate Andres
- Barton Fink; 1991; Regie: Ethan Coen, Joel Coen
- Das Boot; 1981; Regie: Wolfgang Petersen
- M – Eine Stadt sucht einen Mörder; 1931; Regie: Fritz Lang
- Mission: Impossible; 1996; Regie: Brian de Palma
- Spiel mir das Lied vom Tod; 1968; Regie: Sergio Leone
- 2001: Odyssee im Weltraum; 1968; Regie: Stanley Kubrick

Grauen aus dem Baukasten

Die Herstellung von Atmosphäre in Stephen Kings Roman *Friedhof der Kuscheltiere*

Dagmar Schmauks

*»Jeder [...], der jemals ein Lehrbuch [...] geschrieben hat,
sollte aus seinem Hörsaal gezerrt, ertränkt und gevierteilt
und dann in winzige Streifen geschnitten werden,
und diese Streifen sollte man dann in der Sonne trocknen
und [...] als Buchzeichen verkaufen.«*

Stephen King in *Danse Macabre*, S. 613 f.

Zusammenfassung

Dieser Beitrag versteht sich als ein Brückenschlag zwischen Emotionstheorie und Literaturwissenschaft, ferner zeigt er einige Querverbindungen zwischen literarischem Horror und psychiatrischen Krankheitsbildern. Er untersucht, wie Stephen King als typischer und äußerst erfolgreicher Autor von Horrorliteratur gezielt eine Atmosphäre von Angst und Grauen erzeugt und weiter steigert bis zu einem Finale des Schreckens. Nach einer Abgrenzung und Charakterisierung des Genres wird gezeigt, wie King die zunächst lineare Haupthandlung immer stärker durch Rück- und Vorausblicken aufbricht, die in je spezifischer Weise zur Spannung beitragen. Ein psychologisch ausgerichtetes Kapitel liefert eine Auflistung und Typologie menschlicher Ängste, während das darauf folgende detailliert vorführt, wie King diese Ängste als »phobische Druckpunkte« nutzt, indem er die Kulissen (Licht, Landschaft, Wetter), die Handlungsschritte und die auftretenden Wesen entsprechend inszeniert. Ein weiterer Schwerpunkt ist die raffinierte Raumkonstruktion mit einer doppelten Grenze zwischen Leben und Tod. Abschließend wird herausgearbeitet, wie King archetypische Schrecken aus mehreren Weltbildern eng verflocht, nämlich »klassisches« Grauen mit exotischem anreichert. Ein kapitelübergreifendes Anliegen ist der Nachweis, dass King sehr lustbetont mit seinen Versatzstücken spielt und damit Szenarien aufbaut, die nicht nur Angst herstellen, sondern zugleich das kunstvolle Hergestelltsein dieser Angst in den Blick rücken. Letztlich erweisen sich Horror und Humor als eng verwandt, ist doch das erweiternde Lachen sogar physiologisch ein Gegenspieler der beengenden Angst.

1. Einleitung

Der Ausdruck »Atmosphäre« ist systematisch mehrdeutig. Seine physikalische Lesart bezeichnet zunächst die Lufthülle der Erde und in einer Erweiterung die Gashüllen anderer Himmelskörper (»Atmosphäre des Saturn«). Seine psychologisch-ästhetische Lesart bezeichnet gleichermaßen externe Ursachen und interne Wirkungen, nämlich einerseits die besondere Stimmung, die in einer Umgebung herrscht und zu der die Ereignisse, Objekte und Akteure beitragen, andererseits die Stimmung, die diese Umgebung in jemandem auslöst. Natürlich besteht hier eine Wechselwirkung, sodass dieselbe physikalische Umgebung von einem fröhlichen Menschen anders gesehen wird als von einem bereits »verstimmten«. Beispiele für reale stimmungsprägende Umgebungen sind »sonnenüberflutete Landschaften«, »düstere Gebäude« und »trostlose Zimmer«. Andere Umgebungen existieren nur als Darstellungen, sodass auch in Romanen und Theaterstücken eine besondere Atmosphäre herrscht, etwa eine beklemmende oder fröhliche, nostalgische oder endzeitliche. Wie eng alle diese Lesarten verknüpft sind, belegen die zahlreichen Wetter- und Klimametaphern (ausführlich in SCHMAUKS 1998). »Heitere« Menschen haben ein »sonniges Gemüt«, während »verdüsterte Gemüter« alles »schwarz sehen« oder bestenfalls »grau in grau« wie bei dichtem Nebel. Den Extremfall der Depression nennt man folgerichtig auch »Seelenfinsternis«. Weitere Metaphern fassen die Stimmung zwischen Menschen als soziales Wetter auf. Fehlender Gleichklang bewirkt eine »frostige Atmosphäre«, und eine drohende Auseinandersetzung gleicht einem heranziehenden Gewitter, sodass »dicke Luft« herrscht.

Zur Untersuchung von Atmosphären im ästhetischen Sinn gehört auch die Frage, mit welchen Mitteln man eine bestimmte Atmosphäre gezielt herstellen kann, die dann eine entsprechende Wirkung auf den Rezipienten ausübt. Sie ist nicht nur für Kunstwerke entscheidend, sondern für alle Lebensbereiche. So geht es auf Bahnhöfen darum, den Fahrgästen eine Atmosphäre von Sicherheit und Sauberkeit zu vermitteln, während man in privaten Räumen andere Ziele wie »Gemütlichkeit« anstrebt.

Dass bestimmte Literaturgattungen durch bestimmte Atmosphären gekennzeichnet sind, lässt sich am leichtesten an den Werken der Unterhaltungsliteratur erkennen, die bereits vom Buchhandel in Genres eingeteilt werden, die öffentliche Bibliotheken übernehmen. In Abwandlung eines Werbespruchs gilt für deren Leser: »Nur wo ›Horror‹ draufsteht, ist auch Horror drin.« Die folgenden Zuordnungen zwischen Genre und Atmosphäre sind als Überspitzung zu lesen, da sie so starr nur in der Trivilliteratur gelten, insbesondere im Hefroman:

- Liebesroman – romantische, innige Atmosphäre
- Kriminalroman – spannende, oft gewalttätige Atmosphäre
- Reiseroman – abenteuerliche, exotische Atmosphäre

- Heimatroman – nostalgische, bodenständige Atmosphäre
- Science-Fiction – futuristische, technikbegeisterte Atmosphäre
- Fantasy – mysteriöse, historisch angehauchte Atmosphäre
- Kriegsroman – eine Atmosphäre von männlicher Kameradschaft und Heldentum
- Arztroman – eine Atmosphäre sympathischer, kompetenter Hilfsbereitschaft
- Pornoroman – leidenschaftliche, lüsterne Atmosphäre

Im Zentrum dieses Beitrags steht als Genre die Horrorliteratur und als einer ihrer typischen Vertreter der US-amerikanische Autor Stephen King (geb. 1947). Seit seinem ersten Bestseller *Carrie* (1974) wurde er durch zahlreiche Romane berühmt, die Paradebeispiele von Horrorliteratur sind, etwa *Shining* (1977), *Es* (1986), *Stark – The Dark Half* (1989) und *Das Bild* (1995). Kings Romane liegen mittlerweile in über 40 Sprachen vor und auch ihre Verfilmungen wurden zum Teil Kassenschlager. Im Folgenden wird am Beispiel des Romans *Friedhof der Kuschteltiere* vorgeführt, mit welchen Mitteln ein Autor gezielt eine Atmosphäre ängstlicher und morbider Spannung erzeugen und im Laufe der Handlung immer weiter steigern kann bis zum äußersten Schrecken.

Als Hinführung zu den romanspezifischen Analysen leistet Kapitel 2 zunächst eine Definition von Horrorliteratur und stellt einige allgemeine Aspekte ihrer Produktion und Rezeption vor. Kapitel 3 untersucht, wie King die drei Handlungsstränge von *Friedhof der Kuschteltiere* inszeniert, denn in die Haupthandlung werden zunehmend Rück- und Vorausblenden eingeflochten, die in je besonderer Weise die Spannung steigern. Das psychologisch ausgerichtete Kapitel 4 liefert eine Darstellung und Typologie unserer meist biologisch verankerten Ängste, auf die Autoren von Horrorliteratur zugreifen können, um sie im Leser zu erzeugen. Kapitel 5 ist exakt parallel aufgebaut und zeigt detailliert, wie King diese unterschiedlich stets vorhandenen Ängste aktiviert und immer weiter steigert. Da die Raumstruktur des Romans in besonderer Weise dazu beiträgt, eine Atmosphäre von Angst herzustellen, wird sie als eigenständiges Thema in Kapitel 6 vorgestellt. Im Anschluss an diese Einzelanalysen fasst Kapitel 7 zusammen, wie King die Archetypen mehrerer Kulturkreise in seinen Roman verwoben hat.

2. Definition und Wirkung von Horrorliteratur

Horrorliteratur (engl. »Weird Fiction«) zählt zur fantastischen Literatur, zusammen mit verwandten Gattungen wie Märchen, Science-Fiction und Fantasy (vgl. ALPERS 1999, S. 7 ff.). Sie ist gekennzeichnet durch die Beschreibung von Ereignissen, die Angst einflößen und deren Ursachen oft übernatürlich sind, also mit den jeweils bekannten Naturgesetzen nicht erklärt werden können. Es treten

»gruselige« Wesen auf (Gespenster, Teufel, Hexen, Monster, Doppelgänger, Untote, der personifizierte Tod selbst, aber auch Maschinenwesen) und die Handlung spielt häufig an »gruseligen« Orten (Friedhöfe, Spukhäuser, Geheimgänge, stillgelegte U-Bahn-Tunnel, düstere Landschaften). Noch kennzeichnender als diese Themen ist die vom Autor beabsichtigte Wirkung auf allen Ebenen. Der Leser soll so tief in die durch den Text eröffnete fantastische Welt eintauchen (»Immersion«),

- dass er auf der kognitiven Ebene deren Gesetze vorübergehend für »normal« hält,
- sich auf der emotionalen Ebene so stark identifiziert, dass er die Angst der Protagonisten mitempfindet (vielleicht noch heftiger, da er oft mehr weiß als diese), und
- sogar sein Körper typische Angstreaktionen wie Gänsehaut und Schweißausbrüche zeigt.

Grundlage dieser Wirkungen ist die Empathie, die sich beim Rezipieren narrativer Texte oder Filme meist automatisch einstellt. Es hängt vor allem vom Talent des Autors ab, ob sich der Leser in genau richtigem Ausmaß mit einer Person oder mehreren Personen des Romans identifiziert. Sind die Charaktere zu holzschnittartig oder die Kulissen zu reißerisch, so bleibt der Leser distanziert (oder amüsiert sich) und der beabsichtigte induzierte Schrecken stellt sich nicht ein. Identifiziert der Leser sich umgekehrt zu stark, so wird die Lektüre, die der Entspannung dienen sollte, zu einer echten traumatischen Belastung.

Eine Sichtung der abendländischen Literatur belegt schnell, dass viele Dichter Werke geschaffen haben, die den Leser in verschiedene Arten des Schreckens versetzen, etwa

- Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832): *Der Erlkönig*
- Adelbert von Chamisso (1781–1838): *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*
- Joseph Freiherr von Eichendorff (1788–1857): *Das Marmorbild*
- Guy de Maupassant (1850–1893): *Der Horla*
- Oscar Wilde (1854–1900): *Das Bildnis des Dorian Gray*

Zu den Vorfahren heutiger Horrorliteratur zählen die Schwarze Romantik, die Klassische Fantastik sowie der Schauerroman (engl. »Gothic Novel«), der in der Romantik seine Blütezeit erlebte und weit ins 19. Jahrhundert nachwirkte. Bekannt sind etwa folgende Werke:

- E. T. A. Hoffmann (1776–1822): *Der Sandmann*
- Mary Shelley (1797–1851): *Frankenstein*
- Edgar Allan Poe (1809–1849): *Die Maske des roten Todes*
- Bram Stoker (1847–1912): *Dracula*

Seit diesen Klassikern hat jedoch eine »psychologische Wende« stattgefunden, sodass nun das Böse nicht mehr in der Außenwelt, sondern in der menschlichen Psyche selbst verortet wird (vgl. ALPERS 1999, S. 20 f.). Während nämlich in Schauerromanen das Grauen meist durch nicht-menschliche Wesen erzeugt wird, kommt in der modernen Horrorliteratur als neue Ursache von Schrecken der psychopathische Einzeltäter hinzu – eine Verschiebung, die sicher mit den Einsichten der Psychoanalyse zusammenhängt. »Unmenschliche« Serientäter mit bizarren Motiven und Vorgehensweisen avancierten zu beliebten Helden von Literatur und Film, man denke an die Romane *Roter Drache* (1981) und *Das Schweigen der Lämmer* (1988) von Thomas Harris sowie an die o. g. Werke von Stephen King. Ein praxisnaher Sonderfall sind Romane von Fachleuten wie der forensischen Anthropologin Kathy Reichs und der Polizeireporterin Patricia Cornwell, die sich ebenso großer Beliebtheit erfreuen wie Fernsehserien über Gerichtsmedizin und Bestattungswesen. Diese Lust an medial vermittelten Todesfällen speist sich sicher auch daraus, dass der »natürliche« Tod nicht mehr zur Alltagserfahrung zählt, sondern in Krankenhäuser, Hospize und Altenheime ausgelagert wurde. Da die Medien jedoch vorwiegend ein spektakuläres Sterben zeigen, insbesondere Morde der statistisch seltenen Serientäter, entfernt sich das Wissen über den Tod immer weiter von den Tatsachen – das oft stille Sterben in hohem Alter liefert einfach keinen guten Plot für einen »Blockbuster«.

Aus größerer Distanz betrachtet haben Schauer- und Horrorliteratur allerdings entscheidende Gemeinsamkeiten, da sie beide das Böse als »das andere« konstruieren. Weder nicht-menschliche Wesen noch unmenschliche Psychopathen gehören zum Kreis wirklicher Menschen, zu dem auf alle Fälle der Autor und seine Leser sowie in der Regel auch die »sympathischen« Romanhelden zählen, die entweder Opfer des Bösen sind oder als Rächer auftreten. Um wesentliche Aspekte der Produktion und Rezeption von Horrorliteratur zu erhellen, lässt man am besten einen routinierten Autor selbst zu Wort kommen. Stephen King untersucht sein eigenes »Handwerk« in der theoretischen Arbeit *Danse Macabre* (1981), die Detailanalysen wichtiger Horrorfilme und -romane mit mediengeschichtlichen Überlegungen und autobiografischen Hintergrundinformationen verknüpft (die folgenden Zitate stammen aus der deutschen Taschenbuchausgabe 2000). Als King *Danse Macabre* schrieb, recherchierte er bereits für *Friedhof der Kuscheiltiere*, bezog also die Haupthandlung dieses Romans schon ein (227). Wichtig sind ihm die Einsichten, dass angedeutetes Grauen grundsätzlich stärker wirkt als deutlich dargestelltes, und dass die vage und mehrdeutige Sprache sich für solche Andeutungen hervorragend eignet. Der Film hingegen muss eine vergleichbare Unbestimmtheit erst durch besondere Mittel herstellen. Der »Undeutlichkeit und Mehrdeutigkeit der Sprache entspricht daher das Verschwommene und Huschende der Sicht: Schatten, schnelle Bewegungen, unscharfe Details, im Halbdunklen Verborgenes, hinter Nebelschleiern sich Erhebendes« (BAUMANN 1989, S. 126).

Aufseiten der Produktion kann man fragen, was Autoren dazu veranlasst oder gar antreibt, Texte zu schreiben, um anderen Menschen gezielt Angst zu machen. Stephen King erzählt als Betroffener, viele Leute hielten solche Bücher für »Rorschach-Tintenkleckse [...], die letztlich die oralen, analen und genitalen Fixierungen des Autors offenbaren« (561). Er selbst hält diese »Couch-Frage« (562), die Suche nach frühen Alpträumen und biografischen Katastrophen, nicht für weiterführend. Seiner eigenen Theorie zufolge dient der erfundene Schrecken für Autor und Leser gleichermaßen dazu, »mit dem tatsächlich existenten besser fertig zu werden« (38). Horrorliteratur erlaubt im Unterschied zu realem Grauen eine Distanzierung, denn der dargestellte Tod ist nicht unserer und das dargestellte Monster klopft nicht an unsere Tür. Ferner kann man sich je nach Belieben in die Rolle des Monsters, des Opfers oder eines unbeteiligten Beobachters versetzen (vgl. BAUMANN 1989, S. 95) – oder das Buch ganz beiseite legen.

Während man nach Lektüre eines kitschigen Liebesromans die Wirklichkeit vielleicht beklagenswert banal findet, weil ihr glühende Leidenschaft und schlackenlose Verschmelzung der Herzen mangeln, so schillert die Stimmung beim »Auftauchen« aus einem Horrorroman zwischen Erleichterung und Beunruhigung. Zwar findet man sich und seine Welt unbeschädigt vor, ist also noch einmal davongekommen. Zugleich wurde einem aber die gerne verdrängte Tatsache ins Gedächtnis gerufen, dass man nicht immer davonkommen wird – heute trifft es diesen, morgen jenen, irgendwann uns selbst, und die Einschläge kommen immer näher. Die Lektüre vermag es also, in homöopathischen Dosen jene »lose Bekanntschaft mit dem Tod« aufzubauen, die im Roman einer der Protagonisten fordert (vgl. Abschnitt 3.2). Und erst das Wissen um seine Zerbrechlichkeit macht das Leben als Ganzes sinnvoll und jeden Augenblick kostbar.

Im Zentrum von Kings eigener Theorie der Horrorliteratur stehen die Rezeption, die Wirkung auf die Leser, das Herstellen einer unheimlichen Atmosphäre. Ihm zufolge soll Horrorliteratur auf drei Ebenen wirken (56 ff.):

- Schrecken: Der Verstand wird mit Unbegreiflichem konfrontiert
- Horror: Heftige Emotionen wie Angst und Entsetzen werden ausgelöst
- Ekel: Sogar der Körper reagiert, etwa mit Würgereflexen

Diese Wirkungen werden umso zuverlässiger erzielt, je genauer der Autor die »phobischen Druckpunkte« kennt (25 ff.). Die auslösbaren Ängste lassen sich in drei Gruppen einteilen, die einander überlappen:

- anthropologische Ängste (vor dem Sterben, vor Dunkelheit, vor dem Alleinsein)
- kulturspezifische Ängste (vor sozialem Abstieg, vor Blamagen, vor Tabubrüchen)
- individuelle Ängste (etwa vor bestimmten Tieren und Geräuschen)

Als schönes Beispiel für kulturspezifische Ängste erwähnt King das allgemeine Entsetzen in den USA am 4. Oktober 1957, als die Russen den ersten Satelliten »Sputnik« erfolgreich in eine Erdumlaufbahn geschossen hatten (30 ff.). Dieser »Sputnikschock« löste eine Flut hektischer Reaktionen aus, von der Gründung der NASA bis zu schulischen Förderprogrammen. Er zeigt zugleich die Zeitgebundenheit vieler Ängste, denn mittlerweile befinden sich so viele altgediente Satelliten auf erdnahen Umlaufbahnen, dass man eher ihren Absturz fürchten sollte.

Kings Analysen der Filme und Texte ergeben, dass die schlummernden Urängste durch nur wenige Archetypen ausgelöst werden, die das allgemeine »Mythenreservoir« bilden (93 ff., vgl. ALPERS 1999, S. 26). Vier der Archetypen sind unheimliche Wesen, die herkömmliche Kategorien sprengen und als Gegner des Menschen auftreten, nämlich

- der *Vampir*,
- der *Werwolf*,
- das *Gespenst* und
- als das beunruhigendste Wesen von allen das *Ding ohne Namen*.

Ein weiterer Archetyp ist der *Ort des Bösen* (423 ff.), bei dem ebenfalls eine Wende von außen nach innen stattgefunden hat. Der klassische Schauerroman verortete das Böse in einem abgelegenen Spukhaus, das eine gruselige Atmosphäre schuf »mit seinen zugenagelten Fenstern, dem windschiefen Dach und den abblätternden Wänden« (427) und das »am Ende der Einbahnstraße« lag (431). Das viel Perfidere moderner Werke besteht darin, dass das Grauen gleich nebenan wohnt – in Kings eigenen Romanen sind es meist idyllische Kleinstädte Neuenglands, in denen sich plötzlich ein »Riss in der Wirklichkeit« (396) auftut, der in eine Welt des Schreckens führt – oder aus dem der Schrecken herausquillt. Der Glaube, man könne das Grauen aussperren, indem man die Wohnungstür von innen abschließt, trügt, denn in Wirklichkeit haben wir uns mit dem Bösen eingeschlossen (429). Selbst die Wohnung als unsere »zweite Haut« bietet also keinen Schutz mehr (436). Im schlimmsten Fall wohnt das Böse in uns selbst und blickt uns aus dem Spiegel heraus an. Dieses »Einbrechen des Grauens« in eine bislang befriedete Welt hat deutliche Parallelen zur Eigenperspektive mancher Patienten der Psychiatrie, die plötzlich mit (äußeren oder inneren) Ereignissen konfrontiert werden, die als fremd und überwältigend erlebt werden, nicht kontrollierbar erscheinen und lähmendes Entsetzen auslösen. In einigen Fallstudien von Oliver SACKS (1987) etwa ändert sich durch ein Blutgerinnsel im Gehirn oder dgl. die gesamte Persönlichkeit der Betroffenen, sie verlieren ihre Erinnerungen oder gar ihr Identitätsgefühl.

Zur Beschreibung des Kampfes zwischen Ordnung und Chaos verwendet King den klassischen Gegensatz »apollinisch vs. dionysisch« (135 ff. und 406). Im jedem schlummern antizivilisatorische Emotionen, die ab und zu freigelassen

werden wollen, etwa beim Erzählen bössartiger Witze (292) oder beim Lesen von Horrorliteratur. Angesichts des Vorwurfs, solche Lektüre könne zur Ausführung ähnlicher Taten aufstacheln, weist King auf positive Wirkungen von Horrorliteratur hin (616 ff.). Letztlich bestätigt das Konzept der Monstrosität die bestehende Ordnung (79), und das vorübergehende Einnehmen eines ganz neuen Blickwinkels befähigt uns im Idealfall, unsere Wirklichkeit zu verändern (605). Weiter können wir beim Rezipieren von Horror zeigen, dass wir keine Angst haben (289) und sehen für begrenzte Zeit noch einmal wie ein Kind die Welt in reinem Schwarz und Weiß (290). Die unüberschaubare Komplexität der modernen Welt wird auf einen Kampf zwischen Gut und Böse reduziert, in dem der Rezipient klar Stellung beziehen kann.

Danse Macabre ist mehr als ein Vierteljahrhundert alt. Heute wird das Thema »Gewalt in den Medien« vor allem im Zusammenhang mit dem Jugendschutz sehr kontrovers diskutiert. Als Fazit scheint sich abzuzeichnen, dass zwischen der Rezeption gewalttätiger Darstellungen (Texte, Bilder, Filme) und der Produktion entsprechender Handlungen keine einfache oder zwangsläufige Beziehung besteht. Rezipierte Gewalt stimuliert nur dann zu analogen realen Taten, wenn sie auf bereits bestehende Bedürfnisse trifft. Für biografisch »vorgeschädigte« Rezipienten kann ein Text zur Keimzelle eines Tatskripts werden, das sie zum Handeln aufstachelt und nach erfolgreicher erster Ausführung auf Wiederholung und Verfeinerung drängt. Auch die Produktion gewalttätiger Beschreibungen hat zahlreiche Motive. Man kann einem Autor weder unterstellen, er würde im Text ausleben, was er real tun möchte, noch, dass er in Texten spätere Taten einübt. Vielleicht reizt es ihn ja im Gegenteil, sich in eine Person einzufühlen, deren psychische Struktur ihm ganz fremd ist. Oft vergessen wird der Sonderfall, dass ehemalige Opfer realer Gewalt die Lektüre gewalttätiger Texte als Selbsttherapie benutzen können. Im Unterschied zum Ausgeliefertsein während der Tat und bei späterem blitzartigem Wiedererleben (»flashback«) ist Lektüre nämlich ein selbstbestimmter Prozess, bei dem man Szenen überblättern oder sie (im Sinne einer Desensibilisierung) so oft lesen kann, bis sie ihr angstausslösendes Potenzial verlieren.

King selbst sieht die Analyse von Literatur als »Schmetterlingsjagd«, bei der das Untersuchungsobjekt getötet wird (430). Trotz der angedrohten drakonischen Strafen (613 f., siehe das Motto am Anfang) wird im Folgenden versucht, Kings Virtuosität beim Herstellen einer Atmosphäre des Grauens näher zu beleuchten.

3. Kings Handhabung der Handlungsstränge

Damit auch solche Leser der Analyse folgen können, die den Roman gar nicht oder nur flüchtig gelesen haben, wird in diesem Kapitel zunächst die Haupthandlung skizziert und anschließend gezeigt, wie King die Linearität des Romanbeginns durch Rück- und Vorausblenden aufbricht (zitiert wird nach der deutschen Taschenbuchausgabe 1988).

3.1 Die Haupthandlung

Der gesamte Roman umfasst nur rund neun Monate, in denen eine ganze Familie durch eine böse übernatürliche Macht zerstört wird. Diese veranlasst Menschen dazu, verstorbene Lebewesen auf einem geheimnisumwitterten Indianer-Friedhof zu begraben, von wo sie schrecklich verwandelt zurückkehren und die Lebenden töten.

Im August zieht der Arzt Louis Creed zusammen mit seiner Frau Rachel, den Kindern Ellie und Gage sowie Ellies Kater Church von Chicago in die Kleinstadt Ludlow in Maine um und arbeitet sich in seine neue Aufgabe als Leiter der Krankenstation der Universität ein. Die Familie freundet sich schnell mit ihren Nachbarn Jud und Norma Crandall an, einem alten Ehepaar. Mitte September führt Jud Crandall die Creeds zum Tierfriedhof am Rande der »Indianerwälder« (35). Er wird von einem Totholzwall begrenzt, der auf Louis bereits jetzt »zweckdienlich« wirkt (46).

Der erste Semestertag beginnt katastrophal mit einem tödlichen Unfall: Der Student Victor Pascow wird beim Joggen von einem Auto gerammt und stirbt auf der Krankenstation. Im Sterben nennt er Louis beim Namen und behauptet, der Tierfriedhof sei »nicht der richtige Friedhof« (78). Nachts erscheint der tote Pascow, führt Louis zum Tierfriedhof (89 ff.) und warnt ihn davor, den Totholzwall zu überschreiten (93). Louis wirft einen ersten Blick auf den Pfad, der dahinter in die Wälder führt (107). Anhand seiner Schrammen und schlammigen Füße erkennt Louis morgens, dass der nächtliche Ausflug kein Traum war, und erklärt ihn sich als Schlafwandeln. Als Pascow noch einmal erscheint, schickt Louis ihn weg (122).

An Thanksgiving, während Rachel mit den Kindern ihre Eltern besucht, wird Kater Church überfahren (130). Jud schlägt vor, ihn auf dem Tierfriedhof zu begraben, führt Louis aber über den Totholzwall hinweg tiefer in die Wälder zu einem alten Begräbnisplatz der Micmac-Indianer (137 ff.). Am nächsten Morgen kehrt Church zurück, hat sich aber stark verändert (164 ff.). Norma Crandall hat an Halloween einen leichten Herzanfall (114 ff.), erholt sich kurz wieder und stirbt im Januar an einem Gehirnschlag (213).

Im Mai wird Gage von einem LKW überfahren (255). Jud warnt Louis davor, ihn auf dem Micmac-Begräbnisplatz zu beerdigen (287 ff.). Aber Louis erkundet heimlich Gages Grabstätte (318 ff.) und schickt Ellie mit Rachel zu deren Eltern (325 ff.). Als Ellie furchtbare Albträume von Gages leerem Grab und ihrem toten Vater hat, bricht Rachel auf, um nach Ludlow zurückzufahren (360). Inzwischen gräbt Louis seinen Sohn aus (366 ff., 382 ff.) und bestattet ihn auf dem Micmac-Begräbnisplatz (399 ff., 403 ff., 413 ff.).

Im Morgengrauen kehrt Gage zurück und stiehlt Louis' Skalpell (421). Er tötet in Juds Haus zuerst Jud mithilfe von Church (429) und dann seine inzwischen eingetroffene Mutter (435). Louis entdeckt den Diebstahl des Skalpells, bereitet Morphium-Spritzen vor und tötet Church (445) und Gage (449 f.). Anschließend setzt er Juds Haus in Brand (451), trägt Rachel zum Micmac-Begräbnisplatz (456 ff.), beerdigt sie dort und wartet zu Hause auf sie (460). Der Roman endet mit Rachels Rückkehr. Louis, der Solitär-Cribbage spielt, hört die Hintertür knarren (460).

»Er drehte sich nicht um, sondern blickte nur auf seine Karten, während die langsamen, knirschenden Schritte sich näherten. Er sah die Pik-Dame und legte die Hand darauf. Die Schritte endeten direkt hinter ihm. Stille. Eine kalte Hand legte sich auf Louis' Schultern. Rachels Stimme knirschte, war voller Erde. ›Liebling, sagte sie.«

Da Ellie früher geträumt hatte, ihr Vater säße tot am Tisch, und da bisher alle ihre Träume eingetroffen sind, nimmt der Leser an, Louis würde von Rachel getötet. Falls dieser vom Autor suggerierte Schluss zutrifft, wäre auch Louis' Theorie widerlegt, der zufolge sich die Wiederauferstandenen umso weniger zum Negativen verändern, je weniger Zeit zwischen Tod und Bestatten auf dem Micmac-Begräbnisplatz verstreicht (457).

3.2 Rückblicke in die Schrecken der Vergangenheit

Der Roman beginnt täuschend einfach und erzählt rein chronologisch von den ersten Wochen in Ludlow. Aber schon ab dem ersten Besuch des Tierfriedhofs wird die Erzähltechnik nicht-linear. Zahlreiche Rückblenden informieren den Leser, welche Schrecken die Protagonisten in der Vergangenheit erlebt haben, und machen so deren Einstellungen und Handlungen verständlicher. Louis und Rachel haben schon als Kinder furchtbare Todesfälle erlebt, und Jud enthüllt stückweise die Geschichte von Tierfriedhof und Micmac-Begräbnisplatz (hier ausgeklammert bleibt eine weniger wichtige Nebenhandlung, nämlich die Feindschaft zwischen Louis und Rachels Eltern).

Louis hat mit zwölf Jahren seine geliebte Cousine Ruthie durch einen Unfall verloren (66 f.), erhielt jedoch emotionale Unterstützung durch seine Mutter. Mittlerweile hat er als Mediziner eine sehr nüchterne Einstellung zum Sterben

gewonnen. Rachels Traumata waren schlimmer und wirken bis heute nach. Als sie acht Jahre alt war, starb ihre Schwester Zelda langsam und qualvoll an spinaler Meningitis (43, 59, 70, 224 ff., 232 ff., 333, 433). Während ihres Todeskampfes war Rachel mit ihr ganz allein, und nach ihrem Tod wurde Zelda in der Familie nie mehr erwähnt. Rachel verdrängte jahrelang jeden Gedanken an den Tod, hatte aber Zwangsvorstellungen und Albträume von ihrer toten Schwester. Erst als Ellie nach dem Besuch auf dem Tierfriedhof neugierige Fragen stellt, bricht ihre Abwehr zusammen und sie erzählt Louis von Zeldas Tod (224 ff.).

Als Gegenbild dieser dramatischen Todeserfahrungen haben sich die Crandalls als alte Leute eine abgeklärte Sicht auf Sterben und Tod erarbeitet. Jud fordert, man müsse mit dem Tod eine lose Bekanntschaft halten (63) und er sei manchmal besser als das Leiden (184). Jud hatte als Junge seinen Hund Spot auf dem Tierfriedhof begraben (44) und gibt erst nach Churchs Tod zu, Spot sei vorher – wie einige andere Tiere – auf dem Micmac-Begräbnisplatz beerdigt worden und von dort zurückgekehrt (175 ff.). Auch leugnet Jud zunächst, dort sei jemals ein Mensch begraben worden (186 f.) und berichtet erst nach Gages Tod von dem jungen Soldaten Timmy Baterman, der ebenfalls schrecklich verwandelt »auferstanden« sei (293 ff.).

Zwischen Haupthandlung und Rückblenden sind harmlose Zwischenepisoden eingestreut, die dem Leser eine scheinbare Rückkehr zum Normalen vor Augen führen. So ist der Herbst eine »gute Zeit« (110 ff.) und die Weihnachtstage (202 ff.) verlaufen ebenso harmonisch wie der helle Märztag, an dem Louis und Gage einen Drachen steigen lassen (243 ff.). Louis schließt sich immer enger an Jud an, der ihm ein väterlicher Freund wird. Auch Normas »normaler« Tod zählt hierher, da er ohne Qualen, äußere Gewalt und Rückholversuche geschieht (213 ff.).

Ab Churchs Tod und Rückkehr beschleunigt sich das Erzähltempo immer mehr, wobei die sich auffächernden Handlungsstränge (Louis, Rachel, Jud, ganz zuletzt auch Louis' Kollege Steve) immer an jeweils spannendster Stelle gewechselt werden: Louis öffnet Gages Grab (378 ff.), der Wache haltende Jud schläft ein (399), Louis überschreitet den Totholzwall mit dem toten Gage (401), Rachels Leihwagen springt nicht an (413), der zurückgekehrte Gage entwendet Louis' Skalpell (421), Gage ersticht Jud (419) und Rachel (435), Louis zündet Juds Haus an (451).

3.3 Vorzeitige Blicke in die furchtbare Zukunft

Als Gegenstück zu Rückblenden sind Vorausblenden vorzeitige Blicke in die Zukunft. In der Horrorliteratur steigern sie die Spannung durch mehr oder weniger subtile Hinweise, das Grauen würde sich weiter steigern. King verwendet sie

im *Friedhof der Kuschteltiere* sehr häufig, und zwar ausschließlich in Form von Vorahnungen und Vorhersagen. Diese Technik widerspricht übrigens Kings nachdrücklicher Beschimpfung aller Leser, die den Schluss eines Romans zuerst lesen (2000, S. 473 f.) – denn was ein Autor darf, sollten seine Leser auch dürfen ...

In den einfachsten Fällen wirkt eine alltägliche Handlung ohne erkennbaren Grund plötzlich befremdlich. Nachdem Jud erstmals vom Tierfriedhof erzählt hat, sieht Louis ihn spät nachts noch auf der Veranda sitzen und grübelt: »Alte Leute schlafen schlecht. Vielleicht bewachen sie etwas. Vor wem?« (29). Louis' erster Eindruck, der Totholzwall sei »allzu zweckdienlich« (46), wird erst im Rückblick verständlich, nachdem sich der Tierfriedhof als bloße Pforte zum eigentlichen Grauen erwiesen hat. Und als Louis und Gage ihren Drachen steigen lassen, hat ein trickreicher Autor wie King sicher sehr gezielt einen Geier gewählt, der vom Himmel herab mit »blutunterlaufenen Augen« (247) die ganze Gegend überblickt. Auch Krankheiten und Unfälle lassen sich rückblickend als Vorzeichen auffassen. So verursacht Church beinahe einen Treppensturz von Louis (168), Gage erstickt fast an Erbrochenem (200), und nach einem Gespräch über zurückgekehrte Tiere sieht Jud »aus wie am eigenen Grab« (187).

Zu den Vorahnungen zählt das intensive Grauen, das Louis zunächst ohne erkennbaren Anlass (34) und noch einmal nach Churchs Rückkehr überfällt (193). Monate später meint er, bereits beim ersten Angstanfall habe er Gages Tod vorhergesehen (282).

Ein starkes dramaturgisches Mittel sind Vorhersagen von Unglücksboten, hier dem sterbenden bzw. toten Victor Pascow. Schon lange bevor etwas Auffälliges geschehen ist, warnt er Louis vor dem Überschreiten der Totholzschranke und der Vernichtung seiner ganzen Familie (93). Er wiederholt seine Mahnung in Ellies Alpträumen (352) und teilt nach der Umbettung Gages mit, es sei bereits zu spät (441). Aber auch ohne Pascows Vermittlung sieht Ellie zukünftige Ereignisse voraus, nämlich Louis' Tod (336) – was bedeutet, dass das letzte Ereignis als erstes vorhergesagt wird –, Gages leeren Sarg (342) sowie Gage mit einem Messer in der Hand (349).

Noch auffälliger sind Vorhersagen, die nicht von den handelnden Personen stammen, sondern von einem allwissenden Autor. King formuliert solche Vorhersagen so exakt, als parodierte er damit die Tricks des Schauerromans. So erwähnt er während der Beschreibung einer Plauderei über den Tierfriedhof beiläufig, Norma habe nur noch zehn Wochen zu leben (170). Am Tag des Drachensteigenlassens orakelt er zunächst, ein nicht näher bestimmtes Unheil läge noch sieben Wochen in der Zukunft (243), und kurz darauf weit präziser, es sei Gage, der »keine zwei Monate mehr zu leben« habe (249).

Insgesamt verdichtet sich also ab Churchs Tod das Unheil, bedrohliche Vorzeichen werden immer zahlreicher, und die Handlung stürzt immer schneller auf die Katastrophe zu.

4. Das Repertoire aktivierbarer Ängste

Ängste haben einen schillernden Status. Einerseits sind sie lebenswichtig, da sie uns vor Gefahren warnen und zu deren Verhütung oder Bekämpfung aufrufen – oder im äußersten Fall zur Flucht. Andererseits sind starke Ängste äußerst unangenehm und lähmen uns im Extremfall bis zur Handlungsunfähigkeit. Da der Mensch wie jedes Lebewesen immer wieder Angst empfindet, hält BÖHME (2000, S. 214) die Aussage »Ich ängstige mich, also bin ich« für weit zutreffender als Descartes' Diktum »Ich denke, also bin ich«. Darüber hinaus vermeidet dieser Wechsel vom Kognitiven zum Emotionalen die aus heutiger Sicht unangemessene Fixierung auf den Menschen.

Manche Ängste wie die vor Abgründen und Dunkelheit sind angeboren, andere werden durch schlechte Erfahrungen erworben oder sogar von engen Bezugspersonen »übernommen«. Ängste waren und sind ferner das Motiv zahlreicher Erfindungen. So schuf sich der Mensch als relativ schutzloses Lebewesen immer wirksamere Waffen zu seiner Verteidigung – ein Aspekt seines Lebens als »Prothesengott« (vgl. FREUD 1948, S. 449 ff. und die »Angstprävention« bei BÖHME 2000, S. 223 ff.). Bevor Kapitel 5 untersucht, wie King latent vorhandene Ängste aktiviert und mit ihnen eine Horror-Atmosphäre herstellt, bedarf es einer genaueren Untersuchung des Wortfeldes »Angst« und einer Auflistung der wichtigsten Erscheinungsformen und Auslöser von Angst.

Wer seine eigene »Angstlandschaft« genauer erforschen möchte, dem sei der erhellende Fragebogen von Schmitter (2000, S. 240 ff.) empfohlen.

4.1 Das Wortfeld »Angst«

Typisch für die Horrorliteratur ist das gezielte Auslösen von starken negativen Empfindungen der Bedrohung, die man im weitesten Sinn als »Angst« bezeichnen kann. Eine genauere Auffächerung leisten aktuelle Emotionstheorien. Neurologen, Biologen, Psychologen und Philosophen versuchen immer wieder, die verwirrende Vielfalt von Gefühlszuständen auf eine begrenzte Zahl von Bausteinen zurückzuführen.

Der Terminus »Emotion« bezeichnet psychophysiologische Reaktionen auf Umgebungen, Ereignisse, Akteure, Handlungen und Objekte. Jede Emotion hat eine bestimmte Intensität und Qualität, so werden Freude und Stolz als angenehm erlebt, Angst und Verzweiflung hingegen als unangenehm. Von ihrer zeitlichen Ausdehnung her unterscheidet man kurzfristig bestehende Affekte von länger anhaltenden Stimmungen. Eine wichtige Teilmenge sind sog. »Basisemotionen«, die definiert sind als überlebenswichtige Emotionen, die phylo- und ontogenetisch als Erste auftreten und als besonders intensiv erlebt werden. Obwohl über die Art

und Anzahl dieser Basisemotionen keineswegs Einigkeit besteht, fehlt in keiner Liste der Terminus »Furcht« oder »Angst«, der immer die starke ablehnende Reaktion auf eine aktuelle Bedrohung bezeichnet. Als weitere Basisemotionen werden am häufigsten Freude, Trauer, Wut, Ekel, Interesse und Überraschung aufgelistet, während Scham, Eifersucht, Dankbarkeit, Rührung usw. als zusammengesetzt gelten.

In der Psychologie wird oft präzise zwischen »Furcht« und »Angst« unterschieden. Furcht entsteht demnach durch eine reale Bedrohung; typische Auslöser sind heftige Gewitter, knurrende Hunde und gewaltbereite Hooligans. Furcht ist sachlich gut begründet und kann durch rationale Maßnahmen vermindert oder beseitigt werden, nämlich Rückzug aus der Gefahrenzone, Herbeiholen von Hilfe oder bei entsprechenden Kräfteverhältnissen gezielte Verteidigung.

Angst kann ebenso intensiv sein, ist aber ungerichtet und diffuser. Auch ohne konkrete Anlässe haben viele Menschen z. B. Angst vor Flugreisen, Unfällen und Gewalttaten. Denn da der Mensch in die Zukunft gerichtet lebt, malt sich seine Fantasie schreckliche Szenarien aus. Eine gemäßigte Variante der Zukunftsangst ist die Sorge, die Heidegger als Grundverfassung des Menschen definierte.

Im Alltag hingegen verwendet man »Angst« und »Furcht« oft synonym. Vor allem in Auflistungen spricht man meist von »Ängsten«, da »Furcht« keinen Plural hat. Auch die Gefühle selbst lassen sich keineswegs trennscharf einordnen. Das Meiden von Autofahrten etwa hat rationale Furcht-Anteile, da es tatsächlich viele Verkehrsunfälle gibt, wird aber zu irrationaler Angst, falls man auch auf friedlichen Landstraßen unfähig zum Einsteigen bei einem bekanntlich besonnenen Fahrer ist. Die Intensität von Furcht bzw. Angst hängt weniger von der realen Gefährdung ab als vom Gefühl des Ausgeliefertseins. So verursachen klassische Phobie-Auslöser wie Schlangen und Spinnen zwar in Mitteleuropa kaum Todesfälle, wirken aber durch ihre Gestalt und Fortbewegung unheimlich. Gegenüber Zigaretten und Alkohol hingegen, die unbestreitbar viele Todesopfer fordern, hat man als Konsument ein (möglicherweise trügerisches) Gefühl der Kontrolle. Negative Erfahrungen und Prognosen verschieben die Anteile zusätzlich, so wird eine zunächst diffuse Angst vor Alter, Siechtum und Tod zu wohl begründeter Furcht, sobald eine unheilbare Krankheit festgestellt wird. Ein Sonderfall sind unsichtbare Gefahren wie Krankheitserreger und Radioaktivität, die man mit seinen angeborenen und erworbenen Strategien nicht bekämpfen kann.

Angst hat eine Vielzahl physiologischer Begleitsymptome, die in Abhängigkeit von Person und Situation unterschiedlich stark auftreten (vgl. KASTEN 2004, S. 25 ff.) und die vom harmlosen Zittern über Atemnot bis zum Gefühl reichen, den Kontakt zum Körper verloren zu haben. Viele Symptome haben sich in festen Redewendungen wie »starr vor Angst«, »Herzrasen«, »Angstschweiß« und »zittern wie Espenlaub« niedergeschlagen, die von jedem spontan verstanden werden.

Zu den krankhaft übersteigerten Formen der Angst zählen Phobie und generalisierte Angststörung. Im Fall der Phobie ängstigt man sich vor bestimmten objektiv harmlosen Objekten oder Situationen so stark, dass die Lebensqualität erheblich sinkt. So kann unbezwingbare Angst vor offenen Plätzen und dem Unterwegssein allein (»Agoraphobie«) dazu führen, dass Betroffene ihre Wohnung nicht mehr verlassen und erwerbsunfähig werden. Vergleichsweise häufig sind ferner Tierphobien (Spinnen, Insekten, Ratten usw.) und Naturphobien (Gewitter, Wald, Wasser usw.). Ein selbstbezoglicher Extremfall ist die Angst vor dem Auftreten von Angst (»Phobophobie«). Bei der generalisierten Angststörung hat ein ursprünglicher Angstauslöser sich verselbstständigt und immer weitere Kreise gezogen, sodass die Betroffenen ständig diffuse Angst empfinden. Sie werden unaufhörlich von Sorgen zermürbt, erwarten Schreckliches in der Zukunft und entwickeln vielerlei körperliche Symptome wie Schlaflosigkeit oder Zwangshandlungen.

Zum Wortfeld »Angst« zählen ferner folgende Ausdrücke:

- »Schreck« bezeichnet eine automatische Reaktion auf eine überraschende oder bedrohliche Wahrnehmung, etwa einen lauten Knall oder grellen Lichtblitz. Der Körper rüstet sich mit Erstarrung und ruckartigem Einatmen für Flucht oder Verteidigung, der Stoffwechsel wird auf Höchstleistung geschaltet, allerdings hält diese Schreckreaktion nicht lange an.
- »Panik« nennt man die extrem starke Reaktion auf eine plötzliche ernsthafte Bedrohung, etwa den Ausbruch eines Feuers in einem Gebäude. Anstelle rationaler Überlegungen treten reflexhafte Notfallprogramme wie das Totstellen oder die »blinde Flucht«. Sogenannte »Panikattacken« überfallen Betroffene unerwartet und ohne objektiven äußeren Anlass, sie können sich bis zur Todesangst steigern und unbehandelt immer weiter verfestigen.
- Grauen, Schauer und Entsetzen werden durch unerklärliche oder unheimliche Ereignisse ausgelöst. Wenn Untote, Sumpfmonster und andere »abscheuliche« Wesen auftreten, vermischt sich das eher intellektuelle Grauen mit physiologisch verankertem Ekel. Auch er ist normalerweise nützlich, denn er warnt vor Vergiftung durch verfaulte oder verschimmelte Speisen sowie vor Ansteckung durch Kranke oder Leichen. Eine harmlose Variante von Grauen ist das »lustvolle Gruseln« bzw. die »Angstlust« in sozialer Geborgenheit, etwa an Halloween, in der Geisterbahn oder beim Erzählen von Gespenstergeschichten.
- Ängstlichkeit ist ein ständiger Charakterzug, der Betroffene ganz allgemein zum Meiden von Situationen veranlasst, die sie als gefährlich einschätzen.

Im Folgenden wird einheitlich von »Ängsten« gesprochen, auch wenn diese erhebliche Furcht-Anteile haben. Die archetypischen Ängste, die King wie alle Autoren von Horrorliteratur für seine Zwecke nutzt, lassen sich gliedern in bio-

logische, soziale und metaphysische. Diese Einteilung dient der Übersichtlichkeit und leugnet keineswegs, dass auch soziale und metaphysische Ängste biologische Wurzeln haben. Ferner gibt es Ängste, die diese Kategorien übergreifen. So tritt die angeborene Angst vor dem Fremden in allen Bereichen auf, und nur die Einsicht in diesen archaischen Reflex befähigt uns, auf Fremdes oder Abweichendes nicht »automatisch« mit Flucht oder Angriff zu reagieren.

4.2 Biologische Ängste

Viele Theologen und Philosophen nehmen an, jede Angst sei im Grunde zurückführbar auf die Angst vor Sterben oder Tod. Aber auch evolutionstheoretisch betrachtet beziehen sich die intensivsten Ängste auf tödliche Gefahren und reichen weit zurück in die Stammesgeschichte. Bereits niedrigste Lebewesen meiden Umgebungen, die ihrer körperlichen Ausstattung nicht zuträglich sind. Jede biologische Art hat daher spezifische Ängste, die von ihrer Stellung in der Nahrungskette abhängen. Es liegt nahe, dass Jäger grundsätzlich weniger ängstlich sind als Beutetiere, bei denen wiederum ihre Fähigkeiten zu Flucht (flugfähig, schnell?) bzw. Verteidigung (wehrhaft, gepanzert?) ausschlaggebend sind für ihr normales Angstniveau. Eine erste Gruppe spezifisch menschlicher Ängste betrifft schädliche Umwelteinflüsse, also unzuträgliche Temperaturen und Lichtverhältnisse sowie den Mangel an Ressourcen (Luft, Wasser, Nahrung).

Warmblütige Lebewesen sind ohne Schutz nur innerhalb einer schmalen Temperaturzone überlebensfähig. Das Unbehagen bei zu starker Hitze oder Kälte verwandelt sich schnell in Angst, falls man die Temperatur nicht kontrollieren kann. Taktile Metaphern wie »sengende Hitze« und »beißende Kälte« belegen, dass Temperatur wie eine Gewalttat empfunden werden kann.

Die Angst vor Ersticken beruht darauf, dass Luftatmer auf ständige Sauerstoffzufuhr angewiesen sind. Ersticken hat zahlreiche natürliche Ursachen vom Einatmen eines Fremdkörpers bis zum Sauerstoffmangel in großer Höhe. Beim Verschüttetwerden kommt zur Erstickungsangst noch die vor Dunkelheit und Isolation (s. u.) hinzu. Absichtliche Blockaden der Atmung, also Erwürgen, Erdrosseln und Ertränken, sind besonders grausame und angstbesetzte Tötungsarten.

Ängste vor dem Verdursten und Verhungern sind in reichen Ländern nahezu unbekannt, sie treten nur bei Wassermangel auf (Verirren oder Unfall im Hochgebirge) sowie in Gefangenschaft. Bei normalen Temperaturen verdursten Menschen innerhalb von zwei bis drei Tagen, während sie bei Zufuhr von Wasser, Vitaminen und Mineralien rund ein bis zwei Monate von ihren Reserven leben können.

Sehr komplex und intensiv ist die Angst vor Dunkelheit. Als tagaktive Lebewesen orientieren wir uns überwiegend mit dem Gesichtssinn, der nachts stark

eingeschränkt und in Höhlen völlig unbrauchbar ist. Dunkle fremde Räume sind voll realer oder vorgestellter Gefahren: Man könnte sich verirren, stürzen, aus dem Hinterhalt überfallen oder von etwas Entsetzlichem berührt werden. Weil diese archaische Angst vor dem Verlust visueller Kontrolle leicht aktivierbar ist, zählen Höhlen, Abwasserkanäle und verwinkelte Keller zu den beliebtesten Versatzstücken der Horrorliteratur. Diese ist damit in guter Gesellschaft: Der Kampf zwischen Licht und Dunkelheit taucht in den Mythen aller Völker auf, der Teufel trägt den Beinamen »Fürst der Finsternis«, und der Schwarze Mann ist der Schrecken aller Kinder. Eine besonders schutzbedürftige Situation ist der Schlaf, in dem wir hilflos gegenüber Angriffen sind. Die Architektur begann folglich damit, dass Menschen die Eingänge ihrer Schlafhöhlen durch Felsbrocken oder dornige Äste gegen Raubtiere und Feinde sicherten.

Falls von bestimmten Räumen erhebliche Gefahren ausgehen, errichtet man Barrieren zwischen ihnen und dem befriedeten »Kulturraum«. Alltägliche Beispiele sind Zäune um Baugruben, Fabrikgelände und Sondermülldeponien. Auch sakrale Räume werden durch Barrieren abgetrennt, so darf in Kirchen das Allerheiligste hinter Altarschranke oder Ikonostase nur vom Priester betreten werden.

Weil der Mensch aus der Savanne Ostafrikas stammt, bevorzugen wir auch heute noch offene Landschaften wie Heiden und Almen. In solchen idealen Landschaften mit lockerer Vegetation kann man sich leicht fortbewegen, findet genügend Nahrung sowie sowohl Deckung als auch Überblick. Gemieden werden demgegenüber unwirtliche Landschaften wie Dschungel, Wüste und Sumpf. Das mitteleuropäische Paradebeispiel von Wildnis war früher der »finstere Wald«, der folglich in Märchen als »Unglücksraum« oder »Angstraum« inszeniert wird (vgl. SCHMAUKS 2005 sowie Abschnitt 4.4 und Kapitel 7). Im Wald leben nicht nur wilde Tiere, sondern auch außerkulturelle Menschen (Räuber, Mörder) und übernatürliche Wesen (Hexen, Riesen).

Die zweite Gruppe biologischer Ängste richtet sich auf Unfälle, Verletzungen und Schmerzen. In Mitteleuropa sind Naturkatastrophen wie Erdbeben, Wirbelstürme, Überschwemmungen und Waldbrände sehr selten und daher keine wichtigen Angstausröser. Weit verbreitet hingegen ist die Höhenangst. Auch sie hat biologische Wurzeln, denn da Menschen weder fliegen noch gut klettern können, sind hochgelegene Orte objektiv gefährlich. Bereits Krabbelkinder weichen vor Abgründen zurück, wie Experimente mit »visuellen Klippen« belegen. Ferner sind Babys ebenso wie Affenkinder »Traglinge« und haben Angst davor, fallen gelassen zu werden. Physiologisch bedingt ist der normale Höhengwindel auf Türmen, Felsen und Brücken, wenn das Auge nicht mehr an nahegelegenen Objekten »Halt findet«. Er kann sich zu Höhenangst steigern, die bereits auf niedrigen Erhebungen auftritt. Berggipfel wirken daher sowohl verlockend als auch beängstigend, sie bieten zwar einen umfassenden Überblick (und sind vielleicht

dem Göttlichen näher), sind aber auch Orte der Gefahr und Bewährung. Eng verwandt mit der Höhenangst sind Ängste vor dem »Verlust des Bodens«, also vor dem Versinken in Sumpf, Moor oder Treibsand sowie vor dem Einbrechen auf einem zugefrorenen Gewässer.

Da unsere Haut die Grenze zwischen Ich und Welt ist, stellen alle Wunden unsere Autonomie in Frage. Besonders bedrohlich wirken stark blutende Wunden, da Blut mit Lebenskraft assoziiert wird. Wenn kleinere Kinder glauben, ihr ganzer Körper sei mit Blut gefüllt, geraten sie bereits bei Bagatellverletzungen in Panik, sie würden nun »auslaufen«.

Schmerz ist ein intensives negatives Gefühl und wird darum mit allen Mitteln gemieden bzw. zu beseitigen versucht. Da Schmerz durch die Angst davor verstärkt wird, können auch geringfügige Verletzungen ausgesprochen schmerzhaft sein. Die Folter, also das gezielte Androhen und Zufügen von Schmerzen, war und ist daher das erfolgreichste Mittel zur Machtausübung. Dies leitet über zur Angst vor anderen Lebewesen, die uns verletzen oder töten können. Während die Bewohner der Industrienationen kaum noch durch Raubtiere bedroht sind, bleiben feindliche Menschen sowie Krankheitserreger quer durch alle Epochen und Kulturen eine Quelle intensiver Ängste.

4.3 Soziale Ängste

Soziale Ängste kreisen um die gegenläufigen Grundbedürfnisse nach Bindung und Autonomie. Menschen sind soziale Lebewesen, und vor allem Kinder und hilfsbedürftige Personen sind alleine nicht lebensfähig. Ebenso wie Schmerz ist daher Isolation eine Form der Folter. Zu den sozialen Ängsten zählen ferner die Angst vor Liebesverlust, Ablehnung, Kritik und Blamage. Konkrete Formen sind Trennungsangst und Prüfungsangst, diffuser ist die Angst vor Ortswechseln und anderen Veränderungen des (sozialen) Umfeldes.

Autonomie umfasst Mobilität, Handlungsfreiheit und die Kontrolle von Territorien. Extreme Formen von Kontrollverlust kommen bei Entführungen und anderen Gewalttaten vor, wenn der Täter bestimmte Teilfähigkeiten seines Opfers gezielt ausschaltet, nämlich

- Bewegungsfähigkeit (Fesseln, Anketten, Einsperren),
- Wahrnehmungsfähigkeit (Verbinden der Augen, Zuspöfen der Ohren) und
- Kommunikationsfähigkeit (Knebeln).

Unser wichtigstes primäres Territorium ist die eigene Wohnung. Territorialverletzungen durch Einbruch oder Stalking lösen ebenso starke Ängste aus wie direkte Angriffe auf die Person, weil man sich künftig zu Hause nicht mehr sicher fühlen wird. Besonders gefürchtet sind Personen, die uns heimlich beobachten

oder gar systematisch ausspionieren, ohne dass wir umgekehrt sie bemerken. Solche asymmetrischen Machtverhältnisse widersprechen unserem Bedürfnis nach Kontrolle unserer Umgebung.

4.4 Metaphysische Ängste

Wir können nur dann zielgerichtet handeln, wenn die Welt in einer vorhersehbaren Weise »funktioniert« und wir sie verstehen. Das moderne Weltbild beruht auf der Überzeugung, alle Veränderungen von Objekten und Situationen hätten naturgesetzliche Ursachen. Zum Beispiel lässt sich der Sonnenstand nur dann als Richtungshinweis nutzen, wenn man seine Gesetzmäßigkeiten kennt. Ereignisse, die diesem Glauben an Objekt Konstanz und Kausalität widersprechen, lösen daher starke »metaphysische Ängste« aus. Die dramatischsten Beispiele sind Verwandlungen, Ortswechsel, Störungen des Zeitablaufs, Überschreitungen der Grenze zwischen Leben und Tod sowie der Verlust der eigenen Persönlichkeit. Sie werden nicht nur in den Mythen und Märchen aller Kulturen beschrieben, sondern treten als Überzeugungen auch bei bestimmten Persönlichkeitsstörungen auf.

Texte aller Epochen beschreiben rätselhafte Verwandlungen, etwa die eines Menschen in

- ein Tier (von Werwölfen bis zu Gregor Samsa, der in Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* als riesiger Käfer erwacht),
- eine Pflanze (in Ovids *Metamorphosen* wird u. a. Daphne in einen Lorbeerbaum und Syrinx in ein Schilfrohr verwandelt) oder
- ein Objekt (im Märchen *Die Schöne und das Biest* wird die Dienerschaft des Prinzen in Haushaltsgegenstände verzaubert, etwa sein Diener Lumière in einen Kerzenleuchter).

Fließende Übergänge bestehen zwischen Horrorliteratur und Science-Fiction, in der die Palette bekannter Angstausröser um böartige Maschinenwesen und eroberrungssüchtige Außerirdische erweitert wurde. Da sie die Menschheit in der Regel unterjochen wollen, aktivieren sie den Archetyp des »bösen Fremden« – psychologisch gesehen ist also die Angst vor Wesen aus dem Weltraum ein »kosmisches Fremdsein« (und sollte sich mit Reifung der Gattung *homo sapiens* verlieren). Stanislaw Lem führte den Mythos des interstellaren Sklavensjägers am prägnantesten ad absurdum, indem er auf die enormen kosmischen Entfernungen hinwies. In seinem Nachwort zum Roman *Picknick am Wegesrand* der Brüder Strugatzki vergleicht er Kosten und Nutzen einer interstellaren Eroberung mit der Aufstellung einer Armee, um einen Kiosk zu überfallen (vgl. SCHMAUKS 2007).

Eine ähnliche Quelle von Irritation und Angst sind unerklärliche Ortswechsel, denn normalerweise zeichnet unser episodisches Gedächtnis unsere gesamte »Bewegungsgeschichte« auf, sodass wir immer wissen, wie wir an den gegenwärtigen Ort gelangt sind (Ausnahmen sind Amnesien nach Unfällen sowie der sog. »Filmriss« nach Zechgelagen). In der Horrorliteratur hingegen erwacht der Held oft auf dem Friedhof oder in einen Verlies ohne Erinnerung daran, wie er dorthin gekommen ist. Reale Beispiele sind Verschleppungen von Personen, die man zunächst betäubt hat.

Das zeitliche Analogon zu unbegreiflichen Ortsverschiebungen sind Störungen im zeitlichen Ablauf. Die uns bekannten Naturgesetze erlauben es nur, bereits begonnene Entwicklungen »hochzurechnen« und so Vorhersagen zu machen (eine Strategie, die etwa Meteorologen und Versicherungsmathematiker ständig benutzen). Daher widerspricht es unserem Weltbild, dass zukünftige private Ereignisse präzise vorhergesagt werden. Die zahlreichen Beispiele dafür, wie diese Überzeugung im Roman verletzt wird, sind bereits in Abschnitt 3.3 zusammengestellt und analysiert worden.

Weil in der wirklichen Welt die Grenze zwischen Leben und Tod nur in einer Richtung überschritten wird, lösen unklare Fälle starke Ängste aus. Einerseits werden klinisch Tote manchmal wiederbelebt und berichten dann von Nahtod-Erlebnissen, andererseits glauben Betroffene des Cotard Syndroms, einer seltenen Persönlichkeitsstörung, sie seien bereits gestorben. In der Vorstellungswelt vieler Kulturen kehren »Untote« (Vampire, Zombies, Ghoule) zurück, um den Lebenden zu schaden. Da alle Bestattungsriten dazu dienen, die Verwesung auszublenden, löst der Anblick verrottender Körper ebenso sehr Grauen wie Ekel aus (vgl. BAUMANN 1989, S. 303 ff.). Sogar unbelebte Objekte können lebendig werden, so führt in Andersens Märchen *Der standhafte Zinnsoldat* das Spielzeug nachts ein Eigenleben.

In einer weiteren Gruppe von Angstvorstellungen wird die Identität von Personen fraglich. Wenn sich in Texten eine Person völlig verändert, erklärt der Autor dies meist kulturspezifisch, etwa als Wirkung von Verhexung oder Gehirnwäsche. Beim Capgras' Syndrom sind die Betroffenen davon überzeugt, jemand habe ihre Freunde und Verwandten durch »Nachahmungen« (Roboter, Klone, Außerirdische und dgl.) ersetzt. Noch bedrohlicher ist es, das eigene Fühlen und Denken als »fremdbestimmt« zu empfinden. Als Leitsymptom von Schizophrenie haben Betroffene die Wahnvorstellung, ihre Gedanken würden durch implantierte Chips oder Funksignale ferngesteuert, sie müssten die Gedanken anderer »mitdenken« – oder auch umgekehrt, andere entzögen ihnen ihre Gedanken. Solche Ängste vor Identitätsverlust lösen jedoch nicht nur spektakuläre Formen des »Wahnsinns« aus, sondern auch die viel häufigeren Krankheitsbilder schleichender Demenz.

5. Die Manipulation von Ängsten als dramaturgisches Mittel

»Ein Gespenst, das durch die Ballade geht,
da graule ich mich gar nicht,
aber ein Gespenst, das durch meine Stube geht,
ist mir [...] sehr unangenehm.«

Marietta Trippelli in *Effi Briest*, 11. Kap. (Theodor Fontane)

Ein Autor, der seine Leser in Angst und Schrecken versetzen möchte, hat mehrere Möglichkeiten. Wenn er die angsteinflößende Situation selbst beschreibt oder durch einen Protagonisten beschreiben lässt, reicht die Skala von rein deskriptiven Ausdrücken (»der Wind nahm an Stärke zu«) über bedrohliche Konnotationen (»der Wind heulte«) bis zu emotionalen Bewertungen (»der Wind heulte unheimlich«). Als Alternative wird die körperliche oder seelische Reaktion des Protagonisten von diesem selbst oder vom Autor beschrieben (»mir/ihm stockte der Atem«).

Im Folgenden wird untersucht, wie King die in Kapitel 4 aufgelisteten Ängste gezielt manipuliert, um die Spannung des Lesers auszulösen und dann weiter zu steigern. Die raffinierte zweischichtige Raumkonstruktion wird als eigenständiges Thema in Kapitel 6 analysiert.

5.1 Die Manipulation von biologischen Ängsten

Das einfachste dramaturgische Mittel, um biologische Ängste auszulösen, ist die Verwendung geeigneter Kulissen, also das Spiel mit Tages- und Jahreszeit, Dunkelheit, Unwetter und anderen natürlichen Gefahren.

Dunkelheit tritt zunächst nur eng begrenzt in Louis' eigenem Territorium auf, nämlich als er in seiner neuen Garage nach dem Lichtschalter sucht (187) und dort der zurückgekehrte Kater Church an ihm vorbeistreicht (188). Interessanterweise wirkt auch Licht unheimlich, wenn man seine Ursache nicht erkennt. So leuchtet im Roman sowohl der Tierfriedhof selbst (416) als auch der Weg dorthin (399). Im Freien mit seinen objektiven Gefahren ist Dunkelheit wesentlich schlimmer, und die äußerste Steigerung des Schreckens ist Dunkelheit auf dem Friedhof (318 ff.), wo jeder sich bewegende Schatten (366 ff.) zugleich die Angst vor (wiederauferstandenen) Leichen aktiviert.

Eine weitere ganz besondere Beleuchtung ist der Sonnenuntergang, der als Symbol grundsätzlich ambivalent besetzt ist. Meteorologisch verheißt er schönes Wetter am darauffolgenden Tag und wird darum immer dann tröstlich inszeniert, wenn nach dem Tod eine Auferstehung in einem besseren Jenseits erhofft wird. Wer hingegen nicht an eine solche Fortsetzung glaubt, sieht die Sonne

bei ihrem Untergang (also am Ende seines Lebens) für immer verschwinden. Bei King ist es genau dieses allerletzte Licht, in dem Louis zum Begräbnis von Church aufbricht und damit endgültig den Machtbereich des Übernatürlichen betritt. Mit kurzatmigen Sätzen wird eine Kulisse großer Kälte und Einsamkeit skizziert (132 f.):

»Es war etwa halb sechs. Die Dämmerung ging zu Ende. Die Landschaft wirkte tot. Der Sonnenuntergang zeichnete eine eigenartig orangefarbene Linie über den Horizont jenseits des Flusses. Der Wind heulte direkt die Route 15 entlang, ließ Louis' Wangen taub werden und peitschte die weißen Wolken seines Atems hinweg. Er schauderte, aber nicht vor Kälte. Es war ein Gefühl der Einsamkeit, das ihn schauern ließ.«

Mit guten Gründen hat King als Protagonisten die Creeds gewählt, die Städter sind und den Wald als »Wildnis« empfinden. In diesem »vorkulturellen« Raum fürchten sie vor allem das Verirren (38 ff., 146) sowie das Versinken in Sumpf oder Treibsand (91, 142, 152). Sogar das Einbrechen im Eis wird zur Angststeigerung verwendet, witzigerweise aber anlässlich eines banalen Ereignisses, nämlich als Louis durch die Eiskruste einer zugefrorenen Pfütze bricht (143). Diese spaßige Einzelheit lässt einen argwöhnen, dass King hier sehr lustbetont mit seinen Versatzstücken spielt und ein Szenario aufbaut, das nicht nur Angst herstellen, sondern zugleich das kunstvolle Hergestelltsein dieser Angst in den Blick rücken soll. Diesen Verdacht erhärtet ein weiterer Befund. Wenn man nämlich anhand der Wegzeiten genauer die Entfernungen rückrechnet, stellt man einigermaßen erstaunt fest, dass selbst der Micmac-Begräbnisplatz als »entlegenster« und »exotischster« Ort im Roman nur wenige Kilometer von der idyllischen Kleinstadt Ludlow entfernt ist. Um halb sechs abends bricht Louis mit Jud dorthin auf, um Church zu begraben (132), und um halb neun sind sie schon wieder zurück (154). Wenn man eine Stunde für das Ausschachten des Grabes und das Errichten des Grabmals veranschlagt, bleibt nur eine Stunde für die einfache Strecke, was höchstens 5 km ausmacht und bei schwierigen Wegverhältnissen noch viel weniger (ein Windwurf! Sumpf! vereiste Pfützen! ein gefrorener Kater als Ballast!). Alles Grauen der Wälder liegt also nur eine knappe Wegstunde hinter Ludlow – eine Tatsache, die zugleich dieses Grauen steigert und zum Lachen reizt. Selbst der Ausdruck »Indianerwälder« für einen ortsnahen Wald gewinnt so einen bizarren Beigeschmack (waren es doch in den Epochen vor Fernsehen und Gameboy auch vor allem Stadtkinder, die gerne »Cowboy und Indianer« spielten).

King nutzt gründlich die Tatsache, dass alles Unbekannte tiefe Angst auszulösen vermag, selbst wenn es objektiv harmlos ist. So stellt Louis beklommen fest, dass hinter dem Totholzwall seltsame unbekannte Pflanzen wachsen (404), das Konzert der Frösche erscheint ihm »fremd und abstoßend«, und schließlich prallt auch noch eine Fledermaus gegen ihn, die als angeblich blutsaugendes Tier zum Vorbild aller literarischen Vampire wurde. Wolfsgeheil ist ein weiteres klassi-

sches Versatzstück von Schauerliteratur, im Roman *Dracula* etwa setzt es ein, als der Held Jonathan Harker auf dem transsilvanischen Borgo-Pass das Reich des untoten Grafen betritt. King greift auch dieses Motiv ironisch gebrochen auf, denn das Geheul, das Louis auf dem Friedhof hört, stammt von einem Hund (392). Das größte Rätsel der Wälder bleiben unerklärliche Geräusche sowie kreischendes Lachen (145, 405, vgl. Abschnitt 5.3).

Wenn ein Autor ein zum Grauen passendes Wetter inszeniert, kann er mit Kontrast oder mit Identität arbeiten. So beginnt das Verhängnis des Romans als reine Idylle, denn an Pascows Todestag herrscht dasselbe herrliche Spätsommerwetter wie beim ersten Ausflug zum Tierfriedhof: »Maine prunkte spätsommerlich, der Himmel war blau und wolkenlos, das Thermometer zeigte die ideale Temperatur von einundzwanzig Grad.« (70)

Ab diesem Wendepunkt jedoch herrscht immer bedrohliches Wetter mit den bekannten Elementen des Schauerromans, nämlich gespenstisches Mondlicht (92), Zwielight und Kälte (132), Bodennebel (144, 404) und ein bezogener Himmel (357) mit jagenden Wolken (360). Das Wetter spiegelt ständig die Handlung, sogar »die Landschaft wirkte tot« (132) beim Begräbnis von Church. Bei allen Ausflügen in die Wälder und zum Friedhof heult der Wind (132, 145, 398, 401), es herrscht »scharfer böiger Wind von Norden« (193). Bei so viel Luftbewegung verliert ein Autor allerdings leicht den Überblick und verwechselt die Stufen der Steigerung. So schreibt King zunächst, der Wind habe sich »fast zum Sturm gesteigert« (360), und wenig später nicht ganz folgerichtig, ein »stetiger Wind« lasse die Blätter rascheln (371; was eher für eine Brise spricht) und werde wieder stärker (385).

Sehr häufig beschreibt King bestimmte Angstreaktionen, vor allem die von Louis. Während des hektischen Umzugs entwickelt Louis die Fluchtfantasie, er würde sich alleine nach Orlando absetzen und in Disney World als Arzt arbeiten (12). Nach der Umbettung von Gage greift er sie wieder auf, allerdings begleitet ihn nun der unversehrt zurückgekehrte Gage (418). Körperliche Symptome werden zum Teil sehr konventionell formuliert, etwa Herzrasen, Kälteempfindungen (34) und Mundtrockenheit (146). Origineller und eindringlicher sind Wendungen wie »die Kopfhaut schien zu eng für den Schädel« (34), »das Fleisch begann zu kriechen« (146) und »in seinem Magen schien ein heißer Draht zu glühen« (165f.).

Psychologisch schlüssig sind die Rationalisierungen, mit denen Louis das Unerklärliche zu erklären versucht. So fasst er Pascows Prophezeiung nachträglich als sinnlose Laute auf (78) und seinen Ausflug mit dem toten Pascow als Schlafwandeln (104). Als Jud zwei Versionen vom Sterben seines Hundes Spot erzählt, führt Louis das auf Altersvergesslichkeit zurück (44, 155). Besondere kognitive Anstrengungen erfordern die »wiederauferstandenen« Tiere. Louis meint, Church sei nur betäubt gewesen (167, 176) oder es sei ein anderer Kater

(168) – ebenso wie Jud sich als Kind einzureden versuchte, statt Spot sei ein anderer Hund aufgetaucht (179). Allerdings glauben sogar die Betroffenen ihre eigenen Rationalisierungen nicht ganz oder nur vorübergehend, vielmehr sind die halbherzig und allzu beflissen entwickelten Erklärungen lediglich die letzten verzweifelten Rückzugsgefechte des eigenen Verstandes, der sich unaufhaltsam scheitern sieht.

5.2 Die Manipulation von sozialen Ängsten

Louis ist der typische »einsame Held«, den man aus Abenteuerromanen kennt. Mit seiner Frau Rachel kann er über seine unheimlichen Erlebnisse nicht reden, weil sie mit eigenen angstbesetzten Erinnerungen zu kämpfen hat und jeden Gedanken an den Tod abwehrt. Die Kinder sind noch zu klein, und so bleibt nur der alte Nachbar Jud als Gesprächspartner. Dessen Rolle ist allerdings zwielichtig, denn während er sich zunächst als Führer zu den magischen Orten anbietet (oder gar aufdrängt), versucht er nach Gages Tod vergeblich, Louis von Gages Bestattung auf dem Micmac-Begräbnisplatz abzuhalten.

Diese Einsamkeit eines Mannes, der seine Familie zu beschützen versucht, wird im Roman durch eine Art »unheimlichen Refrain« ausgedrückt, der rätselhafterweise von mehreren Personen formuliert wird. Zunächst äußert der sterbende Pascow »Der Acker im Herzen eines Mannes ist steiniger. Ein Mann bestellt ihn ... und lässt darauf wachsen, was er kann« (79), dann wiederholt Jud diese Feststellung fast wörtlich (155). Von nun an gehen Louis bei jedem schrecklichen Ereignis diese Worte durch den Kopf, nämlich als Church eine Krähe zerfetzt (211), als Louis Gages »Umbettung« zu planen beginnt (285) und als er sie vollendet hat (421).

Der Roman verletzt sehr gezielt einige grundlegende Tabus, die in allen Kulturen gelten. An herausragender Stelle steht das Tabu von Sterben und Tod, das vor allem durch zahlreiche detailreiche Darstellungen von Sterbenden und Leichen sowie durch die beschriebene Grabschändung unterlaufen wird (vgl. Kapitel 7). Zusätzlich sind die Konstellationen von Täter und Opfer klare Tabubrüche, denn falls man die »zurückgekehrten« Personen zur Menschenwelt zählt, kommt es nacheinander zu

- Muttermord (Gage tötet Rachel),
- Kindesmord (Louis tötet Gage) und
- Gattenmord (Rachel tötet Louis).

5.3 Die Manipulation von metaphysischen Ängsten

Unerklärliche Zusammenhänge gibt es im Roman auf zwei Ebenen. Die Protagonisten haben Vorgefühle des Grauens und erhalten schreckliche Vorhersagen durch Unglücksboten (vgl. Abschnitt 3.3). Präzise Vorhersagen des Autors hingegen dienen dazu, die Leser durch Aussicht auf noch mehr Grauen »bei der Stange zu halten«.

Durch Vermittlung des allwissenden Autors erkennt der Leser inhaltliche Verknüpfungen, die den Protagonisten verborgen bleiben. So wird erst spät deutlich, dass der sterbende Pascow (229) Zeldas Todesröcheln »caaa« (78) nachahmt. Rachels schreckliche Zwangsvorstellung einer rachsüchtig im Schrank lauern den toten Zelda (233) tritt in derselben Ausprägung auch bei Louis auf (250). Und schließlich wird Zeldas Sprachfehler in der Wendung »der Gwoße und Schreckliche Oz« (230) genauso von Ellie nachgeahmt (440), der man nie von Zelda erzählt hat.

King verwendet in seinen Romanen viele wohlbewährte Auslöser von Grauen, nämlich Personen mit magischen Kräften (*Carrie*), Psychopathen (*Shining*), Doppelgänger (*Stark – The Dark Half*), Vampire (*Brennen muss Salem*), Bilder als Eintrittspforten zu anderen Welten (*Das Bild*) und bösertige Außerirdische (*Es, Das Monstrum*). In *Friedhof der Kuschteltiere* benutzt er die Wendigo-Legende der nordamerikanischen Indianer, um Grauen mit Exotik anzureichern.

Der Wendigo ist ein Ungeheuer (151, 171, 306, 408, 450), das die Indianer durch Berührung zu Kannibalismus verführte (172). Seine Beschreibung verwendet Versatzstücke aus archetypischen Ungeheuer- und Teufelsbildern, die jeweils das Bekannte in etwas Unbekanntes und Schreckliches verzerren. Das riesige Monster verdunkelt den Himmel und zerstampft mit seinen Mammutfüßen ganze Bäume (407), hat mächtige gewundene Widderhörner (406, 437), eine spitze gespaltene Zunge (449) und rissige reptiliengelbe Haut (437). Seine Stimme ist laut und unmenschlich, man hört markerschütterndes Lachen (145), schrilles Gelächter und irrsinniges Kreischen (405). Unter der Zunge des Wendigo ringeln sich Würmer – ein ikonografisches Element, das seine Verbindung zu Tod und Verwesung ausdrückt (wobei diese »Würmer« eigentlich Maden sind!). Diese geradezu zwanghafte Anhäufung schrecklicher Eigenschaften wird witzig ironisiert, wenn die Größe der Gestalt ganz unangemessen präzisiert wird zu »an die zwanzig Meter hoch« (407).

Die Art und Weise, wie der Wendigo mit den zurückgekehrten Untoten verbunden ist, lässt King bewusst unerklärt. Alle Untoten wirken wie »schlechte Imitationen« (284), »anders« (167), »ein bisschen tot«, als »ob sie – irgendwo gewesen wären und dann zurückgekommen sind, aber nicht die ganze Strecke« (184). Weil Geruchs- und Tasteindrücke eindringlicher wirken als alle Wahrnehmungen der Fernsinne, werden sie gezielt zur Erzeugung von Grauen und Ekel

eingesetzt. Alle Untoten – Spot, Church, Timmy – verbreiten einen sauren Gestank nach Friedhofserde. Churchs Fell ist ekelregend (166), fühlt sich an wie etwas Unsauberes (205) und strahlt Hitze aus (188, 196). Der Hund Spot hingegen hat nach seiner Rückkehr eine abstoßend kalte Zunge (179). Die Motorik der Untoten scheint beschädigt zu sein, sie bewegen sich ungeschickt (166, 197, 417) mit langsamem Torkelschritt (192). Ausdrücklich bösartig wurde der Preisbulle Hanratty, der verrückt (185) und in hirnloser Wut (359) Menschen angriff.

Immer wieder werden die Augen der Monster beschrieben, da zwischen Menschen gerade der Blickkontakt eine besonders enge Beziehung herstellt. Der Wendigo hat schräge leuchtend gelbe Augen (406, 449, 450), die orangegelben Funken (407) oder großen verschleierte Nebelleuchten (437) ähneln. Pascows Augen sind silbern (90, 97), die von Timmy Baterman leer und staubig (297), und in Ellies Traum hat Gage stumpfe gnadenlose Augen (349). Churchs trübe gelbgrüne Augen (167) haben einen stumpfen gelben Blick (417), der wild und bösartig wirkt (445).

Menschliche Untote besitzen ein unerklärliches und bedrohliches Wissen. Der sterbende Pascow nennt Louis beim Namen (79) und Timmy Baterman kennt die peinlichsten Geheimnisse anderer – Seitensprünge, Bordellbesuche, Betrügereien – und plaudert sie gehässig aus (302). Ähnlich unheimlich ist die unklare Identität der Untoten bzw. ihre Verwandlungsfähigkeit. Als Louis zum Micmac-Begräbnisplatz geführt wird, argwöhnt er, Jud sei in Wirklichkeit Pascow (139), ebenso wie Jud vor Jahrzehnten argwöhnte, sein Führer Stanny sei ein Indianer (176). Der zurückgekehrte Gage nimmt eine Vielzahl von Gestalten an, nämlich gegenüber Rachel die von Zelda (434), und gegenüber Louis die von Gage, Jud, Pascow, Louis selbst und die des Wendigo (449). Angesichts dieser adressatenspezifischen Verwandlungsfähigkeit erinnert man sich an Stanislaw Lems Roman *Solaris*, in dem ein intelligenter Gallerte-Ozean den Astronauten materielle Realisierungen ihrer intensivsten Erinnerungen schickt und sie damit in Wahnsinn oder Suizid treibt (wobei es angesichts der radikalen Fremdheit eines denkenden Ozeans völlig offen bleibt, was seine Absichten dabei sind).

Nicht ganz logisch an den Untoten ist allerdings ihre Interaktion mit der materiellen Welt. Pascow kann mühelos geschlossene Türen durchschreiten (90), während Church und Gage sich durch eine ganz reale Morphiumspritze töten lassen (445 und 449 f.). Hier wäre eine nicht sehr elegante Erklärung erforderlich, die zwischen mechanischen und chemischen Einwirkungen unterscheidet.

Das Reich des Wendigo sind die »Indianerwälder«, in denen eine »alte niemals ruhende Macht« haust (93, 138, 142, 307), die alle Menschen steuert. Als Jud noch ein Junge war, hat sie ihn nachts aufgeweckt, damit er Spot begräbt (173). Später veranlasst sie Jud dazu, auch Louis hinzuführen (307), Louis dazu, Church zu begraben (177) und den LKW-Fahrer zum Beschleunigen, sodass er Gage überfährt (307, 328). Nach Gages Tod zerrt der Tierfriedhof an Jud (357, 359),

seine Macht wächst (395) und er schläfert Jud ein (398). Als Rachel auf der Fahrt nach Hause zweimal das Steuer verreisst (402, 412) und sich ein Batteriekabel unerklärlicherweise lockert (430), kommt sie zu der Überzeugung: »Irgendetwas versuchte sie aufzuhalten« (413). Der Ort »packt einen ganz plötzlich« (186), selbst wenn man sich zunächst noch wehrt (197), sodass man schließlich sein Geheimnis mit jemandem teilen möchte (284). Sobald einem dies gelungen ist, stellt sich »Frohlocken« ein (143, 185). Da so immer mehr Menschen unter seinen Einfluss geraten, hat sich der Ort »an Kummer gemäset« (442) und »den gesunden Verstand aufgezehrt« (443). Als einzige Person entkommt Louis' Kollege Steve der »alten Macht«. Er wird zwar durch den Pfad angelockt (455) und dessen Geheimnis zieht wie ein Magnet an seinem Hirn (458), aber plötzlich bricht das Zerren ab und hinterlässt in Steve das Gefühl, etwas Riesiges habe auf ihn verzichtet (459).

6. Die Raumkonstruktion des Romans

Die Räume des Romans sind nach ihrer Unheimlichkeit deutlich gestuft und werden in genau dieser Reihenfolge eingeführt, wobei Vorausblenden die Spannung steigern. Die Menschen werden zunächst direkt aus ihrer kleinstädtischen Idylle auf den Pfad gelockt, der zum Tierfriedhof führt. Der Beginn dieses Pfads wird von Kindern regelmäßig gemäht, was ein ebenso witziges wie historisch stimmiges Zeichen dafür ist, dass er noch zur »Kultur« zählt (man erinnere sich: der lateinische Ausdruck »cultura« bedeutete ursprünglich ›Landbau‹ oder ›Pfleger‹). Auch der Tierfriedhof scheint zunächst harmlos, da er von Kindern für ihre geliebten Haustiere angelegt worden ist. Später wird sich zeigen, dass sowohl der Tierfriedhof als auch der Pfad dorthin nachts leuchten (399). Im wichtigsten Handlungsstrang des Romans erkennt Louis mit der Zeit, dass der Tierfriedhof nur die Eingangspforte in die Wälder ist (320), durch die hindurch eine »alte Macht« die Menschen ins Verderben lockt.

Als zentrales Element dieser Raumkonstruktion erweist sich der Totholzswall zwischen dem Tierfriedhof und den »Indianerwäldern«, dessen Geheimnis schrittweise enthüllt wird. Beim ersten Besuch des Tierfriedhofs bemerkt Louis ihn eher flüchtig, hat aber bereits unheimliche Assoziationen: »Für Louis sah er aus wie das Skelett eines vor langer Zeit gestorbenen Ungeheuers [...]. Die Gebeine eines Drachen, zu einem riesigen Grabhügel aufgeschichtet [...]. Gerade seine Zufälligkeit schien zu künstlich, zu vollkommen für ein Werk der Natur.« (46) In der Nacht nach seinem Unfalltod kommt Pascow zu Louis, macht mit ihm einen »Spaziergang« (89) zum Tierfriedhof und warnt ihn vor dem Überschreiten der Schranke: »Man darf die Tür nicht öffnen [...]. Die Schranke wurde nicht errichtet, damit man sie durchbricht.« (93) Als Bekräftigung dieses Verbotes

und als Zeichen drohender Sanktionen verwandelt sich das Totholz vor Louis' Augen in einen Haufen wimmelnder und kriechender Knochen (92). Als Louis am nächsten Tag überprüft, ob er nur im Traum oder wirklich nachts im Wald war, untersucht er das Totholz gründlich und hätte »schwören können, dass dahinter ein Pfad lag, der noch tiefer in die Wälder führte« (107). Nach Churchs Tod ist es Jud, der Louis über die Schranke hinweg zum Micmac-Begräbnisplatz führt (139 ff.). Der anthropologische Fachterminus »Übergangsritus« gewinnt hier eine sehr konkrete Lesart, denn das Überschreiten der Barriere ist eine Initiation, durch die nun auch Louis zum Kreis der Eingeweihten zählt wie vor ihm Jud und andere Einheimische. Später wird er mit dem toten Gage (400 ff.) und ganz zuletzt auch mit der getöteten Rachel (456 ff.) diese Barriere zwischen Natürlichem und Übernatürlichem überschreiten.

Da King den Totholzwall dermaßen dramatisch inszeniert, übersieht der Leser leicht, dass im Roman noch eine zweite Barriere wichtig ist, die zwar nichts Magisches hat, aber gerade deshalb mit großer Beiläufigkeit tötet. Bereits am Ankunftsstag der Creeds warnt Jud sie vor der Route 15 zwischen Bangor und Orlington, die mitten durch Ludlow führt (24). Die Straße verläuft genau zwischen den Häusern der Creeds und der Crandalls, sodass jeder Besuch beim Nachbarn eine reale Gefährdung mit sich bringt, vor allem durch die vielen Lastwagen. Nachträglich erweist sich Juds Warnung als nur allzu berechtigt, denn auf dieser Straße werden Church und Gage überfahren.

Durch eine vergleichsweise einfache Erweiterung von Kausalketten schafft es King, die von ihm aufgegriffene Wendigo-Legende widerspruchsfrei und schlüssig mit den nüchternen Gefahren des modernen Straßenverkehrs zu verknüpfen. Die magische Schicht der von ihm konstruierten Welt hat das Eigenaxiom, die in den Wäldern lauernde »alte Macht« könne die Gedanken und Handlungen von Personen direkt beeinflussen. Der wegen fahrlässiger Tötung angeklagte LKW-Fahrer gibt im Prozess an, er habe plötzlich einen unerklärlichen Impuls verspürt, das Gaspedal ganz durchzutreten, und nur darum Gage überfahren (307, 328). Ferner werden ebenso wie der durch die Wälder stampfende Wendigo die Lastzüge als unheimliche riesige Wesen inszeniert, die Windstöße und Lärm erzeugen. An mehreren Stellen wird ihr Auftreten ganz gezielt mit Naturgewalten verglichen: Das Dröhnen der Laster erfüllt die ganze Welt und gleicht dem Donner, während die Spiegelungen im Chrom blenden wie die Sonne (28, 133, 259 f.).

Im Zentrum der Handlung stehen also zwei Grenzen zwischen Leben und Tod, nämlich als alltägliche die Landstraße und als magische die Totholzschranke. Church und Gage sterben beim Überqueren der Landstraße, und sie werden in ein schrecklich verwandeltes Leben zurückgeholt, weil Louis mit ihnen die Totholzschranke überschreitet. Diagramm 1 stellt den Raum des Romans mit diesen beiden Barrieren schematisch dar.

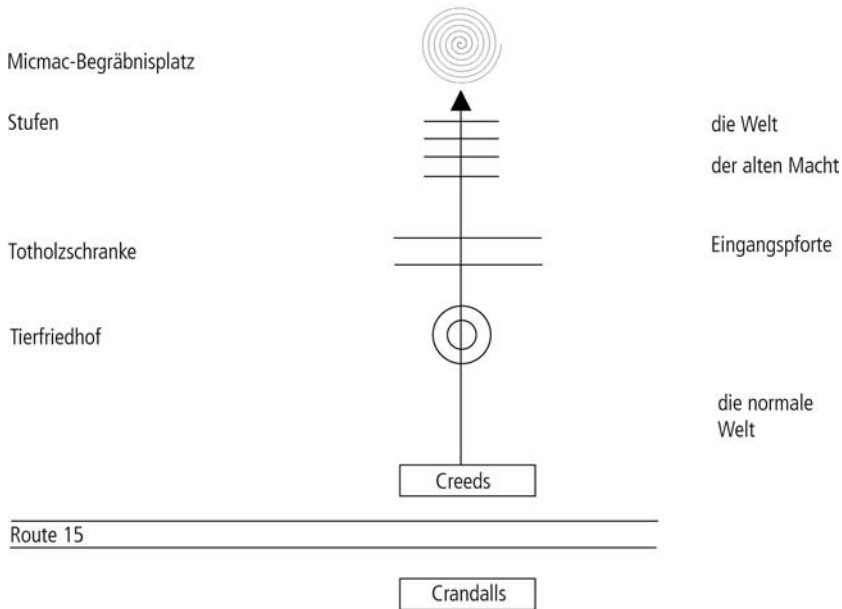


Diagramm 1: Die Raumstruktur des Romans

7. Die in den Roman verwobenen Archetypen

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass King eklektizistisch vorgeht und aus mehreren Weltbildern das jeweils Schrecklichste zusammenträgt. Dabei geht er gekonnt und lustvoll vor, wie überhaupt bemerkenswert ist, dass selbst bei grausigen Szenen immer wieder ein unterschwelliger Humor durchschimmert (zum engen Zusammenhang von Horror und Humor vgl. KING 2000, S. 257, 478, 601; man denke auch an den großen Erfolg von »Grusicals« wie *Tanz der Vampire* von Polanski).

Schillernd ist die Inszenierung des Micmac-Begräbnisplatzes als hochgelegener Ort. Er liegt auf einer kahlen Anhöhe im Wald, zu der 45 Stufen hinaufführen (147). Dies entspricht nur auf dem ersten Blick einer kulturübergreifenden Bewertung der Vertikalen, der zufolge sich der Himmel oben und die Hölle unten befindet. Wenn man das Ergebnis der Wiederaufstehungen betrachtet, könnte der Begräbnisplatz auch der Hölle entsprechen.

Als durchgehendes Motiv spielt der Roman mit den Tabus um Sterben und Tod. Trügerisch harmlose Vorzeichen des späteren Grauens sind bereits die Gräber und Grabsteine auf dem Tierfriedhof sowie die faulenden Blumensträuße auf dem Friedhof der Gemeinde Ludlow (386). Sowohl in der Handlung selbst als auch in den

Träumen und Vorstellungen der Protagonisten treten immer wieder Sterbende bzw. Leichen auf, nämlich Ruthie (67), Zelda (43, 59, 70, 224 ff., 232, 333, 433), Pascow (78, 89, 122), Gage (258, 382, 399), Jud (446), Rachel (448) und Louis (336). Das Tabu der Grabschändung und Rückholung wird schrittweise verletzt, indem Louis den Friedhof erkundet (318 ff., 366 f.), sich die Werkzeuge beschafft (366) und schließlich Gages Sarg öffnet (382) und den Leichnam entwendet (383).

Die Auferstehung selbst, eine Standardszene von Vampir- und Zombiefilmen, bleibt in diesem Roman ganz der Fantasie des Lesers überlassen. King beschreibt keine Hand, die aus dem Grab herauftastet, keinen sich mühsam hervorwühlenden Körper. Vielmehr zeigt er gerade bei Churchs Rückkehr die Kunst der lakonischen Andeutung in großer Vollendung (166): »An Churchs Maul klebte getrocknetes Blut, und an seinen langen Schnurrhaaren hingen zwei winzige Fetzen von grünem Kunststoff. Fetzen vom Müllbeutel.«

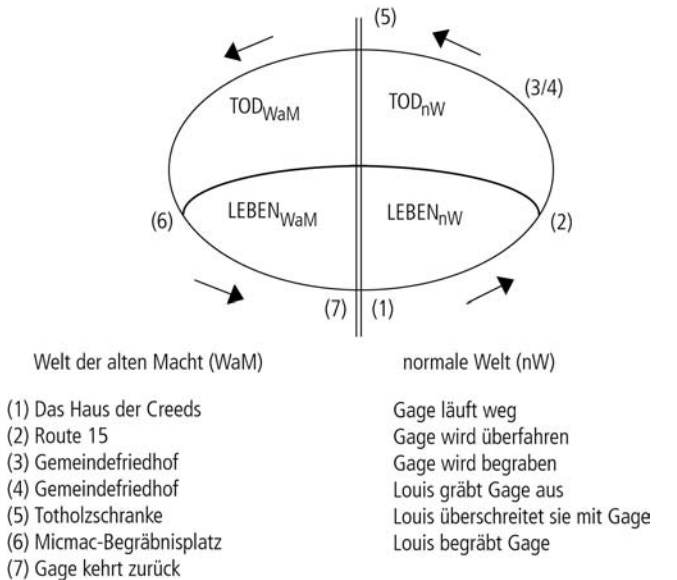


Diagramm 2: Der Kreislauf von Leben und Tod am Beispiel von Gage

Wenn man die in Diagramm 1 beschriebene Raumstruktur als Gerüst für die Bewegung eines Lebewesens benutzt, wird ein weiterer aufgegriffener Archetyp deutlich, nämlich das buddhistische »Lebensrad«, das die (leidvolle) Abfolge der Wiedergeburten in verschiedenen Welten visualisiert. In *Friedhof der Kuscheeltiere* ist das Lebensrad durch zwei Gegensatzpaare in vier Sektoren geteilt. In Diagramm 2 verläuft die Grenze zwischen Leben und Tod waagerecht, sie fällt ein Stück weit zusammen mit der Route 15, auf der Gage stirbt. Senkrecht dazu

steht die Grenze zwischen der normalen Welt und der fantastischen »Welt der alten Macht«. Diese Grenze ist durch die Totholzschranke markiert, sie verläuft aber auch mitten durch das Haus der Creeds, denn von hier geht Gage weg, und hierher kehrt er auferstanden zurück. Das Diagramm zeigt Gages vollständigen Kreislauf. In der normalen Welt läuft er weg, wird überfahren und begraben. Auch dass Louis Gage ausgräbt und zum Tierfriedhof trägt, ist noch ein (wenn auch tabuisiertes) Ereignis in der Realität. Mit dem Überschreiten der Totholzschranke jedoch betritt Louis (wie schon bei Churchs »Umbettung«) die Welt der alten Macht. Hier ist auch der Tod nicht mehr »normal«, denn der Begräbnisplatz lässt seine Toten wiederauferstehen. Gage kehrt verwandelt zurück zu den Häusern der Creeds und Crandalls und wütet dort unter den Lebenden.

Als grafisches Symbol taucht immer wieder die Spirale auf. Ihre Vorform sind die konzentrischen Gräberkreise auf dem Tierfriedhof (42), die später als »Zeichen für eine Spirale« gedeutet werden. Unklar bleibt die Erläuterung »Die Spirale war das älteste machtvolle Zeichen der Welt, das älteste Symbol des Menschen für die gewundene Brücke zwischen der Welt und dem Abgrund« (321). Hier ist die Metapher schief geraten, denn da man Brücken ÜBER Abgründe baut, von einem Rand zum anderen, ist eine »Brücke zwischen Welt und Abgrund« auch in jeder fiktionalen Welt topologisch unbegreiflich. Der Micmac-Begräbnisplatz hingegen ist eindeutig in Spiralform angelegt (410). Soll man daraus schließen, dass die Kinder, die den Tierfriedhof betreuen, irgendwie die Spirale als grafischen Archetyp »empfangen«, aber noch nicht so exakt umsetzen können wie die Erwachsenen? Wahr ist jedoch, dass die Spirale ein sehr altes grafisches Zeichen ist, das sich in Europa und Asien auf vielen bronzezeitlichen Heiligtümern findet. Spiralen werden unter anderem mit Unsterblichkeit verknüpft, weil aufgerollt daliegende Schlangen die Form einer Spirale haben und Schlangen sich immer wieder häuten – also scheinbar »erneuern«.

Die Wendigo-Legende ist ebenfalls ein Archetyp, nämlich eine Variante des weltweit verbreiteten Wiedergänger-Mythos. Eine psychoanalytische Erklärung zielt darauf ab, dass Hinterbliebene sich oft schuldig fühlen, weil sie verstorbene Verwandte oder Freunde zu deren Lebzeiten lieblos oder boshaft behandelt haben. Diese Schuldgefühle verwandeln sich in Angst davor, die Toten kämen zurück, um sich zu rächen. In Legenden und Erzählungen werden Personen zu Wiedergängern, weil sie unerlöst gestorben sind und eine zweite Chance suchen, oder weil sie ihren Mörder überführen wollen. Während jedoch alle diese Untoten von sich aus zurückkommen, gibt es in *Friedhof der Kuschtiere* nur dann »Wiederauferstehungen«, wenn das betreffende Lebewesen an einem besonderen Ort bestattet wurde, nämlich auf dem Micmac-Begräbnisplatz. Dieser Einbezug von magischen Praktiken ist zugleich eine Querverbindung zum Zombie-Mythos, bei dem Betroffene aufgrund eines Fluchs wiederauferstehen. Als zusätzliches »archaisches« Element des Romans lässt der Begräbnisplatz unterschiedslos alle

Lebewesen auferstehen, nämlich nicht nur Menschen (Timmy Baterman, Gage, Rachel), sondern auch Tiere (Spot, Hanratty, Church). Zum einen wird so eine »vorkulturelle« Einheit des Lebendigen zitiert (»Die Micmac machten da keine Unterschiede. Sie begruben die Tiere gleich neben ihren Besitzern«, 148), zum anderen scheint Louis mit dem Begräbnis von Kater Church nur »einzuüben«, was er später mit den Begräbnissen seiner Angehörigen vollenden wird.

In Kapitel 6 wurde die Totholzschranke bereits als zentrales Element der Raumkonstruktion charakterisiert. Das Übertretungsverbot, das Pascow bereits beim ersten Besuch des Tierfriedhofs ausspricht, lässt eine Fülle ähnlicher Verbote anklingen, die in den Erzählungen aller Kulturen auftauchen. Das berühmteste Beispiel stammt aus der jüdisch-christlichen Schöpfungsgeschichte, in der Gott dem ersten Menschenpaar verbietet, die Früchte eines bestimmten Baumes zu essen. Auch der Mythos von Pandora plädiert dafür, verschlossene Räume zu respektieren, ebenso das Märchen von König Drosselbart (vgl. SCHMAUKS 2006). Schiller warnt gleich mehrfach vor frevelhafter Neugierde. In seinem Gedicht *Das verschleierte Bild zu Sais* kommt ein neugieriger Jüngling zu den Isis-Priestern, die ein verhülltes Bild der Wahrheit hüten. Trotz aller Warnungen lüftet er den Schleier, sieht die Wahrheit und geht daran zugrunde. In der Ballade *Der Taucher* erzählt der tapfere Knappe vom Grauen der Tiefe:

»[...] der Mensch versuche die Götter nicht
Und begehre nimmer und nimmer zu schauen,
Was sie gnädig bedeckten mit Nacht und Grauen.«

King spielt mit solchen literarischen Übertretungsverboten, denn Louis hat gar nicht von sich aus das Bedürfnis, das Totholz zu überschreiten. Er wird vielmehr von Jud über die Barriere geführt, der seinerseits als Junge dazu verleitet worden war. Der Ort selbst lockt nämlich seine Opfer an, zum Beispiel wird Louis' Blick zuerst vom Totholzwall, später vom Pfad dahinter angezogen. Louis eigener Fehler war eigentlich nur, dass er den unbequemen Warner Pascow bei seiner zweiten Wiederkehr weggeschickt hatte. Louis wird also schuldlos schuldig und das Verhängnis nimmt wie angekündigt vorherbestimmt seinen Lauf. Auch dieses Motiv hat ein sehr berühmtes literarisches Vorbild, nämlich den griechischen Mythos von Ödipus. Ödipus' Eltern war geweissagt worden, ihr Sohn werde später seinen Vater erschlagen und seine Mutter heiraten. Sie lassen ihn im Gebirge aussetzen, um den Fluch zu brechen, aber aufgrund von (scheinbaren) Zufälligkeiten kommt es letztlich doch dazu, dass Ödipus unwissentlich seinen leiblichen Vater tötet und seine Mutter ehelicht.

Insgesamt macht der Roman also eine sehr pessimistische Aussage: Der Mensch wird von übernatürlichen Wesen beherrscht, die darüber hinaus äußerst böse sind, und sein ganzes Wissen und Sträuben können dieses Ausgeliefertsein nicht aufheben. Da der Hauptheld Louis als Arzt eine naturwissenschaftliche Weltansicht vertritt, erscheint dieses Scheitern des Verstandes noch dramatischer. Die

Weltbeherrschung, die der Mensch sich anmaßt, erweist sich als so dünn und trügerisch wie die Eiskruste, durch die Louis im »Moor der Kleinen Götter« (142) einbricht, denn in den Wäldern haust immer noch eine alte Macht, die ihn mühelos in die Knie zwingt – und zwar im wörtlichsten Sinne, nämlich wenn er seine Verstorbenen aus- und wieder eingräbt. Kings Inszenierung des Waldes als etwas »Vorkulturelles« schlechthin wirkt allerdings nur angesichts der riesigen Wälder Neuenglands glaubwürdig, denn im kleinräumig gegliederten Mitteleuropa ist der letzte »Urwald« längst verschwunden und hat aufgeräumten Forsten mit adretten Picknickplätzen und sorgsam beschilderten Trimm-Dich-Pfaden Platz gemacht (vgl. SCHMAUKS 2005, S. 61 ff.). Wälder hingegen, in denen man sich noch ernsthaft verirren kann, findet man frühestens an der Ostgrenze Polens. Hinzuzufügen ist, dass handliche Navigationsgeräte mittlerweile fast überall die Gefahr des Verirrens stark vermindert haben, man könnte sich von ihnen sogar zum Micmac-Begräbnisplatz leiten lassen, insofern dieser geografische Koordinaten hat.

Bemerkenswert ist vor allem, mit welcher Freude am Detail der Autor seine antiaufklärerische Aussage gestaltet. Alle Versatzstücke klassischer Schauerromane werden lustvoll wiederbelebt (!), gekonnt verflochten, mit einem guten Schuss indianischer Exotik vermischt und zum Teil so witzig verfremdet, dass auch ein anspruchsvoller Leser daran Freude finden kann. Bei vorhandenen Parallelen zur Hochkultur ist natürlich kaum zu entscheiden, ob King sie absichtlich eingebaut hat. Der deutsche Leser wird jedoch Freude daran haben, dass Ellis Auflehnung gegenüber Gott ein berühmtes literarisches Vorbild hat. Als sie zum ersten Mal einsieht, dass alle Lebewesen sterblich sind, reagiert sie mit einem heftigen Wutanfall (52):

»Ich will nicht, dass Church einmal tot ist! Er ist mein Kater! Er ist nicht Gottes Kater! Gott kann seinen eigenen Kater haben! Gott kann alle verdammten Kater haben, die er will, und sie alle sterben lassen! Aber Church *gehört mir!*«

Eine ganz ähnliche Anklage führt Prometheus in Goethes gleichnamigem Gedicht:

»Bedecke deinen Himmel, Zeus,
Mit Wolkendunst,
Und übe, Knaben gleich,
Der Disteln köpft,
An Eichen dich und Bergeshöhn!
Musst mir meine Erde
Doch lassen stehn,
Und meine Hütte,
Die du nicht gebaut,
Und meinen Herd,
Um dessen Glut
Du mich beneidest.«

Besonders »lobenswert« ist die Zurückhaltung, die King sich angesichts des Rätselhaften auferlegt. Während nämlich andere Autoren beflissen das Unerklärliche zu erklären versuchen und damit ihren Werken rückblickend wieder jeden Zauber nehmen, lässt King es in seiner stummen Unbegreiflichkeit so stehen. Am Ende des Romans bleibt der Leser also mit einigen Fragen alleine, die auch diesen Beitrag beschließen sollen:

- Warum eigentlich lässt der Micmac-Begräbnisplatz Lebewesen »auferstehen«? Muss er das tun, weil eine noch höhere Macht (der Wendigo?) es will, oder hat er selbst einen Willen?
- Warum sind die zurückgekehrten Lebewesen böse? Timmy Baterman, Gage und Rachel, die Haustiere Spot und Church, und sogar der Preisbulle Hanratty wurden alle sehr geliebt und haben objektiv gesehen keinen Grund, sich an »ihren« Menschen zu rächen.
- Was wird aus Ellie? Kehrt Rachel zurück nach Chicago und tötet sie dort? (Das Zeitraster der Auferstehungen scheint zu belegen, dass Untote sich in normaler Geschwindigkeit fortbewegen – von Ludlow nach Chicago wäre Rachel also einige Zeit unterwegs.) Oder wartet sie in Ludlow auf Ellie, die vermutlich mit Rachels Eltern zum Begräbnis von Louis kommen wird? Das führt weiter zur Frage nach dem Aktionsradius der Untoten: Können sie sich frei bewegen, oder sind sie an den Micmac-Begräbnisplatz gebunden, der sie mit Energie versorgt?
- Werden Church und Gage noch einmal begraben? (Das wäre dann Churchs zweites und bereits Gages drittes Begräbnis ...)
- Tötet jemand Rachel? Oder tickt auch in den Untoten eine »biologische Uhr«, sodass ihr Wüten unter den Lebenden von selbst ein Ende finden wird?

Anmerkung

Ich danke Swantje Ehlers und Stephan Debus für ihre weiterführenden Anmerkungen zu einer Vorversion dieses Artikels.

Literatur

- ALPERS HJ, HAHN RM, FUCHS W. Das Lexikon der Horrorliteratur. Erkrath: Fantasy Productions; 1999
- BAUMANN HD. Horror. Die Lust am Grauen. Weinheim und Basel: Beltz; 1989
- BÖHME H. Leibliche und kulturelle Codierungen der Angst. In: ZDF-nachtstudio (Hg). Große Gefühle. Bausteine menschlichen Verhaltens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp; 2000; 214–239

- KASTEN H. Keine Angst vor der Angst. Ängste im Lauf unseres Lebens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft; 2004
- KING S. Danse Macabre. New York: McCauley; 1981. Deutsch: Danse Macabre. Die Welt des Horrors. München: Heyne; 1988. Taschenbuchausgabe: München Ullstein; 2000
- KING S. Pet Semetary. Garden City: Doubleday; 1983. Deutsch: Friedhof der Kuscheltiere. Hamburg: Hoffmann & Campe; 1985. Taschenbuchausgabe: München Heyne; 1988
- SACKS O. The Man Who Mistook His Wife For a Hat. New York: Summit Books; 1985. Deutsch: Der Mann, der seine Frau mit einem Hut verwechselte. Reinbek: Rowohlt; 1987
- SCHMAUKS D. Wetter- und Klimametaphern. In: WEHRY W. (Hg). Wetterinformationen für die Öffentlichkeit – aber wie? Berlin: Deutsche Meteorologische Gesellschaft; 1998; 43–50
- SCHMAUKS D. Semiotische Aspekte von Glücksräumen im Märchen. In: EHLERS S (Hg). Märchenglück. Glücksentwürfe im Märchen. Hohengehren: Schneider-Verlag; 2005; 54–65
- SCHMAUKS D. Eine Typologie des Ver- und Enthüllens. In: Schröder H (Hg). Stil als Zeichen. Funktionen – Brüche – Inszenierungen. CD-Rom-Dokumentation des 11. Internationalen Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Semiotik. Frankfurt/Oder: Universitätschriften; 2006
- SCHMAUKS D. Nachruf auf Stanislaw Lem. Erscheint in: Zeitschrift für Semiotik 2007; 29
- SCHMITTER E. 29 Fragen zur Angst. In: ZDF-nachtstudio (Hg). Große Gefühle. Bausteine menschlichen Verhaltens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp; 2000; 240–242

Kunst und Atmosphäre

Volkmar Mühleis

Mit einer Gruppe von Blinden und Sehbehinderten stehe ich vor dem Gemälde *Der Fall des Ikarus* von Pieter Bruegel d. Ä. im Museum der Schönen Künste in Brüssel und bespreche das Bild.¹ Für die sehenden Besucher im Raum ein wahrscheinlich kurioser, zumal absurder Anblick, auch wenn deutlich ist, dass einige Teilnehmer der Gruppe Partien des Bildes erkennen. Aber auch vollends Blinde sind darunter. Ihr Interesse an dem Gemälde mag vielleicht ein intellektuelles, kunsthistorisches sein, können sie doch sinnlich etwa Skulpturen erfahren haben und wünschen sich vielleicht zum Vergleich eine Einführung in zeitverwandte Fragen der Malerei. Womöglich haben manche von ihnen früher gesehen und frischen ihr visuelles Vorstellungsvermögen auf. Unter Umständen gefällt es ihnen aber auch, in ihrer Fantasie auf ungewohnte Art herausgefordert zu werden, ob sie nun gesehen haben oder nicht. Die Neugierde an diesem Rundgang kann vielfach motiviert sein.

Der Unterschied zu einer Audioführung auf CD, die man sich daheim im Ohrensessel anhören könnte, ist bei einem Museumsbesuch zum einen die Erfahrung des entsprechenden Raums und seiner Elemente, zum anderen die Möglichkeit des Gesprächs mit dem Museumsführer oder weiteren Personen. Mithilfe eines Sehenden können Blinde gegenüber einem Gemälde etwa körperlich dessen Größe und Hängung einschätzen, um so in der Vorstellung die beschriebenen Partien in angemessene Verhältnisse zu bringen, und ebenso bereichert das Berücksichtigen einer Einbeziehung der Arbeit in ein vor Ort durchgeführtes Ausstellungskonzept deren Beschreibung. Die Frage der Atmosphäre macht sich demnach grundsätzlich an zwei Ausrichtungen fest: im Verhältnis zum Raum sowie einer Person oder Gruppe gegenüber. Mit dem ersten Aspekt möchte ich beginnen.

1 Im Rahmen eines Forschungsprojekts der Sozialwissenschaftlerin Karin de Coster von der Vrije Universiteit Brussel über die sprachliche Kommunizierbarkeit von Kunst zwischen Sehenden und Blinden (das Projekt fand in den Jahren 2005 und 2006 statt). Ausgehend von meiner Studie *Kunst im Sehverlust* nahm ich als Museumsführer hieran teil.

Räumliches Erleben

Die zeitliche – etwa ermüdende – wie auch räumliche Widerständigkeit der Säle und des Gebäudes wirkt ein auf die Wechselseitigkeit des körperlich Erlebenden und für ihn Wahrnehmbaren. Der von Maurice Merleau-Ponty eingeführte Begriff *chair*² mag hier zur Debatte stehen: Als wechselseitige Form bezeichnet er die Nahtlosigkeit von Leib und Lebenswelt. Von einer solchen Nahtlosigkeit bzw. Unmittelbarkeit zu sprechen, hat Jacques Derrida stark kritisiert.³ Der Löwener Philosoph Herman Parret widmete sich der Problematik eingehend in seinem Band *Épiphanies de la Présence – Essais sémio-esthétiques* von 2006. Derrida zufolge käme keinem der Sinne eine Vorrangstellung in der Annahme von Unmittelbarkeit zugute, nicht einmal dem Tastsinn. »Même dans le domaine sensoriel du toucher il y a l’intermédiation du non-vivant, du discursif, du rhétorique, de la technique« (PARRET 2006, S. 42), paraphrasiert dieser die Position des französischen Kollegen. Indem man dies zugesteht, bleibt jedoch die Frage, ob die Nahtlosigkeit im *chair* damit entkräftet ist. Sinne bedeuten immer Bemittlung⁴, und insofern mag von Unmittelbarkeit hierbei zunächst nicht die Rede sein. Doch lässt sich diese tatsächlich ausschließen?

Die Nahtlosigkeit von Leib und Lebenswelt ist körperlich bedingt.⁵ Sie zeigt sich in jeder direkten Abhängigkeit des Körpers von seiner Umwelt, wodurch jegliche Indirektheit erst möglich wird.⁶ Eine notwendige Indifferenz von Luft und Atem etwa gilt es kaum über eine längere Atempause hinweg zu bestreiten, so sehr ihre Vermischung auch die Unterscheidung *in* Luft und Atem erlaubt.⁷ Diskursiv könnte man diese Unterscheidung wiederum bis ins Unkenntliche differenzieren, zugunsten einer kategorischen Vorrangstellung von Differenz.⁸ Körperlich ist dies aber nicht aufrechtzuerhalten. Dem Begriff des *chair* entspricht demgemäß nicht eine bestehende Leere oder ein differenzielles Hiatt *zwischen* mir und an-

2 Fleisch: als jenes des Einzelnen wie auch der Welt. Vgl. MERLEAU-PONTY 2004.

3 Vgl. DERRIDA 2000.

4 Nicht Vermittlung, als Übertragung, wie es zuerst Aristoteles annahm. Etwas zu bemitteln räumt dessen Vollzugsweisen ihren eigenen Anteil ein.

5 Während das Vermögen zu konzeptualisieren – in Sprache oder Bild etwa – erst die Situationsunabhängigkeit schafft. Vgl. TUGENDHAT 2006.

6 Im Entwicklungsprozess eines Menschen vom Kleinkind an.

7 Mit Merleau-Ponty könnte man diese Vermischung als Chiasmus beschreiben (vgl. MERLEAU-PONTY 2004). Die Unterscheidung ist dabei keineswegs erst sprachlich wirksam, der schlechte Atem eines Gegenübers macht sich bereits als der ihm eigene bemerkbar. Von Atem und Luft als Beispiel einer Indifferenz spricht auch Emmanuel Lévinas: »[...] dass die bloße *Umgebung* sich aufdrängt als *Atmosphäre*, der das Subjekt sich ergibt und sich aussetzt bis hinein in seine Lunge, absichtslos und ohne Ziele [...]« (LÉVINAS 1998, S. 384).

8 Diese Akribie – als Vermeidung übergreifender Abstraktionen – betrachtete Aristoteles etwa als unergiebig. Vgl. HÜBNER 2005, S. 36.

derem. Dieses Zwischen wird stattdessen als partielle *Deckung* des Eigenen und Fremden betrachtet.⁹ Sie manifestiert Nicht-Kontingentes, wie zum Beispiel, nach einem Wort von Husserl: Der Leib ist ›das einzige Vehikel, aus dem man nicht aussteigen kann‹.¹⁰ Der Leib, der ich bin, steht nicht zu meiner Verfügung, wie es mein Körper mitunter tut. Während Letzterer die Kohärenz meines Erlebens trägt, bildet Ersterer sie – den Vermögen meiner Verfasstheit nach – aus. Was ich als Atmosphäre erfahre, speist sich aus dieser partiellen Deckung von *erlebter* Kohärenz und Widerständigkeit im Andern, sprich: nicht als eine solche des Raums *oder* meiner selbst, sondern als Qualität einer fortwährend beidseitigen, chiasmatischen Rückbezogenheit.¹¹ Am spezifisch Widerständigen unterscheidet sich diese Qualität im Museum von jener in den eigenen vier Wänden. Und sie erweitert sich – wie in dem eingangs geschilderten Fall – um die personale Widerständigkeit in der Gruppe, welche sich genuin *zwischenleiblich* äußert.¹²

›Künstlerische Atmosphäre‹

Das Beispiel der Blinden vor dem Gemälde erscheint dann paradox, wenn man das Kunstwerk ästhetisch bestimmt, sprich: abhängig von der jeweils rückbezogenen Wahrnehmung, hierbei also der visuellen. In dieser Hinsicht ist *Der Fall des Ikarus* auch entstanden. Warum aber nicht eine produktive Werkuntreue, um alternative Zugänge zu prüfen? Ich möchte neben dem ästhetischen deshalb ein kunsttheoretisches Konzept anführen, das im 20. Jahrhundert zunehmend diskutiert wurde: das dialogische.¹³ Und dies anhand eines Beispiels, das bei der Analyse des Atmosphärischen den zweiten der beiden angeführten Aspekte verdeutlichen wird.¹⁴

1993 präsentierte Ilya Kabakov in der Kunsthalle Hamburg seine Installation *Noma* (siehe Abb. 1–3, Kabakov 1996, S. 141, 142 u. 146). In einem kreisförmigen, mit einer Plastikdecke abgeschirmten Raum befanden sich elf zum Inneren hin offene und als solche nur angedeutete Kammern, an deren Wänden Notizen und Fotos hingen, mit Stühlen und Tischen darin oder auch einem Bett. An den offenen Enden dieser Nischen waren im Innenraum auf dem Boden acht oben

9 Merleau-Ponty spricht dabei von *Zwischenleiblichkeit*, vergleichbar Norbert Elias etwa von *Verflechtung* oder Helmuth Plessner von *Verschränkung* (siehe WALDENFELS 2000, S. 286–287).

10 Vgl. HUSSERL *Gesammelte Werke*, XVI, S. 156, Anm. 1 sowie BLUMENBERG 2002, S. 84.

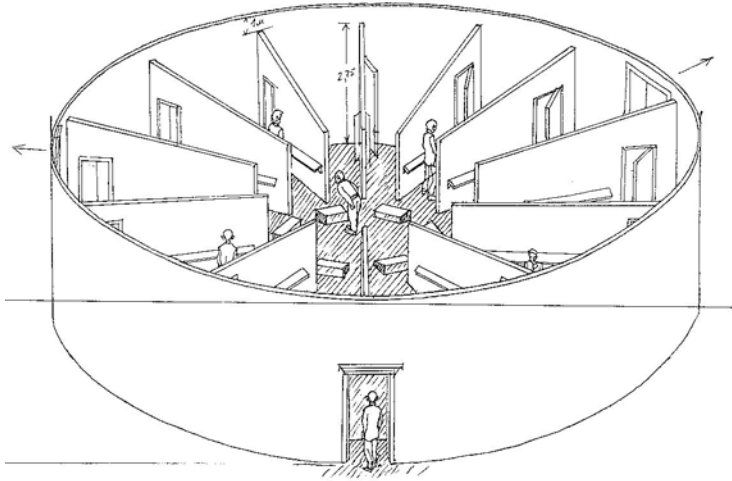
11 Zum Begriff des Chiasmus bei Merleau-Ponty vgl. Anm. 8.

12 Siehe Anmerkung 10. Ich füge hier das Wort *genuin* an, um eine personale Lesart zu unterstreichen.

13 Beispielsweise von BACHTIN 1979 oder GADAMER 1960.

14 Des Unterschieds von Atmosphäre und Atmosphärischem, wie Gernot Böhme ihn macht, bin ich mir bei dieser Variation zur ersten Wortwahl durchaus bewusst.

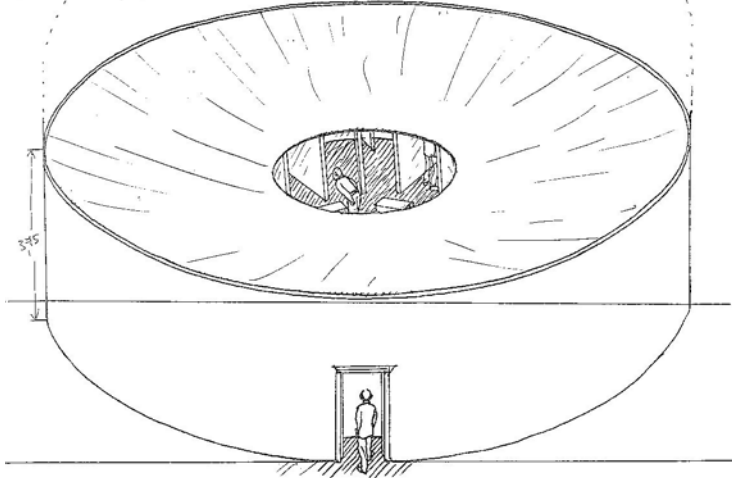
Общий вид инсталляции со снятым «кулоном»
 (конусовидным потолком)
 General view of the installation with the cupola off.
 (cone's ceiling).



Innenraum

Abbildung 1

Вид инсталляции сверху с наклонным «кулоном» —
 потолком из пластика
 Installation's view with the inclined cupola —
 ceiling from plastic.



Abdeckung durch einen Plastikhimmel

Abbildung 2

leicht angeschrägte, rechteckige Blöcke in Kreisform angeordnet, auf denen Texte gezeigt wurden. Der Titel des Werks referiert auf eine Gruppe von Moskauer Konzeptualisten (unter ihnen Schriftsteller, Künstler, Philosophen), die Pawel Pepperschtejn in den Siebzigerjahren *Noma* nannte, nach einem Roman des russischen Autors Sorokin, in welchem die Protagonisten sich mit Exkrementen ernähren. Kabakov meint über die Besonderheit dieses Kreises: »Die ästhetische Entdeckung Nomas besteht darin, dass im Prozess (seines) ununterbrochenen Diskurses alle Beteiligten ihre Beobachtungen gemacht und [...] entdeckt haben, dass dieser Diskurs selbst – wie er gebaut ist, seine Struktur und seine Manöver – ein im ästhetischen Sinne ziemlich vollendetes künstlerisches Konstrukt darstellt. Das heißt, die Praxis dieser Gespräche selbst, die in ihrem Wesen analytisch sind, war als ein künstlerisches Produkt ein ziemlich vollendetes Ganzes mit allen Kennzeichen guter künstlerischer Form.« (KABAKOV 1996, S. 148)



Abbildung 3

Das Einzige, was Noma ›produzierte‹, war der nicht zu beschließende Dialog, wie er in der sowjetischen Öffentlichkeit nicht stattfinden konnte: unvoreingenommen, risikovoll, offen. Jeder Machende, Produzierende war zugleich Rezipient, Konsument, und mit der Absage an das Monologische entschwand auch das individualistische Einfordern des Eigenen. Die sich wandelnde Gestalt dieses fortwährenden Dialogs bildete nach Kabakov ein selbstständiges, künstlerisches Geschehen aus, abseits fester Formen wie Zeichnung, Skulptur, Installation, usw. Mit seiner Einrichtung in Hamburg versuchte er, ein Sinnbild dieser Kunstauffassung zu geben, als den Verweis eines ehemaligen Mitglieds von Noma und im Westen individuell profilierten Künstlers auf die weitere Möglichkeit und historische Begründetheit kollektiver, dialogischer Kreationen. Deren Unschärfe zum Nicht-Künstlerischen, Unpoetischen, war ihm durchaus bewusst, was – gerade im avantgardistischen Anspruch an das Aufsuchen künstlerischen Ränder – die Aufgabe umso subtiler machte. Sich von der Materialität des Werks zu befreien, bedeutete für den Künstler auch, das seit dem 17. Jahrhundert etablierte Postulat des *offenen Kunstwerks*¹⁵ auf eine tatsächlich unabschließbare *Kunstform* hin zu erweitern, indem kein Werk mehr materiell seine Grenzen markiert, vielmehr das kreative, stimulierende, konzentrierte Gespräch unkontrollierbar andauert. Wichtig hierfür sei die Abwechslung des Redens mit dem Schreiben und Lesen gewesen, das die bildenden Künstler mit den Autoren verband. »[...] die künstlerische Arbeit wurde zu einer Art geistiger Übung«, merkt er an (KABAKOV 1996, S. 159). Hierin sieht der Konzeptkünstler denn auch die übergreifende Bedeutung dieses Experiments: dass die Motivation des künstlerischen, kreativen Tuns nicht im Ergebnis liegt, sondern dieses nur als Stimulus diene, um die Qualität der dialogischen Praxis selbst zu kultivieren. Bei Noma stellte sich damit die Herausforderung, den Stimulus zwar zu integrieren, Objekte auch anzubieten, doch nicht als Zweck des Tuns, nur als Mittel.¹⁶

Die dialogische ›Übung‹ ist vor allem eine gemeinsame, geistige Performance, und im Falle von Noma ohne definierte Zuschauer oder als solche nur Reagierende. Erika Fischer-Lichte hat in ihrer *Ästhetik des Performativen* auf den Zusammenhang von Performativität und Atmosphäre aufmerksam gemacht.¹⁷ Von Gernot Böhmes Analyse der Atmosphäre als leiblicher Erfahrung geht sie dabei aus,¹⁸ befürwortet jedoch abweichend hiervon eine verbindende Lesart von

15 Vgl. STOICHITA 1998. Als Beispiel aus dem 17. Jahrhundert sei stellvertretend *Las Meninas* von Diego Velázquez genannt.

16 Sehr vergleichbar ist dieses Unternehmen mit dem Vorhaben der Sozialen Plastik von Joseph Beuys, ebenfalls in den Siebzigerjahren.

17 Vgl. FISCHER-LICHTE 2004.

18 Dabei konzentriert sie sich auf seinen Band *Atmosphären – Essays zu einer neuen Ästhetik*. Für meine Interpretation der Standpunkte Böhmes beziehe ich mich auf dessen spätere Veröffentlichung *Aisthetik – Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, in der er die

semiotischer und leiblicher Betrachtung, um die Frage zu klären, wie zeichenhafte Bedeutung und erfahrene Wirkung sich beeinflussen. Die Problematik zeige sich an Beispielen dessen, was die Theaterwissenschaftlerin »emergente Phänomene« nennt: isoliert auftauchende Elemente ohne deutlichen Sinnzusammenhang, die durchaus wahrgenommen würden und *als* wahrgenommene wiederum Träger von Assoziationen und Bedeutungen werden könnten. Man denke nur an die initiierende Funktion der Madelaine in Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*.

Die Verknüpfung von leiblicher Ästhetik und Semiotik stellt sich so als eine zwischen dem *körperlichen* Verhältnis von Unmittelbarkeit und Indirektheit¹⁹ und dem wiederum *sprachlichen* von Konkretem und Metaphorischem dar, wobei zu beachten ist, dass ein Konzeptualisieren in Bild und Sprache das Indirekte zur *Situationsunabhängigkeit* steigern kann, während dem Körper eine solche Form der Utopie versagt ist.²⁰ Das literarische Beispiel von Proust ist deutlich ein atmosphärisches. Indirektheit und Unschärfe der Imagination, wie er sie zum Anlass nahm, verstärken den Eindruck von Atmosphäre sogar – wenn etwa, um ein weiteres Beispiel zu nennen, in einer bereits atmosphärisch aufgeladenen Situation (wie einer Theatervorführung) die Atmosphäre einer märchenhaften Erzählung wirksam wird, sodass die poetische Vorstellung mit ihrem vielleicht selbst utopischen Gehalt die Wahrnehmung für sich einnehmen kann und man sich leichter täuschen lässt. Ein Zauber bedarf seines Rahmens, doch wirkt er beim Zuschauer nur im Sich-selbst-davon-Überzeugen, Daraufeinlassen, Darinmitgehen.

Was aber, wenn – wie im Fall von Noma – alles Entscheidende im Gespräch selbst stattfindet, das zudem oftmals analytisch bestimmt gewesen sei? Und das heißt: *Was* darin stattfindet, *ist* zeichenhaft, semiotisch, um in dem Vergleich von Fischer-Lichte zu bleiben.²¹ Lebt atmosphärisch dieses *Was* nur von dem *Wie*? Bestimmt also weniger das Gesagte selbst als die Art es zu sagen die Atmosphäre, im Sinne von »Der Ton macht die Musik.«? Es wird aufschlussreich sein, hierzu die Position Böhmes mit zeichentheoretischen Überlegungen genauer zu vergleichen.

Argumentationen seiner drei vorherigen Studien zur Atmosphäre zusammenfassend behandelt hat. Die beiden weiteren Publikationen zur Atmosphäre sind *Anmutungen – Über das Atmosphärische* sowie der Aufsatz »Kommunikative Atmosphären«.

19 Vgl. oben die Kritik Derridas bei der Frage zur Unmittelbarkeit.

20 Was nicht zuletzt Künstlerinnen und Künstler vom »posthumanen« Körper träumen lässt, denkt man an die Experimente von Stelarc, Orlan und anderen. Philosophisch hat Michel Foucault hierzu einen anregenden Beitrag geschrieben, mit seinem Radiovortrag *Der utopische Körper* (FOUCAULT 2005). Vgl. zudem Anmerkung 6.

21 Dass Sprache sich nicht in ihrer semiotischen Interpretation erschöpft, davon handelt etwa die Kritik Philippe Junods an Louis Marin, wie er sie in den Siebzigerjahren am Beispiel der Opazität anführte, vgl. JUNOD 2004 sowie im Gegenzug MARIN 2004.

Der Streit zwischen Semiotik und leiblicher Ästhetik entzündet sich an dem *als*, das Erika Fischer-Lichte als Verknüpfung von Wirkung und Bedeutung anführte. Gernot Böhme sucht eine Alternative zur ontologischen Differenzierung von substanziellem Sein und Schein, wie sie in der Unterscheidung von Zeichen und Bezeichnetem noch anwesend sei.²² Die Schwierigkeit bei dieser Aufteilung liegt für ihn im Abhängigmachen einer Relation von Substanzen: »Das metaphysische Dogma, dass alles Seiende entweder Substanz ist oder einer Substanz adhäriert, machte es [...] in der klassischen Metaphysik, die noch bis heute unsere Denkgewohnheiten beherrscht, unmöglich, so etwas wie *Unterricht* als eine gemeinsame Wirklichkeit [...] von Lehrer und Schüler zu verstehen [...].« (BÖHME 2001, S. 55) Während Aristoteles etwa die Relation von ihrer Bindung an einen substanziellen Träger abhängig machte²³ (und so die Atmosphäre eines Unterrichts als relationales Geflecht vergleichbar geometrisch gedacht würde), denkt Böhme die Atmosphäre als unverfügbare, eigenständige Vice-Versa-Relation »zwischen Subjekt und Objekt« (BÖHME 2001, S. 54). Das Unterrichtsgeschehen kenne nämlich eine gewisse Unabhängigkeit von dem Kommen und Gehen der einen oder anderen Person, da seine *Atmosphäre* sich erhalte.

Als wahrnehmbares und zugleich formloses, ungegenständliches Phänomen begründet nach Böhme die Atmosphäre zudem keinen schematischen Begriff, der das Wiedererkennen und Vorstellen im kantianischen Sinne beinhalte. Sie bleibe deshalb von der jeweils aktuellen Wahrnehmung, dem Spüren, abhängig. Auf diese Art bestimmt er Atmosphäre als unbegrifflich, aber *charakterisierbar* – während ein allgemeingültiger Begriff die Loslösung von der Affektion fordere, sei eine subjektive Beschreibung im Affektiertsein durchaus möglich (ein Unterschied, wie er etwa die Wissenschaften und die traditionell ›schönen Künste‹ kennzeichnet²⁴).

In seiner sprachlichen Reflexion der Atmosphäre richtet der Darmstädter Philosoph dementsprechend das Augenmerk auf den *Sprachgebrauch*: »Die alltägliche Vertrautheit mit Atmosphären und die Alltagssprache, in der man sich über Atmosphären verständigt, bildet den einen Hintergrund dafür, den Begriff Atmosphäre als einen expliziten Begriff der Philosophie und der Ästhetik auszubilden.« (BÖHME 2001, S. 52) Den anderen Hintergrund sieht er in der ›Praxis der Erzeugung von Atmosphären‹, den ästhetischen Tätigkeiten. Als Ästhetiker gründet er seine Betrachtung dabei kategorisch in der Sinnlichkeit, welche er entgegengesetzt zu intellektuellen Kompetenzen wie der semiotischen und her-

22 Die darauf eingehende Diskussion in der französischen Differenzphilosophie über den Status des simulacrum möchte ich hier nur erwähnen. In ihr zeigt sich die Problematik auf wiederum andere Weise.

23 Vgl. ARISTOTELES, *Physik*, Γ 3 sowie *De Anima*, B 7.

24 Vergleichbar argumentiert Immanuel Kant zur Frage der Schönheit, siehe in Kants *Kritik der Urteilskraft* die »Analytik des Schönen« als Beginn der »Analytik der ästhetischen Urteilskraft«.

meneutischen Interpretation auffasst, mit entsprechenden Verknüpfungspunkten. Dabei liegt für ihn die Grenze zwischen dem Untersuchen der Wirklichkeitserfahrung als solcher und dem Beginn einer Unterscheidung zwischen Zeichen und Bezeichnetem, die seines Erachtens ins Textliche führt, als Paradigma des Lesens (wie es seinen Vergleich wiederum im Lesen eines Bildes kennt²⁵). Eingedenk des eigenen philosophischen Mediums, der Sprache, erhofft sich der Autor von diesem Ansatz allerdings ebenso eine »Erweiterung der Sprachfähigkeit«, ja grundsätzlich sogar die Ästhetik »sprachfähig zu machen« (beide Zitate: BÖHME 2001, S. 177 ff.).

Für die Betrachtung von kommunikativen Situationen bedeutet diese Herangehensweise vor allem, den ›Ton‹, der die Musik macht, zu ergründen: »Was ist es, das uns spüren lässt, dass in einer Gesprächsrunde eine bedrückte Atmosphäre herrscht? Was lässt eine freundliche Atmosphäre aufkommen? Wodurch wird die Aggressivität einer Auseinandersetzung spürbar? Solchen Fragen nachgehend kommen wir zu den Gesten, zur Mimik, zur Stimmfärbung als Erzeugenden von kommunikativen Atmosphären.« (BÖHME 2001, S. 102) Es wird die Frage sein, wie weit dieser Ansatz für die Analyse von Kabakovs Thematisierung des Moskauer Konzeptualismus trägt. Böhme spricht selbst zum Ausklang seiner Vorlesungen die Spannung seiner Thesen hinsichtlich der *concept art* an, deren Einforderung einer kontextuellen Kunstinterpretation er bejaht, dabei jedoch – im Unterschied zu Arthur C. Danto etwa – das Ästhetische als Hauptmerkmal von Kunst gewahrt wissen möchte. Um dies deutlicher zu konturieren, wende ich mich jetzt der Semiotik zu.

Die grenzziehende Diskussion zwischen Semiotikern und Ästhetikern wurde in den Siebzigerjahren exemplarisch geführt. So wie Böhme sich von Umberto Eco stellvertretend distanziert,²⁶ argumentierte dieser seinerzeit gegen ein Sprechen abseits einer zeichentheoretischen Analyse, da es seines Erachtens einem Mythos der Integration von Außersprachlichem in die Sprache obliege.²⁷ Ein prominenter Mitbegründer dieser These ist Ludwig Wittgenstein. Ihm zufolge sind sprachliche Äußerungen von Individuen ihren kommunikativen Möglichkeiten nach sprachgrammatisch *vorstrukturiert*. Man könne Unsprachliches mit Worten anzeigen, etwa dass man Schmerzen hat, *in* der gewählten Formulierung *äußerten* sich jedoch keine Schmerzen, stattdessen *bediene* man sich bestehender, kulturell und zeitlich variierender Sprachmöglichkeiten, um auf solche hinzuweisen. Vergleichbar lerne man die Bedeutung des Wortes ›Kubus‹ nicht dadurch, sich einen vorzustellen, sondern das Wort regelgerecht anzuwenden.

25 Böhme verwehrt sich stellvertretend hierfür gegen den Begriff des ikonischen Zeichens, wie ihn Charles Sanders Peirce begründet hat (BÖHME 2001, S. 147).

26 BÖHME 2001, S. 148.

27 Vgl. Eco 1977, S. 114 ff., siehe auch Anmerkung 24.

Sicherlich, so könnte der Semiotiker hierauf eingehen, handelt das Sprechen Böhmes über leibliche Erfahrungsweisen davon, wie sie *besprochen* werden können. Damit werde aber nur das *Sprachspiel* ›leibliche Erfahrungsweisen‹ erkundet.²⁸

Wie weist man nun dessen phänomenale Gültigkeit nach? Aus zeichentheoretischer Sicht durch naturwissenschaftliche, mathematisch begründete Beweise etwa, nach denen die Formulierungen sich dann streng genommen als sinnvoll oder falsch zu richten hätten. Im *Tractatus logico-philosophicus* dachte Wittgenstein noch an eine solche Variante, später gewinnt bei ihm die eigendynamische Interpretation von Sprache an Terrain (man sagt eben auch wider besseres Wissen »Die Sonne geht unter«), doch wird der Spalt zu dem, was sich allein *zeigt*, dadurch nicht überbrückt. Eine solche Art zu denken steht zum Beispiel einer sprachlichen Analyse sogenannter *vorsprachlicher* Phänomene, wie sie u. a. Edmund Husserls Genealogie der Logik behauptet, sehr skeptisch gegenüber.²⁹ Der Tenor der Sprachphilosophie – zu der Böhme die Semiotik und Hermeneutik zählt, wohingegen Eco die Hermeneutik wiederum als solche in Zweifel zieht³⁰ – stimmt auf die in jedem Fall sichere Seite an, mit dem Medium der Sprache sprachimmanent zu argumentieren und nicht zu meinen, *durch* Sprache etwas als davon tatsächlich Unterschiedenes analysieren zu können.

Der Streit ist also epistemologischer Art. Die Aktivität von Noma war nun ganz auf das Sprachliche ausgerichtet. Über das Stichwort der Performance, wie es sich dazu anbot, hatte ich die Brücke geschlagen zur Frage des Atmosphärischen dieser Aktivität. Erika Fischer-Lichte deutete bereits eine dritte Lesart an. Vor dem Hintergrund der geschilderten Polarisierung möchte ich einen alternativen Ansatz wählen, um ebenfalls zu einer erweiterten Sicht auf die Problematik des Atmosphärischen zu kommen.

Was die angeführten Argumentationen von Wittgenstein und Böhme trotz ihrer Unterschiede gemeinsam haben, ist die Annahme einer *Scheidung* von Sprache und Bild, von Lesbarem und Spürbarem.³¹ Bei Wittgenstein führt das

28 Böhme verweist zu Beginn seiner *Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre* auf diese Sichtweise, »wenn er zur analytischen Philosophie schreibt, sie sei »ja ihrer Natur nach nicht auf die Bearbeitung von Sachproblemen aus [...], sondern auf die Klärung der Sprache, in der sie behandelt werden können« (BÖHME 2001, S. 12). Die Frage ihrer Behandlung schließt sich mit jener ihrer Gültigkeit an, wie ich sie im Weiteren anführe.

29 Vgl. HUSSERL 1985.

30 Gadamer selbst schreibt in *Wahrheit und Methode*, dass unter hermeneutischem Gesichtspunkt »sich [...] das Problem der Sprache von vornherein nicht in demselben Sinne (stellt), in welchem die *Sprachphilosophie* danach fragt« (GADAMER 1990, S. 406).

31 Vgl. das Zitat Böhmes: »Wenn der Maler René Magritte [...] feststellt, dass es je eine fundamental andere Art sei, wie wir Bilder sehen und wie wir Schrift lesen, so dürfte der Unterschied zwischen dem Spüren von Atmosphären und dem Deuten von Zeichen noch radikaler sein.« (BÖHME 2001, S. 147)

zum Verzicht auf Aussagen zu unsprachlichen Dingen (ob im *Tractatus* oder später in den *Bemerkungen über die Farben*). Für Böhme bedeutet dies eine Favorisierung der Sinnlichkeit und des Spürbaren, als Schlussfolgerung seines ästhetischen Ansatzes.

Die Möglichkeit, Wort und Bild zu trennen, ist nur die andere Seite der Frage, wie Wort und Bild einander bedingen. Ich möchte zunächst lediglich folgende Überlegung hierzu anmerken: Nur wenige haben Erinnerungen aus der Zeit, in der sie noch nicht *ich* sagten, also derjenigen vor ihrem zweiten Lebensjahr. An der Gesichtsmimik u. a. ist erkennbar, dass man als Kleinkind auch davor bereits träumte, Vorstellungen besaß, jedoch ohne diese oder andere Eindrücke länger zu behalten. Man *erinnert* sie aktiv erst mit dem fähigen Ich, einer *sprachlichen* Kompetenz, die jener des *Konzeptualisierens* verpflichtet ist, denn auffallenderweise erinnert man sich dadurch bewusst zuerst nicht sprachlicher, sondern vor allem *bildlicher* Eindrücke, als wahrnehmende und vorstellende Form des Konzeptualisierens. Sprach- und Bildlichkeit sind entwicklungspsychologisch gesehen in erster Linie verwandte Modi des ihnen zugrunde liegenden Vermögens und seiner Befähigung zum willentlichen Konzeptualisieren.

Eingedenk dieser Verwandtschaft wende ich mich erneut den Moskauer Konzeptualisten zu: Ilya Kabakov beschrieb seine Einrichtung *Noma* als eine »Installation, die die Atmosphäre vermittelt, in der sich all das entwickelt hat, das ist es, was mir vorschwebt« (KABAKOV 1996, S. 153). Mit *all das* meint er: das kreative Potenzial der Gespräche. Denn kein individuelles Zeugnis erinnert in der Installation an einen der Schriftsteller, Künstler oder Philosophen. Gleichfalls fehlen die Gespräche selbst. Sprache ist dagegen durchaus mit Texten anwesend. Der Besucher kann in die Stimmung des Lesens kommen, Kontemplation, oder inhaltlich das Herausfordernde der Notizen reflektieren. Doch findet er darin das sogenannte Dialogische, von dem eingangs als einem weiteren kunsttheoretischen Potenzial zum Ästhetischen die Rede war und das Kabakov so in den Vordergrund stellt? Bevor ich zu meinen Schlussfolgerungen komme, bedarf auch diese Frage einer Antwort.

Jemand, dessen Ablehnung des Dialogischen deutlicher nicht hätte sein können, der aber zugleich ein emphatischer Leser war, bejahte sie in seiner Laudatio auf Hans-Georg Gadamer (welcher Dialogizität zu einem Grundelement seiner Kunsttheorie gemacht hatte³²), und zwar Jacques Derrida. In seiner Rede *Der ununterbrochene Dialog: zwischen zwei Unendlichkeiten, das Gedicht* sagte er: »Wenn ich hier von einem *Dialog* spreche, verwende ich ein Wort, das meinem Sprachgebrauch zugegebenermaßen fremd bleiben wird [...]« (Derrida 2004, S. 8) Der deutsche Hermeneutiker hatte in seinem Aufsatz *Destruktion und De-konstruktion* die Möglichkeit eines inneren Gesprächs mit dem Denken anderer

32 Vgl. Anm. 14.

vertreten³³, und Derrida erschien es als ein Ansatz, diese sokratische Möglichkeit in seinem Vortrag anzunehmen, ausgehend von seinen eigenen Prämissen der produktiven Hemmung und des Scheiterns, welche indirekte, dissoziative, doch darum nicht weniger aussagekräftige Spuren provozieren könnten. So vermerkt er weiter: »Man spricht oft und ein bisschen leichtfertig von einem inneren Monolog. Indes geht ihm ein innerer Dialog voraus und macht ihn erst möglich.« (DERRIDA 2004, S. 12) Der innere Dialog sei nicht abschließbar, wie ein Monolog es wäre, man könne ihn nur gewaltsam abbrechen, oder er müsse sich erschöpfen. Das nimmt er mit einem Zitat seines Adressaten aus *Die Grenzen der Sprache* an: Wenn es stimmt, dass kein Dialog in Wahrheit jemals abgeschlossen ist, so liege das daran, dass ein (so Gadamer) »wirkliches Einverständnis, ein ganz vollständiges Einverständnis zweier Menschen, dem Wesen der Individualität widerspricht« (DERRIDA 2004, S. 24).

Denken *unterscheidet*, und in seiner Wirksamkeit kennzeichnet es diese differenzielle Unruhe, wie sie im Gespräch mit anderen wie mit sich selbst bestehen bleibt.³⁴ Eine monologische Beweisführung etwa mag an ihr Ziel kommen, das sie ermöglichende Denken unterscheidet weiter. Dieses *weiter* zu potenzieren, war nach Kabakovs Darstellung die Qualität von Noma. Ist die Atmosphäre, die er hervorrufen will, also jene, die man mit dem Zustand konzentrierten Nachdenkens verbindet, wenn man etwa in eine Sache so vertieft ist, dass man Geräusche weniger wahrnimmt oder den hungrigen Magen? Eine Atmosphäre, die einer partiellen *Anästhetik der Sinnlichkeit* zu verdanken ist?³⁵ Die zeigt, dass vorrangig ein aktives Konzeptualisieren – allein oder mit anderen – sie zu tragen vermag, als »geistige Übung«, wie er sagte? Dass man sich nicht müde fühlt, obwohl die Luft im Raum schlecht ist, man wenig isst und trinkt, das Aussehen des anderen zwar wahrnimmt, doch mehr auf anderes achtet, die

33 DERRIDA 2004, S. 9, u. GADAMER 1986, S. 361–372.

34 Zum Gespräch mit sich selbst vergleiche den sokratischen Dialog *Menon* von Platon. Das Sprechen mit anderen geht als Erwerb jedem inneren Sprechen voran.

35 Obwohl Böhme sich in Nachbarschaft zu Wolfgang Welsch sieht, welcher die Anästhetik ausführlich thematisiert hat (vgl. WELSCH 1990), findet sie in seinen *Vorlesungen über Ästhetik*, soweit ich sehe, keine nähere Betrachtung, sondern wird im Kapitel zur Wahrnehmung nur angedeutet mit der Feststellung, dass »im Grunde für jede Ausbildung von Wahrnehmungsfähigkeit gilt, [...] dass Wahrnehmen immer auch zugleich Nichtwahrnehmen bedeutet« (BÖHME 2001, S. 33). Meine Überlegungen zur Anästhetik schließen sich dem wahrnehmungsphänomenologischen Teil von Welschs Ausführungen in *Ästhetik und Anästhetik* an, wenn er von einer internen Anästhetik des Sinnlichen spricht, als mögliche Schwächung der ästhetischen Empfindung, zugunsten einer mehr vorstellenden oder bedenkenden Aufmerksamkeit, entsprechend dem Phänomen, dass man (auch gemeinsam) »mit seinen Gedanken woanders« sein kann. Ich denke, dass dieser anästhetische Aspekt auch für pathologische Verengungen von atmosphärischen Erlebnissen bedeutsam ist, wenn lähmende Angst zum Beispiel atmosphärisch erfahren wird, ohne einen für andere erkennbaren Rückbezug, die Imagination desjenigen also das Wahrnehmbare färbt.

Gedanken nämlich, die er gerade unerwartet kreuzen lässt, sodass einen das Gelingen dieser Figur für ihn einnimmt, man das Gespräch intellektuell genießt und der *Spürsinn* durchaus rational am Platz ist, indem man wechselseitig etwas wagt, errahnt, versäumt, einholt, Züge setzt, deren Kombination ohne Weiteres *künstlerisch* zu nennen ist?

Als Konzeptualist von der künstlerischen Bedeutung des Gesprächs zu reden, wie Ilya Kabakov es tat, und ihm eine *geistige Atmosphäre* zuzusprechen, würde auf diese Art nicht vornehmlich sinnlichen Phänomenen einer Situation überantwortet, wie es Böhme vorschlägt, ohne deshalb eine vermeintliche Autonomie der Sprache zu befürworten, wie linguistische Interpreten es bisweilen verfolgen. Gleichwohl könnte man hierbei das Manko einer Entkörperlichung vermuten. Das wäre aber nicht der Fall, wenn der Unterschied zum bloßen Intellektualismus in der angesprochenen *Anästhetik des Sinnlichen* begründet ist und keiner Absprache von Sinnlichkeit. Wie stark das Gewicht von dem Anästhetischen – und im Vergleich weniger von dem aktuell Sinnlichen – ausgehen kann, zeigt sich darin, wenn im selben Raum unter unveränderten Wahrnehmungsbedingungen auch ein falsches *Wort* die Atmosphäre *vergiften* kann, und zwar durchaus mit dem, *was* man gesagt hat, nicht nur in der Art, *wie* man es gesagt hat.³⁶ Positiv mag ein Gedanke einen beschäftigen, negativ kann eine *Vorstellung* einen verschließen und ›absondern‹.³⁷ Die atmosphärische Erfahrung mit dem anderen, seiner Widerständigkeit, kann darin bestehen, dass man sich gedanklich in jemandem getäuscht hat, in dessen wahrnehmbarer Erscheinung kein Anlass zum Misstrauen bestand. ›*Dass du so etwas sagst, hätte ich nie erwartet*‹ – das Kerzenlicht brennt noch immer, aber die ›Atmosphäre‹ ist dahin. Weil imaginär und gedanklich alles anders ist, als es die Wahrnehmung versprach.

Für das Erkennen der Dynamik atmosphärischer Erfahrungen erscheint mir deshalb eine Analyse der ästhetischen wie anästhetischen Modifikationen im Zusammenspiel von Wahrnehmung, Vorstellung und Intellekt notwendig. Ich denke, die ›geistige Übung‹ Nomas, ihre ›Atmosphäre‹, wie Kabakov meinte, hebt nicht zuletzt auf die atmosphärische Qualität von Imagination und Denken ab, im Sinne eines *Stell dir vor*, das ebenso der Wissenschaftler wie der Erzähler kennt, der Philosoph und der Künstler.³⁸ Dass Wahrnehmbares sich damit berührt, dies brechen und beeinflussen kann, ist – eingedenk des genannten

36 Die Bedeutung des *Gesagten*, das per se nicht ungeschehen gemacht werden kann, hat Hannah Arendt eingehend analysiert. Vgl. u. a. ARENDT 1997.

37 Während Alexander Gottlieb Baumgarten im Sinne der Anästhetik von der ›Kunst der Absonderung‹ sprach (vgl. BAUMGARTEN 1983, S. 21, sowie MÜHLEIS 2005, S. 127), als einem Vermögen, das man zwar aktiv anzuwenden vermag, es sich im Negativen jedoch eher in eine Eigenschaft verkehrt, der man zunächst *unterliegt*.

38 Denkt man an den Hinweis Kabakovs auf den analytischen Charakter vieler Gespräche.

Zusammenspiels *sowie* der lebensweltlichen Konstitution – selbstverständlich.³⁹ Dass im dialogischen Sinn trotz des situativ kontinuierlich Wahrzunehmenden das Phänomen der Atmosphäre jedoch vollends verändert erscheinen kann, liegt an den Potenzialen, die von dem Augenblick unabhängig erscheinen: der kommunizierbaren Projektion und variablen Retrospektion in Sprache und Bild. Das heißt: Das imaginär Unschärfe kann das sinnlich Präsenze ebenso verdrängen, wie das gedanklich Eindrückliche sich mit dem körperlich Distanzierten, nur vage Gespürten zu überlagern vermag, nicht anders, wie diese Erfahrungsweisen stets vermischt sind und es bei all ihren, auch extremen, Gewichtungen bleiben.

Wenn Wittgenstein die Sprache sozial beschrieb, als ein Instrumentarium, dann verhält es sich so, wie jedem Pianisten die gleiche Tastatur zur Verfügung steht, nur dass nicht allein die kulturell verschiedenen Klavierherstellungen anders klingen, sondern jeder Pianospielder bereits einen anderen Anschlag hat, etc. Das Individuelle findet *damit* statt, so auch im Falle der Sprache.⁴⁰ Literarisch wiederum spielt man mit diesem Instrumentarium auf sprachbildliche Weise, in der Spanne von *Begrifflichem*, unter Umständen auch nicht Wahrnehmbarem, sowie *Vorstellungen*, denn jede direkte Wahrnehmung ist hierbei sprachgrammatisch (ob mündlich oder schriftlich) modifiziert. Die Vorstellungen selbst entspringen zum Beispiel Sinnlichem (man denke u. a. an Träume), doch geben dies ebenso wenig schlichtweg wieder. Das Gesehene, Gehörte usw. wird vielmehr einverleibt, integriert in Weisen, die das eigene Identifizieren versichern bzw. irritieren. Das *literarische* Erleben von Atmosphärischem kennt insofern

39 Wenn ich hier von einem Zusammenspiel der Vermögen rede, so betont Böhme dies ebenso mit seinem Verständnis von Wahrnehmung, wenn er zur ›Welt des Imaginären‹ von der traditionellen Unterscheidung in Wahrnehmung und Einbildungskraft schreibt: »Dabei wurde unterstellt, dass man sich mit der Wahrnehmung auf die Realität beziehe, während die Einbildungskraft eine im Prinzip davon unabhängige Wirklichkeit der Vorstellungen produziere. Man sieht, dass unsere Unterscheidung zu dieser eigentlich quer liegt. Auf der einen Seite macht unsere Ästhetik die Abtrennung der Einbildungskraft von der Wahrnehmung nicht mit. Vielmehr wird Einbildungskraft verstanden als Bildkraft, die eben auch in der Organisation der Wahrnehmung tätig ist. Auf der anderen Seite mussten wir betonen, dass Wahrnehmung sich nicht primär auf Realität bezieht, sondern auf die [...] Wirklichkeit.« (BÖHME 2001, S. 162) Ohne auf die Unterscheidung von Realität und Wirklichkeit hier einzugehen, möchte ich in diesem Zitat auf das Wort ›Organisation‹ aufmerksam machen. Die Anästhetik der Wahrnehmung begründet sich in einer Verlagerung des Interesses zugunsten der Einbildungskraft. Die Frage ist hierbei: Bedarf ein atmosphärisches Geschehen *vorrangig* des Wahrzunehmenden? Ich denke nicht, dass man eines der drei Vermögen von Wahrnehmung, Imagination und Intellekt dabei favorisieren sollte (ebenso wenig wie eine Bevorzugung des einen Sinnes vor dem anderen, wie dem visuellen oder taktilen. Was leistet welches Vermögen oder welcher Sinn unter welchen Umständen? Diese Frage erscheint mir angemessener als in hierarchisierenden Entgegensetzungen zu argumentieren).

40 Wie sich dieser Punkt zur Diskussion über das sogenannte Privatsprachliche verhält, ist eine andere Thematik.

selbstverständlich einen sinnlichen Nährboden, doch erschließt es sich nicht *vornehmlich* darüber.⁴¹

Dementsprechend sehe ich die orale, atmosphärische Qualität von Noma – und wie Kabakov sie indirekt zu thematisieren versuchte – zwar sinnlich ge-, doch weniger *begründet*. Sie ist meines Erachtens eher durch imaginäre und intellektuelle Erfahrungsweisen charakterisiert, als dass ein Paradigma der Sinneswahrnehmung hier primär Aufschluss böte, denn gerade um der Aktivität der Gruppe gerecht zu werden, verzichtete der Künstler auf jegliche Zuweisungen im Sinne von Gestik, Mimik, Stimmfärbung, etc. und konzentrierte seine Installation auf ein *Stell dir vor* dessen, *was* gesagt werden könnte, ein geistiges Abenteuer, wenn man so will. In der phänomenologischen Tradition der Kunstbetrachtung bietet sich meines Erachtens hierfür weiterhin eine vergleichende Kritik von Jean-Paul Sartres Theorie des Imaginären und Merleau-Pontys *Primat* der Wahrnehmung an.⁴²

Resümee

Das atmosphärische Erleben der tatsächlich Blinden in der Gemäldesammlung lässt sich somit zweifach interpretieren: in Bezug auf das sinnliche ›Futter‹ – die Raumerfahrung, die Klangfärbungen der anderen Stimmen und Sprechweisen, der körperliche Kontakt mit Begleitern oder Blindenhunden u. a. – wie auch auf die Lebendigkeit der sprachlichen Beschreibung, ihrem Angebot zum Mitdenken, Entgegenen, Vorstellen, Dazwischengehen, Wirkenlassen, Auf-etwas-Zurückkommen, Kommentieren, etc. Wie sehr dieser Akt Imagination und Verstand zu stimulieren vermag, wirkt ein auf das sinnlich Wahrgenommene (ästhetisch oder anästhetisch), ebenso wie es hierdurch angeregt werden kann, indem etwa eine angenehme Stimme Lust macht, ihr zuzuhören. Nach der Idee von Noma wäre das mögliche Kunsterlebnis dieser Teilnehmer nicht das ästhetische Erfahren von Bruegels Darstellung, sondern, darauf bezogen, der nuancenreiche, dichte, sich selbst potenzierende und wieder abnehmende Verlauf des Gesprächs, als ein gemeinsames, die Fäden im besten Fall überraschend und überzeugend spinnendes Geschehen, vergleichbar mit dem Beispiel des Unterrichts, das Böhme ansprach, dessen besondere Atmosphäre ebenfalls eine eigene und unübertragbare Qualität kennt. Dass bei Noma nicht einer vorgab, was die anderen nur rezipierten, träfe nach Ansicht von Jacques Rancière im günstigsten Fall auch auf eine Museumsführung oder eine Unterrichtssituation zu: wenn der Vortragende die anderen

41 Vgl. das Beispiel Prousts von Erika Fischer-Lichte.

42 Unter Berücksichtigung der Einwände von Roman Ingarden an der Konzeption Sartres vom Kunstwerk als Ding, ohne eine Unterscheidung zum ästhetischen Objekt.

zu ihren Beiträgen einlädt, sodass man gleichermaßen voneinander profitiert.⁴³ Demgemäß ließe sich von der Gruppe Sehbehinderter wie auch Blinder im Brüsseler Museum sagen, was in abgewandelter Form für jeden Kunstbetrachter gilt: »Das Bild vor uns ist eines, das wir uns erst noch von ihm machen müssen« – im ästhetischen Sinn als das eines komplexen Kunstwerks, es selbst (eingeschränkt) sehend und darüberhinaus vorstellend, im dialogischen Verständnis wiederum als ein permanent bleibendes, wechselseitiges Imaginieren und Interpretieren des Evozierbaren und Sprachlichen.⁴⁴ In seinem Begleitwort für einen von Blinden erstellten Stadtplan Breslaus meinte Wiesław Hudon hypothetisch zur Kunst: »Die Kommunikation ist wichtiger als die bildliche Darstellung.« (TWÓRCZYCH 2006, S. 12). Ich stimme ihm darin so nicht zu. Ebenso wenig wie der einfachen Umkehrung des Satzes.

Literatur

- ARENDET H. *Vita activa*. 9. Aufl. München: Piper; 1997
 ARISTOTELES. *De Anima*. Hamburg: Meiner; 1995
 ARISTOTELES. *Physik*. Hamburg: Meiner; 1987
 BACHTIN M. *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt/M: Suhrkamp; 1979
 BAUMGARTEN, AG. *Metaphysik*. In: BAUMGARTEN, AG. *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*. Hamburg: Meiner; 1983
 BLUMENBERG, H. *Zu den Sachen und zurück*. Frankfurt/M: Suhrkamp; 2002
 BÖHME G. *Asthetik – Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Fink; 2001
 BÖHME G. *Anmutungen – Über das Atmosphärische*. Ostfildern: edition tertium; 1998
 BÖHME G. *Atmosphären – Essays zu einer neuen Ästhetik*. Frankfurt/M: Suhrkamp; 1995
 BÖHME G. *Kommunikative Atmosphären*. In: *Eine Rose für Jochen Bockemühl*. Sonderheft der *Elemente der Naturwissenschaft*. Kooperative Dürnau; 1999
 DERRIDA J. *Der ununterbrochene Dialog: zwischen zwei Unendlichkeiten, das Gedicht*. In: DERRIDA J, GADAMER HG. *Der ununterbrochene Dialog*. Frankfurt/M: Suhrkamp; 2004
 DERRIDA J. *Le toucher*, Jean-Luc Nancy. Paris: Galilée; 2000

43 Vgl. RANCIÈRE 2007.

44 Damit wird die Wahrnehmung nicht getrennt von der Vorstellung behauptet, nur ist die Dialogizität zwischen Blinden und Sehenden von Ersterer nicht *bestimmt*, denn die Einbildungskraft erschöpft sich nicht darin, eine »Bildkraft der Wahrnehmung« zu sein, sondern ermöglicht ebenso die situative Unabhängigkeit zum Wahrnehmbaren (vgl. die Ausführungen Tugendhats, auf die ich in Anm. 5 hingewiesen habe. Dieser konzentriert sich dabei auf die sprachliche Analyse, während ich mit Blick auf die Verwandtschaft von Sprach- und Bildlichkeit dem bildlichen Vorstellen ebenfalls die Qualität des Situationsunabhängigen zusprechen würde).

- ECO U. Zeichen – Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Frankfurt/M: Suhrkamp; 1977
- FISCHER-LICHTE E. Ästhetik des Performativen. Frankfurt/M: Suhrkamp; 2004
- FOUCAULT M. Der utopische Körper. In: FOUCAULT, M. Die Heterotopien – Der utopische Körper. Frankfurt/M: Suhrkamp; 2005
- GADAMER HG. Gesammelte Werke. Bd II. Tübingen: Mohr; 1986
- GADAMER HG. Wahrheit und Methode. 6. Aufl. Tübingen: Mohr; 1990
- HÜBNER J. Machen wir je etwas Neues? Aristoteles über technische Kreativität. In: ABEL G (Hg). Kreativität. Bd. 2. Berlin: Universitätsverlag d. TU Berlin; 2005
- HUSSERL E. Erfahrung und Urteil – Untersuchungen zu einer Genealogie der Logik. Hamburg: Meiner; 1985
- JUNOD P. Transparence et opacité. Nîmes: Éditions Chambon; 2004
- KABAKOV I, Groys B. Die Kunst der Installation. München: Hanser; 1996
- KANT I. Kritik der Urteilskraft. 7. Aufl. Hamburg: Meiner; 1990
- LÉVINAS E. Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht. Freiburg; München: Alber; 1998
- MARIN L. Das Opake in der Malerei. Berlin: diaphanes; 2004
- MERLEAU-PONTY M. Das Sichtbare und das Unsichtbare. München: Fink; 2004
- MÜHLEIS V. Kunst im Sehverlust. München: Fink; 2005
- PARRET H. Épiphanies de la Présence – Essais sémio-esthétiques. Limoges: Pulim; 2006
- RANCIÈRE J. Der unwissende Lehrmeister. Wien: Passagen; 2007
- STOICHITA VI. Das selbstbewusste Bild – Vom Ursprung der Metamalerei. München: Fink; 1998
- TUGENDHAT E. Egozentrität und Mystik – Eine anthropologische Studie. München: Beck; 2006
- TWÓRCZYCH OP (Hg). Die unsichtbare Stadtkarte Breslaus. Wrocław: opt; 2006
- WALDENFELS B. Das leibliche Selbst – Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes. Frankfurt/M: Suhrkamp; 2000
- WELSCH W. Ästhetik und Anästhetik. In: WELSCH, W. Ästhetisches Denken. Stuttgart: Reclam; 1990

Kairos, Actionality und Flow – Wie, wozu und warum in Jugendkulturen Atmosphäre hergestellt wird

Eva Kimminich

Jugend- und Subkulturen haben in den letzten Jahrzehnten eine komplexe Szenekultur entfaltet, in der spezifische Stimmungen und Emotionen eine zentrale Rolle spielen. Ich möchte die Suche nach diesen Stimmungen und ihre gezielte Intensivierung als eine Aneignung, Spezifizierung bzw. Nutzung von Atmosphären betrachten. Musik spielt dabei eine besondere Rolle. So werden Songs oder Gruppen der Atmosphäre wegen gehört, die sie erzeugen. Blogdiskussionen zeigen, wie schwierig es den Jugendlichen fällt, zu erklären, was für sie ein atmosphärischer Song ist. Manche können gar keine Angaben machen, weil es auf ihre augenblickliche Stimmung ankommt. Andere nennen einen Song atmosphärisch, weil er »eine Stimme den ganzen Song über im Kopf präsent macht« und auf diese Weise die eigene Stimmung dominiert, oder sie zählen eine Reihe von Songs auf, von denen sie meinen, dass sie die verschiedenen Facetten und Stimmungen ihrer Persönlichkeit charakterisieren.

Das an eine elitäre Ästhetik gekoppelte europäische Konzept des Atmosphärischen sieht eine solche partizipative Aneignung ebenso wenig vor wie die bürgerliche, durch die Eliminierung des Körperlichen gezeichnete Kunstmusik, die in Arbeits- und Lebenszusammenhänge eingebundene Volksmusik verdrängt hatte. Die die europäischen Jugendkulturen charakterisierende Fusion des europäisch-abendländischen und des afrikanischen Musikidioms ist daher als Voraussetzung dieser Appropriation des Atmosphärischen zu sehen. Sie ist als eine Reaktion auf das Vakuum zu betrachten, das durch einen ebenso elitären wie exklusiven und entsinnlichten Musikbegriff insbesondere seit dem 18. Jahrhundert entstanden war. Er feierte das musikalische Kunstwerk als ein autonomes Werk und trennte das Ästhetische von Alltag und Politik. Das Atmosphärische blieb folglich entrückt und seine Kreation nur »Eingeweihten« vorbehalten. Jugend- und Subkulturen von Punk, Funk oder Ska über Hip-Hop bis zu Gothic und Dark Electro zeichnen sich aber gerade dadurch aus, dass sie das Atmosphärische für sich erschließen, es qualifizieren und nutzen. Sie verfügen über ein komplexes Wissen, spezifische Atmosphären gezielt zu erzeugen. Um zu zeigen, wie dies geschieht und unter welchen Voraussetzungen und Rekontextualisierungen, werde ich auf Begriffe zurückgreifen, die zwar aus unterschiedlichen philosophischen bzw. wissenschaftlichen Kontexten stammen, denen aber eines gemeinsam ist: Sie konzentrieren sich auf das Erleben des Augenblicklichen in Raum und Zeit,

bezeichnen sein vorübergehendes Festhalten, seine Nutzung und seine Effekte. Im *kairos* fließt das Ewige in die Zeitlichkeit an, was das Subjekt durch implizites Wissen dazu bewegt, im richtigen Moment richtig zu handeln bzw. den historischen Moment als einen Augenblick möglicher Veränderungen zu erkennen. Die Reaktions- und Differenzierungsvermögen steigernde *actionality* beruht auf dem subjektiven Erleben eines akustischen als eines grenzenlosen Raumes. Der *flow* schließlich bezeichnet einen dynamischen Zustand, der als eine körperliche wie geistige Aktivität des Subjekts zu verstehen ist, durch die dieses seine eigenen Fähigkeiten und Kompetenzen situationsbedingt erweitern kann. Es handelt sich um ein Aufgehen des Handelnden in seiner Aktivität, sodass individuell Wahrgenommenes und kollektives Erleben nahtlos ineinander übergehen.

1. Atmosphäre und Ästhetik

Gernot Böhmes Konzept einer neuen Ästhetik, das sich dem Begriff der Atmosphäre als Grundlage und als zentralem Erkenntnisgegenstand nähert (BÖHME 1995, S. 34), befreit das Ästhetische nicht nur aus den mit Macht gekoppelten Hierarchien künstlerischer Darstellung und deren spezifischen, Sinn gebenden oder erhaltenden Rezeptionsformen. Es öffnet vor allem den Blick für die Analyse von Phänomenen, die auf der Wahrnehmung beruhen, »verstanden als die Erfahrung der Präsenz von Menschen, Gegenständen und Umgebungen« (ebd., S. 25). Böhme greift dazu auf Walter Benjamins Definition der Aura zurück und überträgt sie auf seine Annäherung an die Atmosphäre, die er als »etwas räumlich Ergossenes« und als etwas, das man atmet, umschreibt. »Die Aura spüren heißt, sie in die eigene leibliche Befindlichkeit aufnehmen. Was gespürt wird, ist eine unbestimmt räumlich ergossene Gefühlsqualität.« (ebd., S. 27) Auf den Benjaminschen Gedanken zur Aura baut Böhme daher sein Konzept der Atmosphäre als einer »gemeinsame[n] Wirklichkeit des Wahrgenommenen und des Wahrnehmenden« auf: »Sie ist die Wirklichkeit des Wahrgenommenen als Sphäre seiner Anwesenheit und die Wirklichkeit des Wahrnehmenden, insofern er, die Atmosphäre spürend, in bestimmter Weise leiblich anwesend ist.« Böhmes an der Befindlichkeit des Menschen ansetzende Ästhetik der Atmosphäre wird somit nicht mehr nur als Angelegenheit von Eliten, sondern als ein Grundbedürfnis des Menschen verstanden. Damit wird die Atmosphäre zu einem Phänomen des Alltags, das sowohl politische als auch ökonomische Dimensionen hat und das individuell wie kollektiv erschlossen und genutzt werden kann.

2. Jugend- und Subkulturen als Atmosphäregenerator

Das Erleben des Atmosphärischen als Grundbedürfnis des Menschen manifestiert sich in Jugend- und Subkulturen nicht nur durch die Suche nach, sondern besonders durch das gezielte Erzeugen von bestimmten Atmosphären. Dem ästhetischen Schein der gewinnbringenden Selbstinszenierung der spätkapitalistischen Gesellschaft im Sinne Guy Debords¹ setzen sie ihre Gier nach Erleben und Lebenssteigerung entgegen. Inszeniert wird nicht mehr das Haben, das einer zunehmend aus den Produktionskreisläufen und damit auch vom Konsum ausgeschlossenen (bereits auch älter gewordenen) Jugend teilweise ohnehin nur begrenzt möglich ist, sondern das gefühlte Dasein.² Es wirkt der Eliminierung des Körpers im Zeitalter der dritten industriellen Revolution entgegen,³ verlangt nach Leiblichkeit und Befindlichkeit. Dabei spielt der Körperbezug, den vor allem die Rockmusik entwickelt hat, eine zentrale Rolle. Mit ihm wurde eine »wichtige Dimension der Musik zurückgewonnen« (SIEDLER 1995, S. 6), die, wie Rolf Siedler ausführt, nicht nur in einer gesellschafts- und zivilisationskritischen Potenz liegt, sondern vor allem in der Erweiterung des verengten Spektrums der Funktionen abendländischer Kunstmusik. So bieten Rock- und Popmusik durch die Möglichkeit der sinnlichen Partizipation eine atmosphärische Grundlage leiblicher Selbsterfahrung, die für Selbst(er)findung, Selbstgestaltung und Selbstbehauptung unabdingbar ist,⁴ wie ich hier am Beispiel der Hip-Hop-Kultur zeigen möchte.

3. Musikästhetik und Musikhandeln

Einer der wesentlichen Unterschiede zwischen dem abendländisch-europäischen Musikidiom und dem afrikanischen Musikidiom besteht darin, dass das Erste auf einem rational-analytischen Materialbegriff basiert, Letzteres hingegen auf einem primär musikimmanenten. Das abendländische Musikidiom ist aus einer Überführung mündlich tradierter Musik in Kunstmusik, später in Gebrauchs- und Unterhaltungsmusik entstanden; es handelt sich um notierte Musik, deren Aufführung auf Interpretation beruht. Das hat Vor- und Nachteile: Einerseits sichert die Notation die Wiederholbarkeit, während sie andererseits den Urheber von Musik vom notierten Substrat trennt bzw. von denjenigen, die Musik auf-führen und von denen, die sie hören. Das heißt: Aktuelle Lebensbezüge werden

1 Siehe dazu DEBORD 1996.

2 Siehe dazu KIMMINICH 2006.

3 Siehe dazu SIEDLER 1995.

4 Siehe dazu BUTLER 2007 und KIMMINICH 2007.

gebrochen, sie müssen intellektuell erschlossen werden. Wie Rolf Siedler zeigt, ist die abendländische Kunstmusik dadurch nicht nur durch eine Eliminierung des Körpers gekennzeichnet, sondern »wenn auch nicht sofort ersichtlich, vom Verlust der Dimension des Affektiven und Triebhaften« (SIEDLER 1995, S. 94). Im afrikanischen Musikidiom hingegen wird Musik (sowie die mit ihr verbundene Sprache bzw. der Tanz) zum erlebbaren Medium, über das kulturelle Errungenschaften unmittelbar weitergegeben werden. In der Oral Tradition ist Musik demgemäß Quelle unmittelbaren gemeinschaftlichen Handelns, weil sie »die geeignete Situation [schafft], um die Aufmerksamkeit auf wichtige soziale Belange zu richten und Kommentare dazu abzugeben. Die Menschen erwarten von der Musik, dass sie in enger Beziehung zur Kontextsituation entsteht und bestimmte Aspekte dieser Situation mit mehr Ausdruckskraft erfüllt« (CHERNOFF 1994, S. 94). Der Musiker wirkt in afrikanischen Musikkulturen also auf soziale Prozesse ein, er handelt mit/in Musik. Individuum und Gemeinschaft treten dadurch in einen gegenseitigen Austausch, durch den gesellschaftliche Veränderungen eingeleitet werden. Dieser Lebensbezug gemeinsamen Musizierens, Singens und Tanzens ist ganzheitlich und mit einer andersgerichteten Wahrnehmungs- und Empfindungsstruktur verbunden als in der abendländisch-europäischen Kultur. Schwarze Musik, wie Ben Sidran sie nennt, ist ein wichtiges Kommunikations- und Sozialisationsinstrument und als eine nonverbale Erfahrungsebene zu betrachten, auf der die Individuen einer Gruppe miteinander kommunizieren können.⁵ Dabei stehen Ausdruck und Austausch im Mittelpunkt.

Ein solches Musizieren und Musikerleben weicht vom ästhetischen Kompositions- und Rezeptionsbegriff des europäisch-abendländischen Musikidioms grundsätzlich ab, denn es wird nicht von einer ›Idee‹ oder einem ›autonomen Werk‹ ausgegangen, das rational verstanden werden soll, sondern von einem Ineinandergreifen von rhythmisch-melodischen Formeln oder Patterns, mit denen Atmosphären hergestellt werden, und zwar über die Gestaltung von Formen, die einerseits festen rituellen Regeln einer Gemeinschaft folgen, andererseits jedoch Variationen und Innovationen der einzelnen Mitglieder zulassen.⁶

4. Musik als Sphäre der Rebellion

Dass weiße Jugendliche sich heute mehr denn je für schwarze Musik bzw. deren Weiterentwicklungen begeistern und interessieren, ist kein Modephänomen und auch kein Bedürfnis, das von der Musikindustrie geweckt worden wäre. Selbst wenn Letztere davon profitiert, entspringt das Interesse echter Identifikation, in

5 SIDRAN 1985, S. 22–26.

6 SCHÜTZ 1992, S. 70; siehe dazu RAPPE 2007, S. 139 f.

der sich, wie Sidran konstatiert, einerseits das Bedürfnis nach Unverfälschtheit, emotionaler Wärme und Leidenschaft manifestiert.⁷ Andererseits handelt es sich um musikalische Handlungsformen, die durch das Gestalten von akustischen Freiräumen eine ›Rebellion gegen die Definitionsmacht‹ und die ›politische Subjektbildung‹ ermöglichen, wie Diedrich Diederichsen in seiner Dissidenztheorie formuliert.⁸ Schwarze Musik schafft also eine affektive Verbindung, ermöglicht (Selbst)Ausdruck und erzeugt auf diese Weise Kleinkollektive, die als musikalische ›Familien‹- oder ›Guerrillaverbände‹ in Erscheinung treten können.

In Zeiten sozialen Zerfalls, der Perspektivlosigkeit und einer zunehmend empfundenen Machtlosigkeit gegen Entwicklungen, die als bedrohlich oder aussichtslos empfunden werden, bilden solche Kleinkollektive Mikrokosmen für eine Jugend, die sich selbst als ›Lost Elements‹ erlebt.⁹ In diesen Mikro(fon)kosmen (er)finden sie ihre Leitbilder, die ihre Lebenserfahrungen, Vorstellungen und emotionalen Bedürfnisse verkörpern. Von ihnen lernen sie dann auch, ihre eigenen Vorstellungen und Bedürfnisse zum Ausdruck zu bringen, um Authentizität bzw. Gegenwelten zu entfalten. Diese Kleinkollektive bieten nicht mehr und nicht weniger als Überlebensstrategien in einer Gesellschaft, die zwar viel über Werte und Gefühle spricht, sie aber nicht (vor)lebt. Ob Rock'n'Roll, Reggae, Punk, Hardcore, Heavy Metal oder Hip-Hop, es war stets die aus dem afrikanischen Musikidiom übernommene körpernahe Kraft des Rhythmus' und der suggestive Sound, die den Errungenschaften der westlichen Zivilisation ein anderes Weltbild entgegensetzten, sie mit anderen Realitäten konfrontier(t)en. So hat die Fusion von afrikanischem und abendländisch-europäischem Musikidiom letztendlich dazu geführt, dass immer wieder neue musikalische Wirklichkeiten erzeugt wurden bzw. werden, die als Protest gegen die jeweiligen gesellschaftlichen Verhältnisse zu betrachten sind, auch wenn sie mit der Musikindustrie vernetzt waren oder sind.¹⁰ Dieses revolutionäre Wesen der schwarzen Musik besteht, wie SIDRAN 1982 feststellte, einerseits in ihrem gewaltigen, über jegliche Art von Grenzen hinweg verbindenden Potenzial, andererseits in der anderen Art der Wahrnehmung, die der schwarze Musiker verkörpert bzw. in der Art und Weise, wie er seine Wahrnehmungen kommuniziert.¹¹ Damit hat Sidran die Eigenschaften resümiert, die insbesondere mit bzw. in der inzwischen globalisierten Hip-Hop-Kultur ihre Bestätigung gefunden haben. Auch wenn diese Kultur wie alle kulturellen Subsysteme auch ihre extremen Ausformungen hat, so hat sie wie kaum eine andere Musikkultur eine in jeder Hinsicht grenzüberschreitende

7 SIDRAN 1985, S. 215.

8 DIEDERICHSEN 1993 a.

9 KIMMINICH 2003, S. 45–88.

10 DAUER 1977, DIEDERICHSEN 1993 a.

11 SIDRAN 1985, S. 215 f.

›deterritoriale Gemeinschaft‹¹² hervorgebracht, die jede Art von Grenzziehung überwindet und immer wieder in einem atmosphärisch gestalteten *hic et nunc* ein Gefühl der Gemeinsamkeit erlebbar werden lässt, das viele junge Menschen anzieht. Nicht, weil sie darin selbstvergessen aufgehen würden, sondern weil sie sich selbst darin als ein ebenso teilhabendes wie tragendes Element in ihrer Einzigartigkeit erleben und weiterentwickeln können. Da dieses ebenso kollektive wie individuelle Erlebnis gemeinsam erzeugt wird, hängt es auch von allen Anwesenden ab und ist es unvorhersehbar. Wahrnehmung und Ausdruck spielen dabei eine wichtige Rolle, sie gehen eine enge Verbindung ein. Diese ebenso zeitlich wie räumlich konzentrierte wie reproduzierbare Osmose von Subjekt und Atmosphäre möchte ich nun mit den teilweise sich überschneidenden Begriffen *kairos*, *actionality* und *flow* erläutern.

5. Krisis und Kairos – Actionality und Flow

Der Begriff des *kairos* ist mit den griechischen Verben *keiro* (›abschneiden‹) und *krinein* (›scheiden‹, ›trennen‹, ›unterscheiden‹, aber auch ›entscheiden‹, ›ein Urteil fällen‹) verwandt. Das dazugehörige Substantiv heißt *krisis* (›Einschnitt‹). Mit Kairos¹³ wird in der Philosophie der Antike ›die durch die Gunst der Natur ausgezeichnete Stelle in Raum (zunächst) und Zeit (später) bezeichnet, deren Erkenntnis und Nutzung dem menschlichen Handeln Gelingen verspricht‹ (KERKHOFF 1976, S. 667). In der antiken Rhetorik hingegen wird diese ›Stelle‹ als Norm einer auf das Interesse des Augenblicks gerichteten und für das Subjekt nutzbaren Überredungstechnik definiert. Die Schule des Pythagoras verehrte den Kairos ›als Grundmaß kosmischer Rhythmen‹ und erhob ihn ›zum Inbegriff des Ebenmäßigen und Glückenden, von woher wiederum sein Auftauchen in den Bereichen von Arbeit, Wettkampf und Gesang zu verstehen ist‹ (ebd.). Von Platon als Inbegriff von Genie, Vollkommenheit, Einheit und Glück transsubjektiv als sichtbares Moment des zeitlosen Umschlagens von Sein in Nichtsein verankert, stellt Aristoteles dieser Definition des Kairos ein Konzept entgegen, das ihn als Wissenschaft vom rechtzeitigen Handeln beschreibt, aus der seine Schüler auch eine Kairologie der Politik ableiteten.¹⁴ Als kluge Ausmittlung situativer Möglichkeiten verlieh er dem Kairos also auch eine pragmatische Komponente, durch die das Unverfügbare als Bedingung und Möglichkeit von Glück sichtbar wird.

12 Siehe dazu HEPP 2006, S. 124–147.

13 Die Auseinandersetzung mit diesem Begriff ist aus einer anregenden Diskussion mit Jörn Rüsen hervorgegangen, dem ich an dieser Stelle dafür danken möchte.

14 Siehe dazu KERKHOFF 1976, S. 667 ff.

Der in den letzten 150 Jahren von Hegel bis Heidegger noch viel diskutierte Begriff des Kairos geriet mit den beiden Weltkriegen fast in Vergessenheit. Nur im Berliner Kreis des Religiösen Sozialismus der 1920er-Jahre wurde er erneut diskutiert und als religiöse Dimension eingeführt. Paul Tillich überdachte die Idee des Kairos als eine »erfüllte Zeit« und

»als Hereinbrechen der Ewigkeit in die Zeit, konkreter geschichtlicher Augenblick und im prophetischen Sinne ›Zeitenfülle‹. Eine Zeit als Kairos betrachten, sie im Sinne einer unentrinnbaren Entscheidung, einer unausweichlichen Verantwortung betrachten, heißt, sie im Geiste der Prophetie betrachten« (TILlich 1926, S. 8).

Damit rückte er den unbedingten Entscheidungs- und Schicksalscharakter eines geschichtlichen Augenblicks ins Zentrum seiner Betrachtungen und verlieh dem Gegenwärtigen eine besondere Bedeutung:

»Beide, Rückschritt und Fortschritt, stehen dem Bewusstsein um den Kairos fern. Umso enger mit ihm verbunden aber ist ein dritter Weg, die Utopie. Ja, man könnte sagen: ohne Geist der Utopie keine umwälzende, wahrhaft prophetische Kraft. Der Gedanke an die tatsächlichen Grenzen, die jedes Kommende haben muss, ist im Handeln selbst nicht wirksam und darf es nicht sein. Dann enthält alles auf Umgestaltung der Gegenwart gerichtete, unbedingt entschlossene Handeln Geist der Utopie.« (ebd., S. 9 ff.).

Der Begriff des Kairos wurde vielseitig konzeptualisiert, seine Erklärungen oszillieren zwischen einem Naturzeitmaß, einem vom Menschen geschaffenen ethisch-ästhetischem Ideal des Eingreifens und einer Partizipation am Göttlichen oder Ewigen. Allen Definitionen gemeinsam aber ist das Erfahren von etwas Größerem, von komplexen Zusammenhängen, die in einem *hic et nunc* über eine Teilhabe an etwas, das sich, wie deutlich wurde, auch mit dem Begriff des Atmosphärischen bezeichnen lässt, mehr intuitiv als rational wahrgenommen werden müssen und dem Subjekt eine sofortige Entscheidung, Verantwortung und unmittelbare Handlungsbereitschaft abverlangen. Das hat Konsequenzen für das Subjekt und/oder die Gemeinschaft und verweist auf den etymologisch impliziten Kontext der Krisis zurück. Das heißt: Zur günstigen Gelegenheit muss sich immer auch die Bereitwilligkeit eines Subjekts gesellen, eine notwendige Entscheidung zu treffen, damit die dem Kairos eignende Wende eintreten kann.

Der Begriff der *actionality* wurde von Ben Sidran geprägt, um die spezifische Kommunikationsweise der Oral Culture zu definieren. Sie beruht zunächst auf Anwesenheit und Unmittelbarkeit. Unter Actionality versteht Sidran insofern das Agieren und Reagieren innerhalb eines Kommunikationsprozesses und die sensible Wahrnehmung kleinster Informationseinheiten als Grundlage spontanen Improvisierens, das er als höchste Ausdrucksform erachtet. Dieses Reaktionsvermögen beruht auf einem (subjektiven) Erleben des akustischen Raumes als eines Raumes ohne Horizont und Grenzen; ein Erlebnis, das mit Glücksempfinden verbunden ist und ein hochgradiges Differenzierungsvermö-

gen entstehen lässt.¹⁵ Mit dem Begriff der Actionality kann insofern an Böhmes Ausführungen zur Aura bzw. zum Atmosphärischen angeschlossen werden, als er jene ›räumlich ergossene Gefühlsqualität‹ als eine ›Sphäre der eigenen leiblichen Befindlichkeit‹ präzisiert und dem Subjekt den Eintritt in eine Atmosphäre als eine ›Wirklichkeit des Wahrgenommenen und des Wahrnehmenden‹ verschafft. Auch das Wesen des Kairos als kurzfristige Teilhabe am Ewigen oder Entgrenzten und die Fähigkeit, diesen Augenblick zu erkennen und zu nutzen, ist dem Begriff der Actionality inhärent.

Der Begriff des *flow* bezeichnet das komplexeste Phänomen, auf das ich ausführlicher eingehen möchte, weil es Actionality bedingt und den Reiz bzw. den Lustgewinn erklärt, der mit ihr verbunden ist. Es handelt sich beim sogenannten Flow um einen besonderen Zustand, den Mihaly Csikszentmihalyi empirisch untersucht hat, um sich seiner begrifflichen Erfassung anzunähern. Über die psychologischen Deutungsversuche hinausgehend, geht es ihm vor allem darum, diesen Zustand gesteigerter Freude als autonome Realität zu betrachten, anstatt ihn auf einen Kompensations- oder Sublimationsmechanismus zu reduzieren. Er beschreibt Flow deshalb als einen Zustand, in dem Aufmerksamkeit, Motivation und die Umgebung in einer Art produktiver Harmonie zusammenfallen und eine autotelische (auf sich selbst gerichtete) Aktivität jedes Einzelnen entstehen lassen. Es geht also um eine Aktivität, die vom Ausübenden »eine formelle und beträchtliche Energieaufwendung verlangt[e], ihm aber wenig oder keine konventionellen Belohnungen [bringt]« (CSIKSZENTMIHALYI 2000, S. 30). Die Motivation war daher, in einer näher zu beleuchtenden, den verschiedenen Aktivitäten offensichtlich innewohnenden intrinsische Belohnung zu suchen, die diese Aktivitäten zur Quelle »autotelischen Erlebens« werden ließen. Autotelisches Erleben betrachtet CSIKSZENTMIHALYI als eine Realität, die es erlaubt, »von autotelischen Aktivitäten und autotelischen Personen zu sprechen« (ebd., S. 45). Seine Untersuchungen ergaben, dass autotelisches Erleben sich durch die Verknüpfung von kreativem Entdecken und Erleben beschreiben lässt, die auf aktiver Beteiligung und Engagement beruht bzw. nach Problemlösung strebt. Es handelt sich um eine (körperliche oder geistige) Aktivität, deren Ergebnis nicht vorhersagbar ist, bei der der Handelnde aber steuernde Instanz bleibt. Das bildet die Basis für ein ebenso spielerisches wie angstvolles Hinausgehen über das Bekannte und eine situationsbedingte Erweiterung der eigenen Fähigkeiten und Kompetenzen, die sich nur in einem völligen Aufgehen des Handelnden in seiner Aktivität vollziehen kann, weil sie mit laufenden Herausforderungen verbunden ist. Das bedeutet nun aber nicht, dass die aktive Person selbst- und umweltvergessen vor sich hin handeln würde. Autotelisches Erleben bedeutet vielmehr einen Zustand, in dem sich die handelnde Person einerseits in einem sonst nicht

15 SIDRAN 1986, S. 27 ff.

möglichen Maße auf sich und ihre Fähigkeiten konzentrieren kann, andererseits aber gleichzeitig in einem ebenso hohen Maße auf die Konsequenzen ihres Tuns sowie auf die Rückmeldungen der Gemeinschaft oder Umwelt. Flow ist also ein dynamischer Zustand, der mit einer holistischen Wahrnehmung verbunden ist. Letztere ermöglicht eine Abfolge von Handlungen, deren innere Logik von außen betrachtet kein bewusstes Eingreifen vonseiten des Handelnden zu erfordern scheint. Denn im Flow-Erleben wird die Trennung zwischen Innen und Außen, zwischen Selbst- und Umwelterleben, zwischen Stimulus und Reaktion, zwischen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft nahezu aufgehoben, sodass Handlung und Bewusstsein für einen bestimmten Zeitraum ineinander übergehen.¹⁶

Der Begriff des Flows erlaubt uns jetzt auch den Bogen zum Atmosphärischen zu schlagen. Er bezeichnet ein Wissen bzw. eine Technik, mit der das Atmosphärische vorübergehend eingefangen, gesteigert und gelenkt werden kann, um Augenblicke höchsten Glücks zu erleben. Oder, verkürzt formuliert, wer den Flow hat, der erlebt und handelt im Kairos, macht das Ewige oder Unzeitliche, das Utopische oder das Unmögliche für einen Augenblick greifbar, erlebbar, nutzbar.

6. Atmosphäre und Kairos am Beispiel des Rap und des Breakdance

Rap und Breakdance gehören zu den Ausdrucksformen der Hip-Hop-Kultur. Es handelt sich um eine Battle-, d. h. immer um eine Gemeinschafts-Kultur. Selbst wenn es dabei um ein durchaus auch aggressives Kräfteressen geht, handelt es sich in erster Linie um ein Zirkulieren kreativer Energien, das den Mitgliedern Augenblicke absoluten Daseins ermöglicht. Ich möchte die Begriffe und Erklärungsmodelle, um deren Erläuterung ich mich im vorausgehenden Gliederungspunkt bemüht habe, nun auf meine empirischen Forschungen zum Rap und Breakdance übertragen.

6.1 Breakdance: Rhythmus und Wahrnehmung

Beginnen wir mit dem B-Boying. An ihm werden die Erzeugung und Nutzung einer bestimmten Atmosphäre als Bedingung und Ziel jenes die holistische Wahrnehmung des Einzelnen fördernden dynamischen Zustands besonders einsichtig. Getanzt wird in einem Kreis, einer Art Energie-Zentrum, in das sich (ausgenommen bei organisierten Wettbewerben) jeder dann einbringt, wenn er dazu bereit zu sein scheint bzw. sein Können und seine Kapazitäten gefragt sind. Der B-Boy

¹⁶ Siehe dazu CSIKSZENTMIHALYI 2000, S. 56 ff.

verfügt demzufolge über ein ausgeprägtes implizites Wissen, wie es auch dem Kairos eignet, er weiß, wann der günstigste Augenblick gegeben ist und er weiß ihn für sich zu nutzen. Er zeigt dann das, was er kann, je nach Atmosphäre, das heißt der Musik und dem Rhythmus entsprechend, durch die bestimmte Bewegungsstile und Bewegungsfiguren getragen werden. Über den Wechsel der Musik und der Rhythmen entscheidet der DJ, der seinerseits ein Feingefühl für das Potenzial der anwesenden Tänzer und der sich aufbauenden Stimmungen entfalten muss, damit diese ihr jeweiliges Können präsentieren und ihr Vermögen entfalten können. Für Bewegungsstile und -figuren gibt es bestimmte flexible Profile bzw. offene Repertoires. Sie bestehen, der kulturellen Heterogenität der Mitglieder entsprechend, aus Bewegungs- und Kampftechniken sowie Tanzelementen verschiedenster Kulturen, insbesondere aus der Capoeira, dem Kung-Fu, aber auch aus Kosakentanz, Sportturnen, Jazzdance oder indischem Tempeltanz. Es handelt sich also um ein interkulturelles Figurenrepertoire, das mit der Gemeinschaft wächst. Die Erfindungskraft ihrer Mitglieder lässt aus diesen Elementen immer wieder neue Figuren und Techniken entstehen, die umgehend zum Bestandteil des kollektiven Repertoires und zum Maßstab für weitere Innovationen und Rekombinationen werden.

Die erste Beobachtung, die wohl jeder machen wird, der an einem Treffen von B-Boys teilnimmt, ist, dass bei einer Ansammlung energetisch geladener junger Männer und Frauen, die ohne Startnummern, ohne Choreografie und ohne verbalen Austausch auf einer für die Anzahl der Teilnehmer sehr kleinen Fläche abwechselnd tanzen, eigentlich Chaos entstehen müsste. Warum das nur sehr selten der Fall ist, lässt sich auf das gesteigerte Wahrnehmungsbewusstsein der Teilnehmer für ihre Umwelt und für sich selbst (actionality) erklären, das offensichtlich als unsichtbare Ordnungskraft wirkt. Das lässt sich besonders eindrücklich am Beispiel von Saltos veranschaulichen; ruft ein Tänzer in einem geeigneten Moment das Figurenrepertoire der Saltos auf, dann stimmen die anderen mit den verschiedenen Varianten und ihren persönlichen Aufführungsstilen ein. Auf engstem Raum werden in sehr kurzen Zeitabständen Saltos vollführt, ohne dass sich die Körper berühren. Da es sich nicht um ein eingespieltes Team handelt, wie im Falle von akrobatischen Truppen, sondern um ein Zusammentreffen von B-Boys, die sich unter Umständen das erste Mal begegnen, muss hier von einem erweiterten Wahrnehmungsvermögen ausgegangen werden.

Welche Rolle spielt nun das, was Csikszentmihalyi Flow oder autotelisches Erleben nennt? Die B-Boys scheinen von Musik und Rhythmus getragen zu werden, ihre Bewegungen wirken schwerelos und scheinen fast ohne Kraftaufwand vollzogen zu werden. Möglich ist dies, weil ihr extrem gesteigertes Körper- und Bewegungsbewusstsein momentan mit einem ebenso gesteigerten Raumerleben im Kairos zusammenfällt. Das erzeugt von außen betrachtet den Eindruck der Schwerelosigkeit, die der Tänzer selbst als einen Augenblick höchsten Glücks

erlebt. Über den Wechsel der Stile und die Entfaltung der Kapazitäten und Potenziale der B-Boys entscheidet der DJ. Er nimmt dieselben wahr und fordert sie heraus. Es ist ein gegenseitiges Sich-aufeinander-Einfühlen, der DJ erspürt die Potenziale, die Tänzer lassen sich auf die sie fordernde und fördernde Musik ein. Das ist die Grundbedingung für das Flow-Erleben, das in der spontanen Aktivität und Kreativität der Einzelnen gipfelt. Für die Tänzer geht es darum, auf der Basis eines gemeinsamen Schritt- und Figurenrepertoires unverwechselbare individuelle Stile zu entwickeln, da es sich, wie eingangs erläutert, nicht um eine tänzerisch-musikalische Komposition im abendländisch-europäischen Sinne handelt, sondern um eine *performance composition*.¹⁷ Auf diese Weise wird einerseits das kreative Potenzial des Einzelnen gefordert, das ihm in der Gemeinschaft unmittelbar Anerkennung verschafft. Andererseits wird ebenso unmittelbar das kollektive Figurenrepertoire erweitert, da es ein mit den Teilnehmern sich ständig wandelndes und wachsendes Repertoire ist. Das Innovationsvermögen des Einzelnen wird dadurch ununterbrochen animiert und durch das Flow-Erleben motiviert, sodass dem Einzelnen eine teilweise unglaubliche Nutzung seines Körpers und seines Bewegungsspielraums möglich ist.

Dazu ist ein körperlicher Lernprozess notwendig, der viel Engagement und langes Durchhaltevermögen erfordert, dauert es doch mindestens drei Jahre, bevor ein angehender B-Boy mit dem Training der anspruchsvollen Powermoves beginnen kann. In Anbetracht dieser Tatsache muss der intrinsischen Belohnung dieser Glück erzeugenden Körperarbeit ein sehr großes Potenzial innewohnen. Dieses Potenzial ist mehrdimensional. Es besteht in den Eigenschaften der Oral Culture, also darin, dass jeder, der sich auf Erwerb und Ausübung einlässt, einer Gemeinschaft angehört, die ihn und seine (zu entfaltenden) Besonderheiten wahrnimmt, ihn dabei unterstützt bzw. ihm Anerkennung zollt. Es handelt sich um ein zwangloses ästhetisches Ansinnen, in welchem, wie Heidi Salaverría vor philosophischem Hintergrund beobachtet, die Alterität des Anderen mit dem Selbst zusammentrifft. Dadurch wird immer wieder aufs Neue eine potenzielle Übereinstimmbarkeit erlebbar gemacht, die einen *Sensus Communis* im Kantischen Sinne erzeugt. Anerkennung ist folglich keineswegs ein nur diskursives Phänomen, sondern etwas, das in der Ausgesetztheit des Selbst leibkörperlich verankert werden muss.¹⁸ Denn das ›Leib-Selbst‹ spielt für das Selbstbild eine entscheidende Rolle, wie auch die sozialpsychologisch orientierte Sportwissenschaft an der Tanzpraxis festgestellt hat.¹⁹ Darüber hinaus entsteht das Selbstbild des Einzelnen beim B-Boying im Verhältnis zu den sich ebenfalls weiterentwickelnden Normen und Werten der Gemeinschaft. Diese Einbindung in eine immer wieder

17 Siehe dazu SCHÜTZ 1992, S. 70 und RAPPE 2007, S. 140.

18 Siehe dazu SALAVERRÍA 2007, S. 209–238.

19 Siehe dazu FLEISCHLE-BRAUN 2002, S. 9.

zu erneuernde Kommunikation im Sinne eines Austausches vermittelt dem Einzelnen die ›subjektive Zuversicht‹, auf die eigenen Lebensumstände einwirken und sich behaupten zu können. Aber nicht nur das Selbstvertrauen wird gestärkt, sondern auch die Fähigkeit, sich innerhalb der Gemeinschaft (selbst)kritisch wahrzunehmen.

Mit der kulturellen Praxis des B-Boying, wird aber nicht nur die Selbstwahrnehmung, das Körper- und Bewegungsbewusstsein, sondern auch die Wahrnehmung der/des anderen gesteigert. Auf diese Weise wird die Fähigkeit zu gemeinschaftlichem Handeln vermittelt, was zur Sozialisation und zum Erwerb interkultureller Kompetenz beiträgt. Identitätsher- und -darstellung sind somit nicht die einzige Motivation der B-Boys, diese Tanzkultur verfügt auch über eine starke Integrationskraft. Sie hält eine Gemeinschaft von ebenso heterogenen Mitgliedern wie starken Persönlichkeiten zusammen, die sie hervorbringt, deren Stärke gleichzeitig aber immer wieder unter Beweis gestellt wird. In dieser Gemeinschaft kann dann immer wieder das entstehen, was ihre Mitglieder motiviert, fasziniert und vorantreibt, der Kairos.²⁰ Denn solche Erfahrungen können nicht diskursiv-rational vermittelt werden. Sie können nur in einer Situation generiert werden, in der Subjekt und Kollektiv durch implizite Kommunikation in Austausch treten, das aber ist nur im Flow-Erleben des situativ Atmosphärischen möglich; es (er)fordert Actionality und ermöglicht den Kairos.

6.2 Rap, Reim und Prophetie

Am Rap als spezieller Technik des Sprechensingen kommen drei der erwähnten Aspekte des Kairos zum Tragen. Einerseits die Definition der antiken Rhetorik, die den Kairos als eine auf den Augenblick gerichtete Überredungstechnik fasst. So ist der Rapper als ein Rhetor zu sehen, weil er mit seinem Sprechen in einem Hier und Jetzt überzeugen will. Dabei entfaltet sich auch das, was Tillich als ein entscheidendes Moment oder als einen Wendepunkt in der Geschichte beschrieben hat. Es handelt sich um ein historisches Moment, bei dem das Ewige das Zeitliche richtet. Dies geschieht, so Tillich, durch den Geist der Prophetie.

Entgegen der durch die mediale Berichterstattung stark verzerrten Vorstellung von dieser Kultur war Rap von Anfang an religiös kontextualisiert.²¹ Der Rapper

20 Zum Tanz als Medium interkultureller Bildung und Identitätsentwicklung im Allgemeinen siehe FLEISCHLE-BRAUN 2002.

21 Rap und Hip-Hop wurden in den USA über die Zulu-Nation Afrika Bambaataas und durch Louis Farrakhans Nation of Islam religiös geprägt. Als sich Rap als Teil der Hip-Hop-Kultur in den 1980er-Jahren in Europa und schließlich weltweit ausbreitete, wurde er nicht nur imitiert, sondern löste durch Appropriation lokale Varianten aus, die sich durch Fusion von fremden mit eigenen Kulturelementen auszeichnen und nicht selten auch eine Auseinandersetzung mit den

versteht sich daher oft als Prophet.²² Auch dass der Reim eine wichtige Rolle spielt, ist kein Zufall, da auch er mit der Aura göttlichen Wissens versehen ist; er ermöglicht eine räumliche Darstellung der messianischen Zeit, die nicht als Endzeit, sondern als eine Zeitverdichtung vor dem Ende zu begreifen ist.²³ Deshalb fällt die Geschichte des Reims mit der Geschichte der messianischen Verkündung zusammen: Die metrische Form zerbrach in dem historischen Augenblick, in dem die Dichter Gott für tot erklärten. Und das Wiederaufleben gesprochener Verse in der Oral Poetry der Gegenwart ist daher auch nicht selten mit religiösen Kontexten verknüpft.

Die *Prophets of da city*, *Gods' Son* oder die *prophètes de la rue*, wie sich viele Rapper oder Rapgruppen in Afrika, den USA oder Europa nennen, treten mit ihrer Reimkunst, die mit ihren Parechesen, Binnenreimen und Assonanzen eine verblüffende Ähnlichkeit mit den Reimspielen der Paulinischen Texte aufweist, mehr oder weniger bewusst eine theologische Hinterlassenschaft an und als Bevollmächtigte einer göttlichen Instanz auf. Das, was sie verkünden, ist ihr ureigenstes Evangelium. Mit ihm setzen sie die messianische als eine operative Zeit einer ununterbrochenen Widerrufung jeder Berufung um.²⁴ Grundlegende Struktur dieser Rekapitulation war die des Gedichts. Giorgio Agamben bezeichnet das Gedicht deshalb als ein zeitliches Gebilde, das, auf Endlichkeit hin angelegt, eine *eigene* Zeit entfaltet. Es »ist eine soteriologische Maschine, die durch eine ausgeklügelte *mēchanē* von Ankündigungen und Wiederaufnahmen der Reimwörter – die den typologischen Beziehungen zwischen Vergangem und Gegenwärtigem entsprechen – die chronologische in messianische Zeit verwandelt« (AGAMBEN 2006, S. 96). Das aber ist Kairos, wie Tillich ihn erläuterte, als das Eindringen des Ewigen oder der Prophetie in das Gegenwärtige. In diesem besonderen Moment kann das Abgeschlossene, die Vergangenheit, wieder aktualisiert werden und das Unabgeschlossene, die Gegenwart, eine Art des Abschlusses erfahren; man könnte auch sagen, den Taten vergangener Zeiten wird die Möglichkeit eines Ausgleichs geboten.

Als einer Zeit vor dem Ende der Zeit kommt der Gegenwart auch im Rap im Sinne Tillichs besondere Bedeutung zu. Denn das Hereinbrechen der Ewigkeit

lokalen Traditionen bzw. bei Migrationshintergrund mit der Kultur der Eltern oder Vorfahren mit sich brachten.

22 Darüber hinaus ist sowohl das rhythmisierte Sprechen bedeutsam, weil es in Verbindung mit dem Grundmaß kosmischer Rhythmen bereits in der Schule des Pythagoras als etwas Besonderes, mit einer göttlichen Aura Versehenes betrachtet wurde, als auch das auf wenige Tonhöhen beschränkte Sprechsingen. Es wurde im christlichen Mittelalter als eine Ausdrucksform verstanden, die die normale Sprache übersteigt und durch die der erhabene Text gewürdigt werden konnte. Siehe dazu GÖTTERT 1998, S. 169–197, hier: S. 173.

23 Siehe dazu AGAMBEN 2006, S. 72–100.

24 Ebd., S. 81.

in die Zeit bringt das Erleben des Atmosphärischen mit sich. Es verleiht dem Propheten wie dem Rapper jene ›vulkanische Kraft‹, von der Tillich schrieb, dass sie »Neues in der Zeit [schafft], weil seine Deutung der Zeit die Zeit von der Ewigkeit her erschüttert und umwendet« (TILLICH, S. 4). Das aber ist genau das, was besonders im US-amerikanischen Rap mit der christlichen Heilsgeschichte und ihren endzeitlichen Wirklichkeits- und Geschichtsdeutungskonzepten gemacht wird.

Florian Werner, der die millennialistischen Motive der zeitgenössischen Hip-Hop-Kultur im Kontext afroamerikanischer Oratur als Bündel subversiver Strategien untersucht, zeigt zunächst, wie die millennialistische Rhetorik Eingang in das kollektive Gedächtnis der Afroamerikaner fand und in der ab 1970 aufkeimenden Rap-Kultur neu kontextualisiert und rekonfiguriert wird. Von nachhaltiger Wirkung waren dabei die Reformulierungen Elijah Muhammads, der die apokalyptische Mythologie auf die Nation of Islam übertrug, indem er seinen Lehrer Wallace Dodd Fard zum wiedergekehrten und fleischgewordenen Christus erhob und sich selbst zu seinem Propheten. Dass sein eher dem Protestantismus als dem Islam ähnelnder Apokalyptizismus sowohl den traditionellen christlichen als auch den traditionellen arabischen Lehren widerspricht, spielt in diesem Zusammenhang keine Rolle,²⁵ entscheidend ist, wie er genutzt wird. Wie Werner zeigt, werden die alttestamentarischen Motive durch Leitmetaphern, die aus Bildbereichen der jeweils modernsten Fortbewegungstechnologie schöpfen, transformiert und auf gelebte Misstände übertragen, um diese hervorzuheben und gezielt auf politische, soziale oder kulturelle Gegebenheiten einzuwirken. Dadurch aber eröffnet sich der Rapper gleichzeitig eine durch sein performiertes Reimen eingeleitete, immer wieder neu inszenierte Auferstehung, denn er zählt zu den (nun schwarzen) Auserwählten. So untermauert der Akt des Rappens als Prophetie seine Selbstermächtigung und eröffnet ihm einen Lebensraum spendende Zeitstruktur, in der sowohl die Apokalypse als auch die Geschichte in der Gegenwart zusammenfallen und eine neue Ausrichtung erhalten. Das verwandelt die Atmosphäre des Untergangs in eine des Neubeginns.

7. Fazit: Jugendkulturelle Atmosphären: Vom autotelischen Erleben zur Selbsterschaffung

Die Möglichkeiten des Erlebens von Zeit und Raum als Grundbedingung menschlicher Selbsterfahrung haben sich, insbesondere für bestimmte Bevölkerungsgruppen, einerseits extrem verringert bzw. verändert. Andererseits ist durch weltpolitische Spannungen und Umweltkatastrophen eine kollektive Atmosphäre der

²⁵ Siehe dazu WERNER 2007, S. 164 ff.

Bedrohung entstanden. Es gibt nur wenige Einschnitte, die die immer schneller tickende oder eine völlig unstrukturierte Zeit gliedern. Arbeit, Konsum, Hektik oder völlige Leere und Langeweile bieten kaum noch Gelegenheiten und Voraussetzungen für ebenso zeitenthobene wie erhebende Augenblicke. Oder aber die Blicke werden durch ein Klima des Bedrohlichen und der Aussichtslosigkeit auf die Gegenwart (als eine Zeit vor dem Ende) gerichtet, was eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod generiert, die wiederum zu einem bewussten Erleben des Augenblicks führt wie beispielsweise in der hier nicht besprochenen, aber in dieser Hinsicht aussagekräftigen Gothic-Kultur.

Das Atmosphärische spielt dabei eine entscheidende Rolle. Wie am Beispiel des B-Boying und des Rapping dargelegt wurde, suchen Jugend- und subkulturelle Szenen nicht nur nach Situationen, in denen eine bestimmte Atmosphäre herrscht, sondern sie verfügen über ein komplexes Wissen, dieselbe zu erzeugen und zu nutzen. Das ermöglicht ihnen eine Auszeit, Augenblicke der Zeitlosigkeit und des Glücksempfindens sowie die Entwicklung ihrer Fähigkeiten. Lebensgestaltung, Identitätsarbeit, Körperbewusstsein und Gemeinschaftsbildung werden dadurch nachhaltig beeinflusst, aber auch ein Bewusstwerden von Geschichte und Gesellschaft eingeleitet. So sprechen die urbanen Propheten der Postmoderne die Apokalypse als Ende der Zeiten gezielt zu einer Zeit vor dem Ende um, um einen Neuanfang einzuleiten. Der Kairos ist als Krisis ja immer auch ein durch Erleben, Entscheiden und Handeln herbeigeführter Wendepunkt einer Entwicklung in Zeit und Raum. Im Bewusstsein Atmosphärisches erzeugen zu können wird auch ein Einwirken auf das scheinbar Ewige, das scheinbar Unausweichliche und Absolute möglich. Das lässt aus der prophezeiten Wiedergeburt angeblich Auserwählter die Inszenierung einer Selbsterschaffung werden, die sich als inszenierte Selbsterschaffung oft auch mit der Atmosphäre der prophezeiten Wiedergeburt Auserwählter umgibt, denn die Atmosphäre ist, wie die oben zitierten Worte Böhmes hervorheben, »die gemeinsame Wirklichkeit des Wahrgenommenen und des Wahrnehmenden«.

Literatur

- AGAMBEN G. Die Zeit, die bleibt. Ein Kommentar zum Römerbrief. Frankfurt/M.: Suhrkamp; 2006
- BÖHME G. Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp; 1995
- CHERNOFF JM. Rhythmen der Gemeinschaft. Musik und Sensibilität im afrikanischen Leben. Aus dem Amerikanischen von Barbara Wrenger. München: Peter Hammer; 1994

- CSIKSZENTMIHALYI M. Das *flow*-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile: im Tun aufgehen. 8. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta; 2000
- DAUER AM. Der Jazz. Seine Ursprünge und seine Entwicklung. 3. Aufl. Kassel: Röth; 1977
- DEBORD G. Die Gesellschaft des Spektakels. Berlin: Klaus Bittermann; 1996
- DIEDERICHSEN D. Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n'Roll 1990–93. Köln: Kiepenheuer & Witsch; 1993 a
- DIEDERICHSEN D (Hg). Yo! Hermeneutics! Schwarze Kulturkritik. Pop, Medien, Feminismus. Berlin: Ed. ID-Archiv; 1993 b
- FLEISCHLE-BRAUN C (Hg). Tanz zwischen den Kulturen. Tanz als Medium der interkulturellen Bildung und Identitätsentwicklung. Butzbach-Griedel: Afra-Verlag; 2002
- GÖTTERT KH. Geschichte der Stimme. München: Wilhelm Fink Verlag; 1998
- HEPP A. Deterritoriale Vergemeinschaftungsnetzwerke: Jugendkulturforschung und Globalisierung der Medienkommunikation. In: JACKE C, KIMMINICH E, SCHMIDT SJ (Hg). Kulturschutt: Über das Recycling von Theorien und Kulturen. Bielefeld: Transcript; 2006; 124–147
- KERKHOFF M. Kairos. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 4. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft; 1976; 667–669
- KIMMINICH E. Lost Elements im *Mikro*Kosmos. Identitätsbildungsstrategien in der Vorstadt- und Hip-Hop-Kultur. In: KIMMINICH E (Hg). Kulturelle Identität: Konstruktionen und Krisen, Frankfurt a. M.: Peter Lang; 2003; 45–88
- KIMMINICH E. Tanzstile der HipHopkultur. Bewegungskult und Körperkommunikation, Multimedia-DVD; bestellbar: unter breakdanceDVD@aol.com
- KIMMINICH E. Selbst(er)findung, Selbstgestaltung, Selbstbehauptung – Eine Kulturprogrammstörung? In: KIMMINICH E (Hg). Express Yourself! Europas Kreativität zwischen Markt und Underground. Bielefeld: Transcript; 2007; 53–74
- RAPPE M. Rythmus-Sound-Symbol: Struktur und Vermittlungsformen einer *oral culture* am Beispiel des Hip Hop. In: KIMMINICH E (Hg). Express yourself! Europas Kreativität zwischen Markt und Underground. Bielefeld: Transcript; 2007; 139–158
- RÖSING H. Schwarze Traditionen in Rock und Pop. Verfügbar unter: www.uni-koeln.de/phil-fak/muwi/publ/fs_fricke/roesing.html
- SALAVERRÍA H. Tanz um Anerkennung. Ästhetik und Alterität – von Breaking bis Krumping. In: KIMMINICH E (Hg). Express yourself! Europas Kreativität zwischen Markt und Underground. Bielefeld: Transcript; 2007; 209–238
- SCHÜTZ V. Musik in Schwarzafrika. Oldershausen: Inst. für Didaktik populärer Musik; 1992
- SIDRAN B. Black Talk. Schwarze Musik – die andere Kultur im weißen Amerika. Hofheim: Wolke; 1985
- SIEDLER R. FEEL IT IN YOUR BODY – Sinnlichkeit, Lebensgefühl und Moral in der Rockmusik. Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag; 1995
- TILLICH P. Kairos. In: TILLICH P (Hg). Zur Geisteslage und Geisteswendung. Darmstadt: Otto Reichl Verlag; 1926; 3–75
- WERNER F. Rapokalypse. Der Anfang des Rap und das Ende der Welt. Bielfeld: Transcript; 2007

Spirituelle Atmosphären

Michael Huppertz

1. Einleitung: »Spiritualität« und »Atmosphären«

Spiritualität ist für die einen eine Art religiöses Fastfood, für die anderen endlich verdauliche geistige Nahrung. In einem christlichen Kontext entstanden (KÖPF 2004), wird der Begriff »Spiritualität« inzwischen freizügig auf jede Weise der Ausrichtung des eigenen Lebens auf Transzendentes angewandt. Er meint die Suche nach Erfahrungen, die über die alltäglichen existenziellen Deutungsmuster hinausreichen und die durch sie aufgeworfenen Fragen beantworten. Dabei zielt er heute in erster Linie auf Haltungen, die ohne spezielle religiöse Deutungsmuster auszukommen versuchen oder sie ganz persönlich auslegen. Unter »religiös« verstehe ich dabei die in der Regel institutionalisierte Bezugnahme auf wie auch immer geartete transzendente Entitäten (einen Gott, Götter, ein Jenseits, eigene Wiedergeburten etc.). Indem sich spirituelle Bestrebungen davon absetzen, geraten sie natürlich unter den Verdacht der Unverbindlichkeit. Dieser Verdacht ist dem Begriff in die Wiege gelegt, weil »Spiritualität« das subjektive Erleben, die persönliche Haltung und die Umgestaltung des eigenen Lebens in den Vordergrund stellt. Im Kontext klar strukturierter und institutionalisierter Religion führte dieser Anspruch zu besonders strengen Lebensformen, z. B. im Rahmen des Mönchtums. Heute führt die Betonung der Subjektivität zu einer Verbindung von »Distanz zur Dogmatik religiöser Großorganisationen und einer Tendenz zum Anti-Institutionalismus« mit »einer Betonung der religiösen Autonomie des Individuums und damit einem ausgeprägten weltanschaulichen Individualismus« (KNOBLAUCH 2005, S. 123). »Spiritualität« wurde inzwischen einerseits zu einem »Leitbegriff der modernen Gegenwartsreligion« (KNOBLAUCH 2005, S. 123), der auch innerhalb der Kirchen an Bedeutung gewinnt (EBERTZ 2005), andererseits zu einem »Alternativbegriff für Religion« (KNOBLAUCH 2005, S. 123). In diesem alternativen Sinne unterwegs ist der »spirituelle Wanderer«, dem Gebhardt, Engelbrecht und Bochsinger »drei Grundüberzeugungen« zuschreiben: »a) das Bild der ›vielen Wege‹, die zur ›Wahrheit‹ führen, und die damit verbundenen Konvergenzvorstellungen, b) der Anspruch auf die soziale Deutungshoheit über seine Spiritualität, und c) die Annahme eines dem Menschen positiv und unbedingt zugewandten Absoluten.« (GEBHARDT 2005, S. 143) Die dritte Annahme scheint mir zwar häufig zuzutreffen, aber in dieser Formulierung zu eng, denn sie würde z. B. den Zen-Buddhismus und verwandte Treffpunkte spiritueller

Wanderer mit skeptischer und antimetaphysischer Ausrichtung ausschließen. Ich würde diesen Punkt durch eine andere Grundüberzeugung ersetzen: Der »spirituelle Wanderer« geht davon aus, dass er sein Ziel nur erreichen kann, wenn er sich selbst in Gang setzt und sich stets bemüht voranzukommen – entschlossen, konsequent, meist auch methodisch ühend und unter Anleitung eines Lehrers, der den Weg kennt. Mag der spirituell Suchende auch an Gnade, Erleuchtung oder Absichtslosigkeit glauben, so ist er sich doch stets bewusst, dass er selbst einen wesentlichen Beitrag zu diesen Erfahrungen zu leisten hat. »Spiritualität« meinte stets eine »bewusst geformte, regelmäßig gepflegte und methodisch eingübte Art von Frömmigkeit und religiösem Verhalten« (KÖPF 2004, S. 1591). Der spirituelle Wanderer verfolgt wie der Pilger von früher ein Ziel, aber in Form einer unklaren, schwer beschreibbaren Vision und er ist wie der postmoderne Flaneur bereit, sich rechts und links umzuschauen und inspirieren zu lassen (GEBHARDT 2005). So hat sich ein Typus eigener Art geformt: der spirituell Suchende.

Was aber heißt »Ausrichtung auf Transzendentes«? Diese Bestimmung ist ersichtlich abstrakt und ohne positiven Gehalt. Ich werde auf diese zentrale Frage zurückkommen. Die Untersuchung spiritueller Atmosphären kann uns helfen, sie zu beantworten.

Wollen wir verstehen, was Spiritualität ausmacht, so können wir verschiedene Aspekte untersuchen: spirituelle Diskurse, rituelle Praktiken, die Geschichte einzelner Bewegungen, spirituelle Biografen, aber auch die Praktiken und Atmosphären, durch die Spiritualität entsteht und vermittelt wird. Der Zugang über die Analyse von Atmosphären führt ins Herz der Spiritualität: die Motivation, das existenzielle Engagement, die Gefühle, die das Leben von Menschen und Gesellschaften grundlegend verändern können. Ich bemühe mich in diesem Text um die Beantwortung folgender Fragen:

1. Was sind spirituelle Atmosphären und haben sie etwas Gemeinsames?
2. Welche Bedeutung haben spirituelle Atmosphären für die Spiritualität insgesamt?
3. Wie verhalten sich spirituelle zu religiösen Atmosphären?
4. Kann uns die Analyse spiritueller Atmosphären helfen, Atmosphären im Allgemeinen besser zu verstehen?

Bevor ich mich diesen Fragen zuwende, bin ich natürlich in der Pflicht, mitzuteilen, was ich im Folgenden unter Atmosphären verstehe. Dies ist alles andere als einfach: Wir beschreiben Atmosphären – im Alltag wie in der Theorie – mit Adjektiven, die wir sonst auf Wirkungen, Verhaltensweisen, Anmutungen, Ausdrucksformen und Stimmungen¹ anwenden: »heiter«, »freundlich«, »düster«,

1 Die Darstellung, dass Atmosphären Gefühle sein können, von denen Menschen betroffen werden (und umgekehrt Gefühle Atmosphären sind) (SCHMITZ 1998, 1989), ist aber m. E. aus verschie-

»wild«, »locker«, »ernst«, »melancholisch« usw.² Ich möchte folgende Arbeitsdefinition mit in den Text nehmen:

Atmosphären sind spezifische ganzheitliche Eigenschaften von Situationen (GROSSHEIM 2005), die aus dem Zusammenwirken subjektiver (Fähigkeiten, Erwartungen, Fantasien, Gefühlslagen, Interpretationen usw.) und objektiver Faktoren (Dinge, Prozesse, Mitmenschen, Symbole usw.) entstehen und die in Form von Anmutungen und Stimmungen erlebt werden. Für Atmosphären sind vor allem übergreifende Sinneserfahrungen wie Synästhesien und transmodale Wahrnehmungen (Intensität, Zeitmuster, Formen, »Vitalitätsaffekte« u. a.) bedeutsam, die eine leibliche Teilnahme einschließen, (SCHMITZ 1967, STERN 1994, BÖHME 1995, HAUSKELLER 1995, HUPPERTZ 2000, ADLER 2002), aber auch Interpretationen, Fantasien, Erinnerungen sowie die Bereitschaft eines oder mehrerer Menschen sich auf diese Aspekte der Situation einzulassen und sie mitzugestalten. Ohne eine minimale Teilnahme, die auch spielerisch oder empathisch erfolgen kann, ist die Erfahrung von Atmosphären nicht möglich. Atmosphären können mehr oder weniger konsistent und mehr oder weniger dicht sein und können von Menschen oder Gruppen mit mehr oder weniger Distanz erlebt werden. Wenn die Teilnahme z. B. rein empathisch erfolgt, kann die Distanz ausgesprochen groß sein. Manche Atmosphären können gezielt konstruiert werden.

Über diese Definition lässt sich natürlich streiten. Auf Differenzen zu anderen Auffassungen komme ich en passant und vor allem im letzten Abschnitt dieses Textes zu sprechen, weil mir dort hoffentlich genügend Material zur Verfügung steht, um folgende Aussagen zu vertreten: Es ist keine generelle Eigenschaft von Atmosphären, dass wir von ihnen »ergriffen« werden, sondern nur eine mehr oder weniger geeignete Metaphorik zur Beschreibung bestimmter Atmosphären. Die Metapher des Ergriffenwerdens verdeckt, dass Menschen die Atmosphären, an denen sie teilnehmen, aktiv gestalten und dies auch so erleben können.

Spirituelle Atmosphären können spontan entstehen und sie können konstruiert werden. Ich möchte zunächst zwei inszenierte spirituelle Atmosphären analysieren: »Die große Stille«, einen Dokumentarfilm über ein Karthäuserkloster, und die »5 Rhythmen«, eine Form meditativen Tanzes. Diese beiden Untersuchungs-

denen Gründen nicht sinnvoll (HAUSKELLER 1995, HUPPERTZ 2000). Es ist auch nicht notwendig, ein Gefühl unabhängig von einem Fühlenden zu denken, um die Bedeutung atmosphärischer Aspekte von Situationen für Gefühle zu würdigen. »Betroffen wird das Wahrnehmungssubjekt in der Regel [...] nicht von einem Gefühl, sondern sein Betroffensein ist das Gefühl.« (HAUSKELLER 1995, S. 26) Allgemeiner zum Versuch, »Atmosphären« unabhängig von gestaltenden oder erlebenden Subjekten zu denken, s. u. Abschnitt 6 » Zum Verständnis von Atmosphären«).

2 Wir haben im Deutschen (wohl im Unterschied zum Japanischen, KIMURA 1969, 1995) keine eigene Sprache für das »Zwischen«, das Atmosphären darstellen, und so bewegen wir uns mit unseren Adjektiven eigentlich immer entweder zu weit auf dem Objekt- oder dem Subjektpol unseres Gegenstandes. Zur Zuordnung zu einem der beiden Pole siehe BÖHME 1998.

gegenstände spannen einen ziemlich weiten Bogen auf – von einer dezidiert spirituellen Situation zu einer Praxis, die viel mit »Selbsterfahrung« zu tun hat und die man auch nicht-spirituell erleben und interpretieren kann. Zwischen diesen beiden Polen lassen sich viele Bewegungen, Angebote, Praktiken, Wege einordnen, die aktuell als mehr oder weniger »spirituell« gelten: Strömungen innerhalb etablierter Religionen, religiös heterogene Bewegungen wie den Buddhismus, Tantra, Schamanismus, Praktiken wie stille, aktive oder gegenstandsbezogene Meditationen, Tai Chi, Aikido und andere Kampfkünste, Yoga, Neotantra, bestimmte Formen der Massage, Retreats usw.

Es kommt für meine Fragestellung nicht darauf an, ob wir als Teilnehmer eine bestimmte Atmosphäre als »spirituell« erleben und sie entsprechend benennen. Manchmal finden wir kein Wort für eine solche Erfahrung – sie ist vielleicht nur irgendwie besonders, seltsam oder wir benutzen Worte wie »mystisch«, »magisch«, »entrückt« usw. Der Atmosphärenbegriff hat den Vorteil, dass er Erfahrungsebenen einschließt, die für das beteiligte Subjekt nicht durchschaubar und nicht einmal bewusst sein müssen. An zwei kleinen literarischen Beispielen – eines für eine spirituelle Form von Mitgefühl, eines für ein spirituelles Naturerleben – möchte ich gegen Ende des Textes noch kurz zeigen, wie spirituelle Atmosphären spontan aus spezifischen Lebenssituationen entstehen können.

2. »Die große Stille«

»Die große Stille« ist ein erfolgreicher kunstvoller Dokumentarfilm aus dem Jahre 2005.³ Er ist der erste Film, der über das Leben der Mönche in der »Grande Chartreuse«, dem Mutterkloster des Karthäuserordens in den französischen Alpen, gedreht wurde. Der Autor Philip Gröning erhielt nach einer Wartezeit von 16 Jahren Zutritt und schuf einen eindrucksvollen Film, den man eigentlich nicht recht als Dokumentarfilm bezeichnen kann. Er informiert mitnichten über die Geschichte des Klosters oder des Ordens, seine Bedeutung im Rahmen des Katholizismus oder seine Regeln. Der Film informiert eigentlich überhaupt nicht im klassischen Sinne. Es gibt keine erläuternden Kommentare, fast keine verbalen Mitteilungen und die wenigen eingebledeten Texte stammen aus dem alten und neuen Testament und sind ohne erklärenden oder dogmatischen Gehalt. Der Film zeigt auch keine Chronologie des Tagesablaufs oder eines Mönchlebens. Es gibt keinen Hinweis auf Gott, Jesus, Maria, Heilige oder den Ordensstifter, so gut wie keine spezifische Ikonografie und nur skizzierte spezifische Rituale. Einzig und ausgerechnet der Hl. Geist wird vorgestellt, der sich gut als die atmosphärische Emanation Gottes verstehen lässt (SCHMITZ 1977). Man erfährt auch nicht, was

3 R.: Philip Gröning, auf DVD erhältlich, 161 Min.

die Mönche lesen oder beten. In der einzigen Szene, in der sie miteinander sprechen, sprechen sie über Alltägliches. »Die große Stille« ist ein filmischer Essay, der keine spezifisch religiöse, sondern eine spirituelle Atmosphäre gestaltet. Er wendet sich an den spirituell Suchenden von heute und das erklärt vermutlich auch seinen Erfolg. Ich untersuche im Folgenden die Atmosphäre, die der Film erzeugt. Inwiefern er der Atmosphäre des Klosters, dem Leben und Erleben der Mönche oder irgendeinem anderen Aspekt seines Gegenstandes gerecht wird, ist natürlich eine andere Frage.

Was sehen wir und was sehen wir nicht? Eine seltsame und fremde Welt, die zunächst einmal auffällig verarmt wirkt. Es fehlen fast vollständig – gemessen an dem, was jeder von uns in seinem Alltag gewohnt ist – helles Licht, Farben, Geräusche, Dekorationen, Uhren oder andere technische Geräte, Kommunikation, unvorhergesehene Ereignisse, Probleme, kreative oder spontane Aktivitäten, emotionaler Ausdruck, Begehren oder Genießen, Frauen oder Kinder. Die Fremdheit der Situation wird noch durch die Filmsprache gesteigert, die uns zwingt auf ungewohnte Weise zu sehen. Der Film verwirrt unseren optischen Sinn, indem er merkwürdige Perspektiven verwendet, Details (Teile von Tassen, Löffeln, Köpfen) übergroß aufnimmt oder umgekehrt z. B. Mönche in Gesamttableaus sehr klein erscheinen lässt, ohne dass das Gesamtbild oder der Standort der Kamera verständlich wird. Formen werden aus einem sinnvollen Kontext gelöst und manche Szenen werden erst langsam verständlich, wenn sich das Halbdunkel lichtet oder die Kamera die Position wechselt. Auch zeitlich werden wir desorientiert. Es gibt Slow Motion ebenso wie Zeitraffer, sehr lange gehaltene Einstellungen, sodass die Zeit stillzustehen scheint. Ganz wenige narrative Elemente wie die Initiation von zwei Novizen überbrücken verschiedene Szenen, ansonsten wirken sie lose aneinandergereiht. Die Zeit wird nur nach Tag und Nacht und nach den Jahreszeiten strukturiert und viele Wiederholungen von Szenen (und den zwischentitelartigen Texten) sorgen dafür, dass wir auf das übliche Fortschreiten eines Geschehens verzichten müssen. Die Geräuschwelt des Films ist extrem karg, keine Musik, im Wesentlichen keine gesprochenen Worte, keine Hintergrundgeräusche durch Gespräche, Straßenverkehr, Maschinen, Musik oder dgl.

Stattdessen dominiert die Stille, die von einzelnen, plötzlichen, sehr trockenen Geräuschen unterbrochen wird, die häufig zu Ereignissen gehören, die wir nicht sehen.

Was ich zunächst betonen möchte, ist, dass der Film auf verschiedene Weise dafür sorgt, dass unsere Orientierung immer wieder gestört wird, durch die Eigenart der Welt, die er zeigt und durch seine Filmsprache. Der Bruch mit der normalen Welt ist so stark, dass es dem Zuschauer zunächst schwerfällt, eine Verbindung zu seinem eigenen Leben herzustellen – außer in der Form des Gegensatzes, der Befremdung und der Abgrenzung. Bisweilen wird in einer Totalen das Kloster mit seinen gewaltigen Ausmaßen, durch schwere Mauern

von der ländlichen Umgebung abgegrenzt, gezeigt. Ein Zwischentext lautet: »Wer nicht alles verlässt und mir nachfolgt, kann nicht mein Schüler sein.« Der Film zeigt aber auch immer wieder die Welt außerhalb des Klosters. Er tut es auf eine Weise, die die Atmosphäre nicht zerstört, sondern unterstreicht, innen und außen verbindet. Ausblicke auf die ausschließlich natürliche Umgebung (Berge, Wiesen, gemächlich gehende Kühe), Nachthimmel (Sternbilder, die sich im Zeitraffer verschieben), Wolken, Schneefall (die Kamera ist in den Himmel gerichtet und das Objektiv wird langsam von Schneeflocken bedeckt), Nebel, aus dem langsam Konturen hervortreten. Alle diese Bilder sind einfach, ruhig, archaisch, ereignislos, zyklisch wie die Welt des Klosters, manchmal seltsam, rätselhaft. Es herrscht die gleiche Stille und man sieht die gleichen Farben. Aber die Welt außerhalb des Klosters unterscheidet sich durch ihre Weite von der filmisch betonten Enge der klösterlichen Umgebung. Der Wechsel zwischen diesen beiden Raumerfahrungen prägt den Film, er stellt das Leben im Kloster in einen größeren, weiteren und offeneren Rahmen.

Der Film gibt dem Zuschauer aber auch neuen Halt – durch einfache und sparsame Elemente, die er häufig wiederholt und die synästhetisch zusammenwirken. So ergibt sich nach der Befremdlichkeit eine konsistente und dichte Atmosphäre, die den ganzen Film trägt und nie durchbrochen wird. Die Kargheit der Geräusche korrespondiert mit der Kargheit des Lichts, der Farben und der Ereignisse. »Die große Stille« bezeichnet metonymisch die Atmosphäre, nicht nur die Akustik des Films. Die Rhythmik ist im Detail verwirrend, aber im Ganzen vor allem langsam. Der Film kriecht eine Zeit, in der unterschiedliche Rhythmen eine Art Teppich weben, dessen Grundmuster die gleichförmig langdauernden Einstellungen vorgeben. Man muss sich nicht beeilen, etwas zu sehen, man kann nichts verpassen und Ungeduld verliert bald ihren Sinn. Der Film führt nirgendwo hin. Dies wird unterstrichen durch den Charakter der Architektur, des Mobiliars, der Kleidung, der Bücher, des Essgeschirrs und der Tätigkeiten der Mönche. Alles ist alt, wirkt unbeeinflusst von jedem Fortschreiten der historischen Zeit und stabil. So wird es auch schon seit Jahrhunderten ausgesehen haben und die Mönche werden das gleiche Werkzeug benutzt haben: Säge, Schere, schwere Bücher usw. Die Vergangenheit ist die Gegenwart und sicher auch die Zukunft, sofern die Institution nicht in toto untergeht. Nichts weist auf eine Entwicklung hin, nichts führt irgendwo hin. Auch nicht die singulären Geräusche oder die wenigen Mitteilungen oder die (gezeigten) alltäglichen Tätigkeiten der Mönche, die ausschließlich dem Erhalt des Klosterlebens dienen. Die zeitliche Ordnung ist auf ganz wenige Unterscheidungen reduziert, die im Wesentlichen die Natur in ebenfalls wiederkehrend zyklischer Weise liefert (Jahreszeiten, Tag/Nacht).

Der Film verwendet fast durchgehend ein Dämmerlicht, selbst in den Außen- aufnahmen. Sein Licht ist nicht dazu da, möglichst viel zu erhellen und deutlich sichtbar zu machen, Neues zu entdecken oder zu erkennen, sondern es ist gerade

ausreichend, um sich einigermaßen zurechtzufinden und verhüllt ansonsten in gleichem Maße, wie es erhellt. Es deutet eine fernere, lichtere Welt an, die es entsendet, schafft »Schatten voller Verheißung« (HUXLEY 1957), einen »Schein ohne Quelle« (BÖHME 1998). »Gerade, weil die Quelle nicht sichtbar ist, lässt sie sich als transzendente ahnen: Der Blick selbst transzendiert, den Strahlen folgend, das Licht auf seinen Quell hin. Umgekehrt vermittelt das Scheinen im Dunklen die Erfahrung von Schöpfung durch Licht. Die Strahlen lassen teils streifend, teils in direkter Beleuchtung aus dem Dämmer Einzelnes hervortreten: Sie wirken als principium individuationis.« (BÖHME 1998, S. 95) In »Die große Stille« haben wir unentwegt diese ahnungsvolle Beleuchtung und wir begegnen häufig diesem Herausheben von Objekten, Partialobjekten und Menschen aus ihren Kontexten in ihr Dasein durch einen Schöpfungsakt des Lichts. Zudem arbeitet der Film mit Kerzenlicht. Kerzenlicht mildert ab, belebt und verklärt, gibt dem Rauhen, Groben Wärme, Schönheit und Lebendigkeit, schafft es ebenfalls in gewisser Weise neu, erhellt aber nie die ganze Szene. Die Flamme selbst (mehrfach in Großaufnahme, eins der wenigen farbigen Elemente im Film) hat etwas Lebendiges, das sich selbst nährt, erhält und auch genügt. Dämmerlicht und Kerzenlicht wirken einerseits mit an der Stabilität, und Geborgenheit der spirituellen Atmosphäre sowie an der Reinheit des Seins von Menschen und Objekten, andererseits auch an der »Ahnung eines Geheimnisses, das die Dämmerung birgt« (BÖHME 1998, S. 93).

Im gleichen Sinne erzeugen die rätselhaften Einstellungen und Geräusche, die nur angedeuteten Rituale, das Schweigen der Mönche eine Stimmung des Ahnungsvollen, Verweisenden. Der Zuschauer gewinnt selten einen Überblick über die Räumlichkeiten, sieht sie nur in Ausschnitten und oft in Form von Nischen oder verstellt durch Säulen. Die dargestellte Räumlichkeit entspricht allerdings nicht dem, was wir von religiösen Atmosphären erwarten. Sie lichten sich weder nach oben (wie es Böhme für kirchliche Räume beschreibt, BÖHME 1998), noch sind sie übermächtig groß, erhaben oder dgl. Die Kirchenräume werden von oben nach unten gefilmt und meist bleibt die Kamera vertikal. Obwohl das Kloster für die vielleicht zwanzig Mönche sicher völlig überdimensioniert ist, spielt der Film dies nicht aus. Es fehlen auch überdimensionierte Heiligenfiguren, Kreuze oder Gemälde. Nur einmalig kommt religiöser Prunk ins Bild, in Form einer Monstranz, die bei einer kleinen internen Prozession gezeigt wird und gleich deplatziert wirkt. Die Räume wirken klein, intim. Viele Szenen spielen in einzelnen Mönchszellen und ansonsten sorgen die Perspektiven für den Eindruck des Begrenzten, fast Engen. Die Räumlichkeit dieser Atmosphäre ist weder beeindruckend noch erhaben.

Die akustische Stille, das Fehlen jeder Art unvorhergesehener Ereignisse und Störungen, der gleichförmige Grundrhythmus des Films und wohl auch des Klosterlebens erzeugen einen Eindruck von Selbstverständlichkeit. Dies wird

unterstrichen durch das nahezu vollständige Fehlen symbolischer Medien. Da nichts kommentiert, kritisiert oder in Frage gestellt wird, fehlt auch die Verunsicherung, die symbolische Medien schon alleine dadurch erzeugen können, dass sie etwas artikulieren und damit zeigen, dass es auch anders artikuliert werden könnte. Die wenigen Zwischentexte durchbrechen zwar diese Selbstverständlichkeit der Abläufe, wirken aber durch ihren sehr allgemeinen, apodiktischen und archaischen Charakter unbezweifelbar.

Die entscheidende Rolle für die spirituelle Atmosphäre des Films aber spielen die Mönche und Fratres. Wir sehen sie beim Beten, Essen, Lesen, Arbeiten, beim wöchentlichen gemeinsamen Essen (sie essen ansonsten allein in ihrer Zelle), beim wöchentlichen Plausch und Ausflug, bei dem Gelübde zweier Novizen, die ihre Probezeit beginnen, ein einziges Mal in einem Ausschnitt einer liturgischen Handlung. Sie haben keinen Namen, keine Biografie, keine Sprache. Sie sind zunächst kaum voneinander zu unterscheiden und handeln nicht individuell, sondern im Rahmen der Regeln. Ihr Leben ist Teil der Institution. Sie unterstützen durch ihre Anpassung, ihre ruhigen Bewegungen, ihr Verharren in Gebetshaltungen, ihre schlichte, farblich von den Wänden kaum zu unterscheidende Kleidung, ihren Verzicht auf Ausdrucksformen, Wünsche und Kommunikation – also all das, was soziales Leben bunt und unberechenbar macht – den Eindruck von Einfachheit, Ruhe, Stabilität, Zeitlosigkeit und Selbstverständlichkeit. Sie sind mit ihrer Umgebung verbunden, beschäftigt mit dem Erhalt der Abläufe, ohne Kontraste oder gar Konflikte zu schaffen. Wenn die Mönche nicht einfache, erhaltende Arbeiten verrichten, lesen oder beten sie (dem Film zufolge ausschließlich in schweren, alten Büchern) und das Lesen scheint dem Beten verwandt. Kommunikation oder irgendeine Form von Unterhaltung, Neugierde oder Abwechslung spielen keine Rolle (was es auch dem Zuschauer nicht leicht macht durchzuhalten). Die Mönche verbringen die meiste Zeit des Tages alleine in ihrer Zelle.

Eine wiederkehrende Szene sieht so aus: Ein Mönch betet in einer Nische, unscharf zu erkennen und gesichtslos. Das Gewand wirkt durch die Beleuchtung blauweiß. Er wirkt etwas entrückt, unwirklich – ätherisch. Wir erfahren auch hier nichts über den Inhalt oder Adressaten des Gebetes, wir könnten auch von einer Meditation sprechen. Die Mönche ähneln bisweilen Bewohnern transzendentaler Regionen wie Engel, Heilige, und die Seligen im Himmel, denen es genügt zu sein (HUXLEY 1957)⁴. Im Unterschied aber zu Engeln und Heiligen, die sich bereits in der Nähe Gottes aufhalten, müssen die Mönche aber noch etwas zu ihrem Lebenserhalt beitragen und sich auf Transzendentes ausrichten. Dennoch antizipieren sie in ihrer Lebensweise bereits etwas von der Einfachheit und Ungeschichtlichkeit des jenseitigen reinen Daseins.

4 Für den Hinweis auf diesen Text, der unter dem Begriff des »Visionären« zahlreiche Aspekte spiritueller Atmosphären beschreibt, danke ich meinem Sohn Arkadi.

Aber das ist nicht alles, was über die Rolle der Mönche in diesem Film zu sagen ist: Eine der wenigen Stellen, an denen in dem Film gesprochen wird, ist der rituelle Dialog zwischen dem Abt und zwei Novizen beim Ablegen des Gelübdes für die Probezeit und an einer anderen kommt ein sehr alter, blinder Mönch zur Sprache, der erzählt, wie er seine Blindheit erlebt und wie er dem Tod entgegensieht. Einmal wird ein vermutlich sterbender Mönch gezeigt. Anfang und Ende des Mönchseins kommen zur Sprache. Ein mehrfach wiederholter Zwischentitel lautet: »Du hast mich verführt, oh Herr, und ich, ich habe mich verführen lassen.« Dass dem Film die individuelle Existenz und die individuellen existenziellen Entscheidungen wichtig sind, zeigt er aber vor allem, indem er den Zuschauer wiederholt mit den Gesichtern der Mönche konfrontiert. Er zeigt jeweils nacheinander einige Mönche und Brüder, die offen und nahezu unbewegt in die Kamera schauen. Man ahnt, welches Zugeständnis es für sie gewesen sein muss, sich auf diese Weise zu öffnen und aus der Anonymität herauszutreten. Jeder Mönch wird für einige Sekunden als Persönlichkeit sichtbar. Er schweigt, er interpretiert weder sich noch seine Umgebung, er spricht nicht von sich. Er zeigt aber dem Zuschauer, dass er der Mensch hinter dem Mönch ist und wer hier als Mönch lebt. Indem er sich zu seinem Leben als Mönch bekennt und damit die existenziellen Entscheidungen sichtbar macht, durch die die Institution lebt und erhalten wird, stellt sich auch der Zuschauer die Frage: »Kann ich mir vorstellen, so zu leben?« Die Reaktionen des Zuschauers auf den Film können sehr verschieden sein – von Langeweile und Schläfrigkeit über Bedrückung, Mitleid und Abwehr bis hin zu Sehnsucht und Faszination. Unausweichlich aber scheint mir, dass der Zuschauer (sofern er Zuschauer bleibt) sich folgende Fragen stellt: »Wie wäre es für mich, so zu leben?« »Verstehe ich, warum diese Menschen so leben?« »Warum kommt es für mich nicht in Frage?« »Kann ich etwas von dieser Lebensweise in mein eigenes Leben übernehmen?« Was ihm vorgestellt wird, ist eine Lebensweise, die man sich in zahlreichen Varianten vorstellen kann (oder kennt), die Platz lässt für viele individuelle Ausgestaltungen, aber auch eine hohe Präzision hat. Durch die Differenz zu unserer eigenen Lebensweise und die kompromisslose Darstellung eines alternativen Lebens ist der Film hart, provokativ und außergewöhnlich. Auch andere Zuschauer werden wohl wie ich eine Ablehnung der Lebensfeindlichkeit und Freudlosigkeit dieser Extremform einer mönchischen Lebensweise verspüren und bedauern, dass hier immer noch Männer ihr Leben vergeuden. Aber der Film schafft eine Irritation: Viele Zuschauer werden anschließend auch die eigene Lebensweise seltsam, vielleicht sogar ebenso bizarr wie die der Mönche finden (die Überfrachtung, den Aktivismus, die Unruhe, die Verleugnungen usw.) und sich nachdenklich, verlangsamt und sensibilisiert wieder ihrem Alltag zuwenden. Man kann die Mönche und sich selbst gleichzeitig bedauern und beneiden – was auch immer der Verstand dazu zu sagen hat. »Die große Stille« ist ein Film über ein Kloster

und das Leben der Mönche in ihm. Er ist kein Film über Götter oder eine Religion. Hier »wesen« sterbliche Menschen, keine übermächtigen Götter, keine Heiligen. Dies macht den Film zu einem Film für spirituelle Sucher, zu einem Film über Spiritualität.

3. Die »5 Rhythmen« (ein meditativer Tanz)

Wir begeben uns mit dem meditativen Tanz in der Form der »5 Rhythmen« an den anderen – sozusagen säkularen – Pol des Spektrums der Spiritualität. Es ist möglich, die »5 Rhythmen« als eine Form von Tanzkunst oder als Tanztherapie zu verstehen und keinen Bezug auf Spiritualität zu nehmen. In der Regel aber wird dieser Bezug hergestellt. Die »5 Rhythmen« wurden von Gabrielle Roth in Amerika entwickelt und verbreiten sich seitdem in zahlreichen Ländern, seit den 90er-Jahren auch in Deutschland. Gabrielle Roth versteht sich selbst als Theaterkünstlerin, wird oft als »Großstadtschamanin« verstanden und interpretiert ihre Technik selbst als Gebet oder Meditation. Die Methode ist recht flexibel und die Angebote reichen von regelmäßigen Abendveranstaltungen bis zu mehrtägigen Workshops. Den Kern bildet ein freies Sichbewegen auf eine Abfolge von fünf Musikstücken, die eine bestimmte Rhythmusfolge einhalten:

1. Flowing (fließend, weich)
2. Staccato (hart, prägnant, stampfend)
3. Chaos (schnell, verwirrend, wild)
4. Lyrical (fantasievoll, leicht)
5. Stillness (ruhig, aber immer noch rhythmisch)

Gabrielle Roth hat selbst zahlreiche CDs produziert, die diese »Wave« musikalisch gestalten. Ihre eigene Musik wirkt ethnisch, ist fantasievoll instrumentiert (mit einem Schwerpunkt auf verschiedenen Trommeln), rhythmusbetont, nicht sehr melodisch-einprägsam oder gefällig. Im Grunde aber kann jeder, der die Gruppe anleitet, seine eigene Musik zusammenstellen und sogar Rock oder klassische Musik verwenden. In manchen Gruppen wechselt derjenige, der die Musik organisiert, andere haben einen festen »5 Rhythmen«-Lehrer. Es gibt auch Gruppen, die mit Musikern arbeiten, die live die »Welle« improvisieren. Die einzelnen Phasen können fünf Minuten dauern, aber auch wesentlich länger. Die Welle kann mehr als einmal getanzt werden. Für das Tanzen selbst ist wichtig, dass Schönheit der Bewegungen und gelernte Schrittfolgen oder Ausdrucksformen keinerlei Rolle spielen. Es geht darum, dass der Tänzer seinen spontanen Impulsen folgt, die durch die Rhythmen ausgelöst werden.

Ein typischer Ablauf eines »5 Rhythmen«-Abends wäre folgender: Die Gruppe (man kann natürlich auch für sich alleine tanzen, aber das ist untypisch) trifft sich

in einem Raum, der viel Platz für Bewegung lässt und ansonsten keine besondere Ausstattung haben muss. Er ist in der Regel hell, aber auch Halbdunkel ist möglich. Die Gruppe beginnt mit einem Sitzkreis auf dem Boden, der Leiter erklärt den Ablauf, erläutert aber unter Umständen auch den Sinn der Veranstaltung. Es ist auch möglich, dass der Abend unter ein bestimmtes Thema gestellt wird oder dass die Teilnehmer in einer Art »Blitzlicht« austauschen, welches Thema für sie individuell an diesem Abend ansteht. Dann folgt eine Art angeleitete Körperreise in Bewegung und auf Musik (von Gabrielle Roth »bodyparts« genannt), in der die Teilnehmer zu ihrem Körper Kontakt aufnehmen, sich die einzelnen Körperteile bewusst machen. Dann beginnt die eigentliche Welle, die von einem Leiter verbal begleitet werden kann, aber nicht muss. Er kann die Bedeutung der einzelnen Phasen erläutern. Von Gabrielle Roth existiert eine ausführliche Anleitung. Die Teilnehmer schließen meist die Augen, Auszeiten sind möglich und generell gilt die Empfehlung einer gewissen Leichtigkeit. Im Anschluss kann eine Ruhephase oder eine Meditation in Stille stattfinden und in der Regel treffen sich die Teilnehmer abschließend erneut zu einem Sitzkreis, in dem sie ihre Erfahrungen austauschen können.

Die typischen Erläuterungen und Anleitungen lassen sich etwa folgendermaßen zusammenfassen: »Jeder Rhythmus verkörpert ein natürliches Energiefeld, mit dem du dich über das Tanzen wieder zu verbinden lernst. So erweiterst du allmählich das Spektrum deiner Ausdrucksmöglichkeiten und befreist dich von alten Mustern, zunächst in der Bewegung und später wirst du den Effekt auch in deinem alltäglichen Leben und in deinen Beziehungen spüren.« (H. Fushi/H. A. Müller, unter www.5rhythmen-unna.de). Das Bestreben ist, sich ganz den Rhythmen und dem Tanz zu überlassen, die dabei entstehenden Bewegungen und Gefühle zuzulassen, auszudrücken und loszulassen, sodass die Hingabe an den Tanz immer weniger durch Erinnerungen, Erwartungen, Kommentare und andere mentale Prozesse gestört wird. Der Weg dorthin wird von den unterschiedlichen Rhythmen, die das wesentliche Spektrum erfassen, und den Körperteilen vorgegeben. »Lenke deine Aufmerksamkeit in deine Hüften. Fühle wie sie sich bewegen wollen. Hüften haben viele Geschichten. Lass deinen ganzen Körper deinen Hüften folgen ... Höre auf deine Knie und folge ihnen tiefer und tiefer in den Tanz.« (G. ROTH in einer kommentierenden Anleitung zu ihrer Musik, Audio-CD: *Endless Wave*, Vol. one, 1996, Übersetzung von mir). Gabrielle Roth spricht von einem »centre of being«, zu dem schließlich der Kontakt aufgenommen werden soll, einer »Kraft« oder »Seele«, die sie dem Ego gegenüberstellt (weshalb sie sich nicht als Therapeutin versteht, Interview auf www.ecstatic-dance.de), davon, dass man durch den Tanz »alles Gefühl von Identität verliert und sich ganz mit dem Tanz statt dem Tänzer identifiziert«. In der Stillness werde »ich zu einer Abfolge sich immer wieder auflösender Gestalten. In meinen langsamen Bewegungen nehme ich die Unermesslichkeit jeder Sekunde wahr. Grenzen verschieben sich

und verschwinden; es gibt kein Innen, kein Außen mehr. Ich fühle mich, als sei ich überall« (Interview, s. o.).

Es ist – wie gesagt – möglich bei dieser Form des meditativen Tanzes auf der Ebene der Selbsterfahrung zu bleiben und jede Bezugnahme auf Transzendentes zu unterlassen. Gabrielle Roth allerdings berichtet: »Ich spüre [...], wie meine Kultur, meine Konditionierungen und alle weltlichen Belange von mir abfallen.« Sie scheint dies weniger metaphysisch als metaphorisch zu verstehen, ihre Diktion bleibt eher an der Erfahrung und der Praxis, als dass sie Hypostasierungen religiöser Instanzen nahelegt. In der Regel verstehen auch die Teilnehmer ihr Tun als eine Form von Meditation und spiritueller Praxis. Welche Atmosphäre erzeugen die »5 Rhythmen«?

Nimmt man an einer solchen Gruppe teil, so verlässt man für einen Zeitraum von z. B. zwei Stunden die normale Welt. Die Atmosphäre führt zu einer ähnlichen Desorientierung, wie sie »Die große Stille« erzeugt. Es gibt keine klaren Aufgaben, keine Fokussierung, keine Ziele, keine Objekte, auf die sich die Aufmerksamkeit richten kann. Dass dies etwas Besonderes und Ungewöhnliches ist, wird vielleicht deutlicher, wenn wir die Situation mit einer verwandten Situation wie einem Konzert, einem Konditionstraining oder einem Tanzkurs vergleichen. In diesen Fällen hätten wir eine Orientierung auf eine Bühne, bestimmte Übungen oder einen vorgeführten Tanzschritt. An einem »5 Rhythmen«-Abend gibt es keine signifikanten Objekte, keine Demonstration einer Kunst und keine Fokussierung des Raums. Es gibt auch keine therapeutische Instanz, der man etwas vorträgt oder die bereit ist, zuzuhören und ggf. Verantwortung zu übernehmen. Es gibt eine leere Fläche und die Aufgabe, alles hinter sich zu lassen, was man normalerweise an Gedanken, Zielen und Problemen mit sich herumträgt. Die Kleidung, das Aussehen sind unwichtig. Selbstdarstellung ist nicht erwünscht, Leistung spielt keine Rolle, Krankheit oder Gesundheit sind ebenso wenig wie Selbstverwirklichung oder Kreativität ein Thema. Es geht auch nicht um Spaß, Unterhaltung oder Erotik. All dies geschieht vielleicht nebenbei. Es gibt keine Ergebnisse und niemanden, der etwas kann. Es gibt auch keinen Platz, den man zugewiesen bekommt, oder eine Körperhaltung, die man einnehmen sollte. Dennoch bekommt die Atmosphäre Dichte und Stimmigkeit. Sie entsteht durch die Musik, die Gruppe und die Bewegungen. Die einzelnen Rhythmen sind prägnant, die Abfolge ebenfalls und es gibt eine übergreifende musikalische Verwandtschaft der Phasen. Die Musik ist überschaubar und gleichförmig. Sie hat keine ausgeprägte Dynamik und gibt keine bestimmte Emotionalität vor. Sie gibt Halt und animiert zur Bewegung. Emotionale Prozesse entstehen über die Bewegung und das Körpererleben. Die Zeitstruktur der ganzen Veranstaltung ist zyklisch, nicht zielgerichtet. Die innere Logik der Musik gibt eine zunehmende, dann abnehmende Vitalität und Expressivität vor, sodass am Ende wie am Anfang die Einladung zu Ruhe und Leere steht.

Strukturierend ist auch die Gruppe. Auch wenn jeder seine individuelle Reise durchlebt und die Lebendigkeit sich dezentriert im Raum verteilt, so ist es doch atmosphärisch bedeutsam, dass die Teilnehmer nicht alleine sind, sondern dass sie durch das, was sie von den anderen Teilnehmern sehen und hören, animiert werden zu improvisieren und sich auszudrücken. Entscheidend ist die Bereitschaft der Teilnehmer, sich auf die Musik und ihre Impulse einzulassen, einen unberechenbaren, absichtslosen Resonanzkörper zu bilden, der ein buntes Bild ergibt und die Erlaubnis zu jeder Art von Expressivität vermittelt. Musik kann Gefühle inszenieren: Frohsinn, Ernst, Melancholie, Trauer, Wut und viele andere, indem Musiker, Instrumente, Zuhörer (oder eben Tänzer) zusammenwirken (HUPPERTZ 2003). In den »5 Rhythmen« können alle möglichen Emotionen auftreten. In jedem Falle kann diese Bewegungsmeditation (wie viele andere) ein intensives Gefühl des Mitschwingens mit den Rhythmen und eine Selbsterfahrung von Lebendigkeit, Kraft, Freiheit zu fühlen und sich auszudrücken erzeugen. Es kann eine Erfahrung der Verbundenheit des Körpers mit der Musik und des Einzelnen mit der Gruppe entstehen, die sich aber z. B. von einem griechischen Volkstanz unterscheidet. Eine Bewegungsmeditation verlangt Absichtslosigkeit und Offenheit für das, was als Nächstes und möglichst von selbst geschieht – in einer gleichzeitig stabilen, Sicherheit vermittelnden Atmosphäre. So kann der Übergang in eine andere Seinsweise entstehen, die mit einer veränderten Selbst- und Wirklichkeitserfahrung verbunden ist: bewusst, lebendig, absichtslos, präsent, zeitlos, verbunden mit der Umgebung und offen für das, was geschieht und geschehen wird. Dem entspricht ein oft beschriebenes, sehr spezifisches Gefühl von Daseinsfreude, das sich auf nichts bezieht, auch in sehr kritischen und schwierigen Situationen auftreten kann und wie ein Hintergrundgefühl mit vielen anderen Gefühlen verbunden sein kann (HUPPERTZ 2007).

Was sich über die »5 Rhythmen« sagen lässt, gilt in ähnlicher Form auch für andere Formen aktiver Meditation, also solcher Meditationen, die mit Musik und Bewegung (inkl. Atmung) arbeiten und auf spontane Expressivität ausgerichtet sind. Verwandt sind auch stille Meditation (Zazen) und strukturiertere meditative Körperarbeit (Yoga, Tai Chi etc.). Sie gehen einen anderen Weg, sind aber auf die gleiche Vision ausgerichtet, und alle diese spirituellen Praktiken lassen sich daher gut kombinieren.

4. Spirituelle Atmosphären

Man könnte an dieser Stelle eine komplizierte theoretische Diskussion darüber einflechten, ob es überhaupt sinnvoll ist, ein Gemeinsames spiritueller Atmosphären herauszustellen. Diese Diskussion könnte an eine Tradition anknüpfen, die um religiöse und mystische Erfahrungen geführt wurde und wird. Hier stehen

sich anthropologisch orientierte Autoren (von W. James, R. Otto, G. Simmel bis zu E. Tugendhat) und kulturalistische Autoren gegenüber.⁵ Ich möchte hier nur auf diese Diskussion hinweisen. Ihre Kenntnis kann davor schützen, sich es in die eine oder andere Richtung zu einfach zu machen. Die Suche nach Gemeinsamkeiten kann dazu verführen, Deutungsmuster, rituelle Praktiken und historische Umstände zu übersehen, während die Ablehnung dieser Suche meist durch eine Überschätzung der varianteren symbolischen Prozesse geprägt ist, vor lauter Bäumen den Wald nicht mehr sieht und zu rasch auf Erkenntnismöglichkeiten verzichtet. Die Fokussierung der atmosphärischen Ebene und d.h. immer auch sinnlicher und körpernaher Prozesse legt die anthropologische Position nahe, aber das Wissen darum, dass auch Atmosphären sozial konstruiert sind und Deutungsmuster und Praktiken einschließen, kann davor schützen, Differenzen zu übersehen. Was macht nun eine spirituelle Atmosphäre aus?

1. Ein deutlicher Bruch mit der Alltagswelt, der zu einer Desorientierung der Teilnehmer führt. In »Die große Stille« geschieht dies doppelt: erstens über die Darstellung der Differenz Kloster/Normalität (die Isolation des Klosters, die Mauern, die Initiation der Mönche – ausführlich wird z.B. das Scheren der Haare gezeigt, etc.), zweitens mit filmischen Mitteln. (Die Teilnehmer der Atmosphäre sind in beiden Fällen die Zuschauer!) In den »5 Rhythmen« sind es die unstrukturierten Aspekte der Situation (des Raums, der Gruppe, die fehlenden Vorgaben, die paradoxe Aufforderung zur Spontaneität). In gleichem Sinne wirkt der gängige Exotismus spiritueller Welten (Kleidung, Dekoration, Bezeichnungen, Namen, Musik, z.B. in Yoga, Tai Chi, Aikido, Vipassana, Zen, Tantra usw.), die Zurückweisung des rationalen Denkens (z.B. im Zen, verdichtet in den »Koans«), die Änderung sozialer Regeln bzgl. Kontakt, Nähe, Beziehungsaufnahme (Neotantra), der Einsatz chaotisierender Musik oder Atemtechniken in verschiedensten Meditationsformen, die Verlagerung der Praxis in die Natur (z.B. im sog. »Vision quest«, in dem sich Menschen mit Unterstützung einer Gruppe und eines Leiters einzeln zu Sinnsuche und Meditation in die Natur zurückziehen) usw.

Deshalb entsteht auch eine besondere Empfänglichkeit für spirituelle Erfahrungen durch Lebenskrisen, in denen Gewohntes und Vertrautes verloren gegangen ist oder infrage steht.

2. Spirituelle Atmosphären sind nicht um Handlungen, sondern um Rezeptivität organisiert. Sie sind nicht fokussiert auf die Veränderung von Objekten, Umständen und (gegen den ersten Augenschein) auch nicht von Menschen. Sofern gehandelt wird (getanzt, meditiert etc.), dient dies nicht dazu, bleibende Spuren

5 Einen guten Überblick über diese Diskussion mit einem Schwerpunkt auf der kulturalistischen Position des Herausgebers findet sich in KATZ 1978, eine Vermittlung beider Positionen unternehmen z.B. MARGREITER (1998) und JUNG (1999).

zu hinterlassen, sondern psychische (steht hier für »körperliche« und »geistige«) Prozesse zu ermöglichen. In der leiblichen Beteiligung ist daher ein entspanntes Teilnehmen gefragt – auch dann, wenn anstrengende Körperhaltungen eingenommen werden (wie im Yoga oder Zazen). Der Atem soll in der Regel frei fließen, der Körper durchlässig und frei von Blockaden sein bzw. werden.

Arbeit dient in spirituellen Kontexten nur zum Erhalt der Voraussetzungen und ist seriell, oft ritualisiert (in »Die große Stille«: Kochen, Nähen, Sägen, Essen austeilen, entsprechend in Zen-Zentren). Es passt nicht zu rituellen Atmosphären, dass z. B. um den Bestand des Klosters gekämpft wird, dass innovative geistige oder körperliche Arbeit verrichtet wird, obwohl dies natürlich auch geschieht. In spirituellen Atmosphären wird nicht diskutiert (also kreativ um Erkenntnisgerungen, allenfalls gelehrt, also tradiert).

Die Haltung der Rezeptivität unterscheidet die Teilnahme an spirituellen Atmosphären deutlich von der Teilnahme an Alltagsatmosphären, die in der Regel um Handlungen herum organisiert sind, z. B. die Atmosphäre einer Schule, einer Werkstatt, eines Kaufhauses oder eines Fußballstadions. Andererseits bringt sie eine Verwandtschaft zur ästhetischen Einstellung mit sich. Ich komme darauf zurück.

3. Spirituelle Atmosphären sind dicht und stimmig. Sie sind einfach, herausfordernd, emotionalisierend, geben aber auch Sicherheit. Sie sorgen für eine gewisse Harmonie und Geborgenheit, sodass es erleichtert wird, in dieser Atmosphäre »anzukommen« und zu verweilen. Die Mönche in »Die große Stille« scheinen die Konflikte, mit denen sich die Menschen »draußen« herumschlagen, nicht zu kennen (so der Film!) und sie werden offensichtlich in hohem Maße versorgt. Die Gemeinschaft wirkt familiär. Spirituelle Atmosphären haben oft auch etwas Angenehmes (Decken, Kissen, Liegen, warme Farben etc.), Beruhigendes und eine Nähe zur Natur.

4. Spirituelle Atmosphären erzeugen Gegenwärtigkeit und Zeitlosigkeit. Dies gelingt durch

- die Verbannung aller Elemente von Handlung (im Sinne von Veränderung), sodass die Schemata der modalen Zeit (Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft) innerhalb dieser Atmosphären ihren Sinn verlieren,
- die Betonung stabiler und/oder traditioneller Elemente (das gesamte Inventar in »Die große Stille«, die Verwendung nicht nur exotischer, sondern auch alter Begrifflichkeiten und Namen in Yoga, Tantra, Tai Chi, Zen usw.)
- natürliche Elemente, wobei Natur meist als etwas Ungeschichtliches verstanden wird,
- die häufig intensive Sinnlichkeit und Körperlichkeit spiritueller Atmosphären (Betonung von Musik, Bewegung, Naturerfahrung, Gerüchen, Ornamenten, averbaler Kommunikation, Berührungen und – im Neotantra – auch Sexualität). Es ist wesentlich leichter, in einer auf diese Weise gefüllten Gegenwart

- »anzukommen« und zu verweilen. Dazu verhelfen auch die in spirituellen Atmosphären wesentlichen seriellen Elemente: gleichförmige Rhythmen, optische, akustische, praktische Wiederholungen (die Filmsprache in »Die große Stille«).
- die in spirituellen Atmosphären häufige explizite Übungsanweisung und -praxis, die Gegenwart auch mental zu fokussieren und mentale Offenheit zu erreichen, indem gewohnte Denkmuster, Begriffe, Kategorien, Erwartungen, Befürchtungen außer Kraft gesetzt werden.

Die Gegenwärtigkeit spiritueller Atmosphären ermöglicht es, die Angst vor dem Tod zu überwinden. Der Tod gehört in die Welt des persönlichen Lebensentwurfs, der Pläne, der Bedürfnisse und Wünsche, des Besitzen- und Festhaltenwollens. Der blinde Mönch, der sich in »Die große Stille« über den Tod äußert, ist denn auch völlig frei von Todesangst (so wie er seine Blindheit in keiner Weise beklagt). In die gleiche Richtung gehen eine Vielzahl von Geschichten über Heilige, Zenmeister. Die – manchmal spektakuläre – Furchtlosigkeit gegenüber Verlusten jeder Art und Tod ist geradezu ein Merkmal generalisierter und gelebter Spiritualität⁶. Es handelt sich dabei sozusagen um die Nagelprobe auf etwas, was in vielen Varianten für spirituelle Atmosphären zentral ist: Fokussierung des Jetzt, Öffnung für das, was geschieht, Loslassen dessen, was war und Nichtfesthalten dessen, was ist.⁷ Spiritualität dient somit – wie oft festgestellt wird – der Kontingenzbewältigung, also der Bewältigung des Ausgeliefertseins, der Unberechenbarkeit und Verletzlichkeit menschlichen Lebens. In diesem Nebeneffekt kann man aber m. E. weder eine Ursache noch einen Grund im Sinne einer Motivation sehen. Spiritualität ist eine menschliche Fähigkeit und spirituelle Atmosphären sind kulturelle Leistungen *sui generis*. Sie versucht nicht mehr und nicht weniger, als ein Potenzial zu einer erweiterten Selbst- und Wirklichkeitserfahrung zu realisieren, das in der Beziehung zwischen Menschen und ihrer Umgebung liegt. Musik ist oft auch unterhaltsam, aber wer wollte sie in irgendeiner Weise auf die Bewältigung von Langeweile zurückfüh-

6 Diese Haltung wird allerdings auch bisweilen wieder gebrochen, indem das Menschliche und Selbstverständliche der Todesangst betont wird. Manchmal – aber leider nur manchmal – findet man in spirituellen Diskursen diese selbstreferenzielle Ablehnung alles Fundamentalistischen und Dogmatischen und einen Sinn für Selbstironie. Einzig der Zen-Buddhismus ist hier sehr konsequent.

7 SELLMER (2005) arbeitet diesen Punkt als Kern der indischen Spiritualität heraus, TUGENDHAT (2003) als anthropogischen Sinn mystischer Erfahrung. Beide Analysen interessieren sich vor allem für die negierenden Aspekte der von ihnen untersuchten spirituellen Strömungen, die sich in Denkweisen und auf dem ersten Blick asketischen Praktiken finden lassen. Die positive emotionale, existenzielle Bedeutung ergibt sich – wie ich zu zeigen versuche – weniger aus Denkweisen als aus Praktiken und Atmosphären, die eine andere Seinsweise erzeugen.

ren? In spirituellen Atmosphären wird die gesellschaftlich dominierende Frage, wozu etwas gut ist, zurückgestellt. Es herrscht eine bewusste Afunktionalität, eine Haltung des Nichtbewertens der Dinge und Menschen. Diese sollen auch nicht der spirituellen Suche, der Erleuchtung oder dgl. dienen. Erst in einer 3. Person-Perspektive wird dies zum Thema.⁸ Was sich sicher sagen lässt, ist, dass Spiritualität kein Heilsversprechen, keine Glückssuche, keine medizinischen oder therapeutischen Aspekte einschließt (sodass all das nur zu explizieren wäre). In selbstreferenzieller Entsprechung kann sie daher auch aus sich heraus keinen fremden Herren dienen – weder dem Wunsch nach einem gelungenen Leben noch der Suche nach einem Lebenssinn, weder dem Glück noch der Moral. Dennoch ist es natürlich sinnvoll, zu fragen, ob sich mithilfe der spirituellen Vision ethische Probleme lösen lassen oder ob sie eine Bedeutung für individuelles Glück oder Gesundheit hat. Es gibt zahlreiche Versuche, sie in diesem Sinne zu verwenden, theoretische und konzeptuelle Brücken zu schlagen. Gerade wenn man die spirituelle Haltung vom »Ballast der Universalitätsforderung« (RORTY 2006, S. 46) befreit, kann man im Einzelfall überprüfen, wie sinnvoll solche Kooperationen sind.

5. Spirituelle Atmosphären beinhalten die Aufforderung zu einer ganz persönlichen existenziellen Entscheidung. Wer an ihnen teilnimmt, spürt, dass er sich immer wieder entscheiden muss, ob er sich weiter, tiefer auf diese Atmosphäre einlässt. Der Ernst spiritueller Atmosphären liegt in der Aufforderung zur Teilnahme und der damit verbundenen Selbstveränderung.⁹ Spirituelle Atmosphären fordern zu dieser Entscheidung auf: Der Teilnehmer wird stets auf sich selbst zurückgewiesen. »Die große Stille« stellt es jedem Zuschauer frei, was er aus diesem Film in sein Leben mitnimmt. In den »5 Rhythmen« wird nicht nur die Eigenverantwortung der Teilnehmer betont, sondern die ganze Praxis beruht auf einer intensiven Konfrontation mit dem eigenen Selbst. Diese Bewegungsform ist auf ein Zulassen, eine winzige Entscheidung zum nächsten Schritt angewiesen. Spirituelle Atmosphären sind typischerweise nicht hierarchisch, sondern libertär. Jeder soll seinen eigenen Weg gehen und sich immer neu entscheiden. Natürlich gibt es Ausnahmen und Abweichungen, wenn z. B. spirituelle Gruppen Sektenform annehmen, Gurus auftreten etc. Typischerweise betreiben aber spirituelle Lehrer Selbstrelativierungen, betonen die Offenheit ihrer Lehre und eine tolerant-pluralistische Haltung. Abweichungen von diesem Prinzip sind allerdings nicht

8 Dieses Problem sorgt für viel Verwirrung. Wie lässt sich Absichtslosigkeit mit spirituellem Streben, Üben etc. vereinbaren? Die Verwirrung entsteht durch die Gleichsetzung der 1. und der 3. Person-Perspektive, zwischen denen wir zwar ständig wechseln, deren Trennung aber für die Lösung des Problems notwendig ist.

9 Die existenzielle Bedeutung religiöser Erfahrung ist von bedeutenden Autoren immer wieder herausgestellt worden (z. B. von Schleiermacher, Kierkegaard, Simmel, Scheler, Otto, Heidegger, Bultmann). Dabei prägte aber stets die *religiöse* Thematik die Fragestellung.

selten und haben spirituelle Bewegungen immer wieder in Verruf gebracht.¹⁰ Der spirituelle Sucher stammt tatsächlich heute häufig aus einem Selbstverwirklichungsmilieu (SCHULZE 1992, WEIS 1998) hat sich aber meist schon davon entfernt, weil er Selbstverwirklichung für ein zu enges Konzept hält, das der Fülle existenzieller und sozialer Möglichkeiten nicht gerecht wird. Was er aber in der Regel mitgenommen hat, ist, dass er nicht von einer Atmosphäre überwältigt oder vereinnahmt werden will, sondern dass sie unaufdringlich zu sein hat und ihm genügend Spielraum lassen soll, sie mit seinen eigenen Gedanken, Fantasien und Gefühlen zu füllen. Spirituelle Atmosphären sind in der Regel sowohl dicht als auch offen, sowohl emotional als auch unaufdringlich.

6. An spirituellen Atmosphären teilzuhaben ist eine mehr oder minder große Kunst, sie verlangen in der Regel eine Einübung. Geübt wird eine andere Seinsweise. Daher die Wiederholung immer gleicher Praktiken (versus »Unterhaltung«, »Abwechslung« oder »Gebet« – ein Gebet übt man nicht), die für spirituelle Atmosphären typisch ist. Leider geht diese berechnete Aufwertung des Könnens oft mit einer dezidierten Ablehnung des Wissens und der kritischen Reflexion einher.¹¹ So banal viele Mitteilungen über Spiritualität erscheinen und auch sind, so wenig banal ist aber dieses Üben selbst. Diese Erfahrung wird jeder bestätigen, der einmal versucht hat, sich z. B. längere Zeit ausschließlich auf seine Atmung zu konzentrieren. Noch schwieriger ist die Generalisierung des Geübten als Haltung im Alltag. Der Transfer in Situationen mit nicht-spirituellen Atmosphären ist für spirituell Suchende ein zentrales praktisches und auch emotionales Problem.

7. Spirituelle Atmosphären beinhalten einen Bezug auf Transzendentes, einen visionären Aspekt. Dies zeigen sie in einer allgemeinen Weise am Umgang mit Licht, Räumen, Musik, Worten, Gebärden. Was aber ist dieses Transzendente? Religionen geben dem Transzendenten ein Gesicht oder wenigstens einen Namen. Spirituelle Atmosphären sind – vorsichtig gesagt – nicht darauf angewiesen, was nicht heißt, dass sich spirituelle Bewegungen nicht gerne aus dem begrifflichen und ikonografischen Arsenal der Religionen und der Metaphysik bedienen. Ich möchte aber versuchen, in den spirituellen Atmosphären selbst eine Antwort auf die Frage nach dem Transzendenten zu finden. Sie sind einerseits sehr auf

10 Den Hang zur Idealisierung bei den spirituell Suchenden selbst finde ich allerdings beachtlich. Ich vermute, dass neben psychodynamischen Prozessen hier auch das existenzielle Risiko, das mit der Thematik verbunden ist, die häufige Ablehnung einer rationalen, kritischen Grundhaltung und die ambivalente Haltung der spirituellen Lehrer selbst eine Rolle spielen, die sich einerseits bemühen, dieser Idealisierung entgegenzuwirken, andererseits an ihr mitwirken. Beides lässt sich gut an prominenten Beispielen wie Krishnamurti, dem Dalai Lama oder Osho/Bhagwan studieren, sehr kritisch dazu GOLDNER 1999, HORN 1997, erfrischend ehrlich bis zynisch OSHO 2001 und im Übrigen siehe KORNFELD 2004.

11 Zum Verhältnis von Können und Wissen siehe NEUWEG 1999, HUPPERTZ 2006, Überlegungen zum Verhältnis von Spiritualität und Rationalität HUPPERTZ 2007.

individuelle Ausgestaltung angelegt, andererseits legen sie eine andere, spezifizierbare Seinsweise nahe. Sie ermöglichen es, zu üben, auf diese Weise zu sein. Diese Übungen der immer gleichen oder ähnlicher Praktiken haben das Ziel der allmählichen Selbsttransformation. Spirituelle Atmosphären verweisen auf diese Möglichkeit, indem sie sie partiell vorwegnehmen. Man kann diese Struktur mit Schaeffler »anagogisch« nennen: »Wir ›hören aus dem gegenwärtig Gehörten einen Anspruch heraus, uns zu verändern‹, ohne wissen zu können, ›was aus uns wird‹, wenn wir diesem Anspruch zu entsprechen versuchen [...]. Jede Erfahrung ist an eine Stelle in Raum und Zeit gebunden, die man verlassen muss (›weg von hier‹). Aber sie eröffnet einen Weg, der hoffnungsvoll gegangen werden kann, weil das, was sich in der Erfahrung gezeigt hat, den Menschen begleitet (›mitgeht‹) und dadurch das noch unbekanntes Ziel dieses Weges in sich antizipiert.« (SCHAEFFLER 2006, S. 74 ff.) »Anagogisch« ist aus einer biblischen Bezeichnung für den Weg ins Land der Verheißung gewonnen. Spirituelle Atmosphären sind immer auch eine Verheißung einer reineren und intensiveren ähnlichen zukünftigen Erfahrung im Sinne einer Lebensweise, die potenziell nicht nur diese ritualisierten Situationen umfasst, sondern auch die Lebenssituation und den weiteren Lebensweg des spirituell Suchenden und vielleicht sogar einer spirituellen Gemeinschaft. Verwiesen wird auf eine Intensivierung, Fortsetzung, Dauerhaftigkeit der gerade gelebten Existenzweise, die sich in existenziellen Parametern vom alltäglichen Leben unterscheidet. Wer bewusst, konsequent und übend an Ritualen, Praktiken und Atmosphären teilnimmt, zeigt sich und anderen, wie er (auch) sein will. Spirituell Suchende teilen die gleiche Vision, die in spirituellen Atmosphären in vielen Varianten vorweggenommen wird. Konzeptualisiert wird diese Vision oft auf konventionell religiöse Weise (›Göttlichkeit«, »Buddhanatur«), metaphysisch-kausalistisch (Zurückführung auf eine besondere Energie oder Kraft), erkenntnistheoretisch als eine Form von besonderer Erkenntnis (›Erleuchtung«) und Zugang zu einer höheren Wahrheit, positiv ontologisch als Kontakt oder Verschmelzung mit einem allumfassenden Sein, Kosmos oder negativ-ontologisch als Eingang in ein »Nichts«, die »Leere«, die »Stille« etc. (›Die große Stille« schließt auch daran an). Teils ist dies sehr ernst gemeint, teils nehmen es die Sprecher eher metaphorisch, oft mit einer Art postmoderner Beliebigkeit (›Nenn es, wie du willst«) oder eben generellen Ablehnung des Diskursiven (›Unausprechlichkeit«). Was aber alle diese Formulierungen immer auch meinen, ist eine spezifische visionäre Seinsweise.

5. Spirituelle und religiöse Atmosphären

Religiöse Atmosphären unterscheiden sich von spirituellen Atmosphären dadurch, dass sie das »Heilige« oder »Göttliche« einschließen. Ich konzentriere mich im Folgenden auf die Darstellung dieser Differenz auf der Ebene der Atmosphären, beabsichtige also keine umfassendere Darstellung des »Heiligen«, »Göttlichen« oder gar »Religiösen«¹². Für mein eingeschränktes Thema ist die klassische Referenzschrift »Das Heilige« von R. Otto aus dem Jahre 1913 (OTTO 1979). Otto zeigt, dass das Heilige oder Göttliche selbst etwas Atmosphärisches ist (ohne diesen Ausdruck zu verwenden). Das Heilige lässt sich Otto zufolge nur in seiner Wirkung auf den Menschen beschreiben. Er bezeichnet diese Wirkung oder Ausstrahlung als das »Numinose« und beschreibt sie als schauervoll-furchterregend, übermächtig, geheimnisvoll-fremd, aber auch faszinierend und energisch-vitalisierend. Das Numinose ist also einerseits unerreichbar-distanziert-fremd, andererseits ergreift, motiviert und verpflichtet es die von ihm Betroffenen. Otto schreibt nichts über die Erwartungen, psychischen oder sozialen Voraussetzungen der Gläubigen oder die Art, wie sie diese Atmosphäre gestalten und an ihr teilnehmen. Auf einem bestimmten kulturellen Niveau (denn die Erfahrung des Heiligen im echten Sinne ist für Otto einem bestimmten kulturgeschichtlichen Stand, dem Christentum, vorbehalten) wird jeder von dem Numinosen ergriffen oder eben nicht. Dieser Hintergrund der Religion kann daher auch nicht gelehrt werden, allenfalls »angestoßen angeregt erweckt« (OTTO 1979 S. 79). Dem hierarchischen Charakter des Numinosen auf dem Objektpol entspricht ein elitärer auf dem Subjektpol. Daher die provokativen Aufforderungen auf den ersten Seiten des Buches: »Wir fordern auf, sich auf einen Moment starker und möglichst einseitiger religiöser Erregtheit zu besinnen. Wer das nicht kann oder wer solche Momente überhaupt nicht hat, ist gebeten nicht weiter zu lesen.« (OTTO 1979, S. 9) Wer sie aber hat, spürt nach Otto in sich die subjektive Seite des Numinosen als »Kreaturgefühl – das Gefühl der Kreatur die in ihrem eigenen Nichts versinkt und vergeht gegenüber dem was über aller Natur ist« (OTTO 1979, S. 8). »Dem entspricht [...] die Wertung des transzendenten Beziehungsobjektes als des schlechthin durch Seinsfülle Überlegenen, dem gegenüber das Selbst sich eben in seinem Nichts fühlbar wird.« (OTTO 1979, S. 24)¹³

12 *Religionen* haben natürlich viele andere Aspekte: spirituelle, theologische, moralische, institutionelle, karitative, politische usw. Religiöse Botschaften wie die Erfahrung des Göttlichen als Du oder die christliche Botschaft der Nächstenliebe lassen sich nicht oder nur ganz partiell vom Numinosen her verstehen und es gibt wichtige Interpretationen des Heiligen selbst, die sich nicht auf das Atmosphärische beziehen (explizit z. B. ELIADE 1998).

13 Für Otto gesteht Schleiermacher mit seinem Begriff der »schlechthinigen Abhängigkeit« dem religiösen Subjekt noch zuviel Einfluss zu. Für Otto widerspricht es dem Erleben des Numinosen, wenn der Eindruck erweckt wird, diese Abhängigkeit sei nicht der Überlegenheit des

Worin liegt die Differenz zu spirituellen Atmosphären? Das Transzendente wird in spirituellen nicht notwendig und in nicht-institutionellen spirituellen Atmosphären sicher nicht hierarchisch konzipiert. Aktuelle spirituelle Atmosphären verzichten (fast immer) auf ein übermächtiges oder gar furchterregendes Gegenüber, überdimensionierte Räume, eindrucksvolle Kunstwerke, Monumente, übergroße Statuen, gewaltige Klänge, prachtvolle Gewänder.¹⁴ »Die große Stille« ist auch in dieser Hinsicht ein spiritueller Film. Die einzige Szene, in der eine hierarchische Struktur deutlich wird, ist die Initiation der Novizen. Sie werfen sich zu Boden und bitten um Barmherzigkeit. Dies wirkt in der Atmosphäre des Films ähnlich eigenartig wie die goldene Monstranz. Die Tendenz zum Abbau atmosphärischer, insbesondere furchterregender, Elemente gilt sicher auch für moderne religiöse Bewegungen und natürlich für diejenigen buddhistischen Strömungen, die auf die Idee eines Heiligen im Sinne Ottos verzichten. Der moderne spirituelle Wanderer wendet sich mit Befremden oder gar Grausen von dem Heiligen ab, nicht weil er davon ergriffen wurde, sondern weil er mit dieser Art spiritueller Atmosphäre meist vor Jahren wütend und enttäuscht abgeschlossen hat oder weil er aufgrund seiner Sozialisation auf solche »schlechthinnige Abhängigkeit« nicht mehr vorbereitet ist. Wenn es für ihn furchterregende Aspekte des Spirituellen gibt, so liegen sie in dem Abschied von Vertrautem, Gewohnheiten und Milieus, der Angst vor dem Unbekannten und in den möglichen Entdeckungen, die er über sich selbst macht, seinen Erinnerungen, Wünschen, Fantasien, in Gefühlen wie Angst, Scham und Schuld, dem »wahren inneren Afrika« (WEIS 1998, Jean Paul zitierend). Aber dieser Kontinent ist nur empathisch und partnerschaftlich – in Augenhöhe mit sich selbst – explorierbar. Die Verbundenheit, die für alle Atmosphären so wichtig ist, wird in spirituellen Atmosphären nicht von dem Heiligen hergestellt, indem es den »Betroffenen« ergreift, sondern von einer Situation, zu der Menschen gehören, die sie gestalten. Dies ist keine äußerliche Betrachtung, sondern entspricht dem Erleben der Beteiligten. Der spirituelle Sucher möchte Verbundenheit mit seiner Umgebung herstellen oder – genauer – er möchte sie bewusst wahrnehmen, denn wie immer wir uns gegenüber unserer Umwelt positionieren, wir sind immer schon vielfältig mit ihr verbunden.¹⁵ Ich möchte

Übermächtigen geschuldet, sondern als ein vom Subjekt selbst »gewirktes« Gefühl zu verstehen. Schleiermacher legt allergrößten Wert auf das religiöse Gefühl, das er als subjektives Engagement versteht (SCHLEIERMACHER 1977). Dass auch Otto aktive Subjekte impliziert, aber nicht expliziert, zeigt die Verwendung des Wortes »Wertung« in dem angegebenen Zitat. Er gibt in dieser Auseinandersetzung mit Schleiermacher die Probleme vor, die den Versuch begleiten, Atmosphäre oder gar Gefühle unabhängig von Subjekten zu denken.

14 Die Bedeutung von Juwelen, prachtvollen Gewändern, leuchtenden Farben (im Mittelalter und heute) etc. wird von HUXLEY (1957) dargestellt.

15 Belege für diese Generalthese finden sich in der phänomenologischen Philosophie, dem »embodied und situated cognition«-Ansatz innerhalb der Kognitionswissenschaften, der Säuglings- und

an zwei kurzen Beispielen zeigen, wie diese Art von Verbundenheit in besonderen Lebenssituationen wahrgenommen und artikuliert werden kann. Einmal als Verbundenheit mit den Mitmenschen im Sinne einer Universalisierung des Mitgefühls, zum anderen am Beispiel der Verbundenheit mit der Natur.

Viele Situationen, die gewöhnlich überhaupt nicht mit Spiritualität in Verbindung gebracht werden, haben das Potenzial zu spirituellen Erfahrungen. Bekannt dafür sind Naturerlebnisse, Begegnungen mit Kunst, Mitmenschlichkeit und Liebe. McEwan, ein Schriftsteller mit einem großen Sinn für solche Momente, schildert ein Beispiel für diesen Übergang. Briony, seine Heldin in seinem Roman »Abbitte« unterzieht sich als Krankenschwesterschülerin im 2. Weltkrieg einer langweiligen, von Drill und Zwanghaftigkeit geprägten Ausbildung. Als sie eines Tages mit einer Mitschülerin von einem fast unbeschwerten Ausflug in ihr Hospital zurückkehrt, findet sie eine völlig veränderte Situation vor. Eine Vielzahl schwer verwundeter Soldaten ist angekommen und von einer Minute zur anderen wird sie aus der sinnarmen Lehrzeit in den furchtbaren Ernst einer Arbeit quasi auf dem Schlachtfeld katapultiert.

»Einen Augenblick blieben Briony und Fiona wie erstarrt stehen und schauten zu, dann rannten sie los. Nur einen Augenblick später waren sie bei den Männern. Selbst der frische Frühlingwind konnte den Gestank von Maschinenöl und eiternden Wunden nicht vertreiben. Die Gesichter und Hände der Soldaten waren schwarz, und mit ihren Bartstoppeln, dem verfilzten Haar und den umgehängten Schildern von der Aufnahmestation sahen sie fast identisch aus, eine wilde Menschenrasse aus einer schrecklichen Welt ... Der Körper gab alle seine Geheimnisse preis – Knochen ragten aus dem Fleisch, Gedärm und Sehnerv boten sich frevlerischen Blicken dar. Aus dieser neuen, intimen Perspektive lernte sie eine einfache, offenkundige Tatsache, die ihr immer schon bewusst gewesen war und die jeder kannte: Der Mensch ist nicht zuletzt auch ein materielles Ding, leicht zu zerstören und gar nicht so leicht wieder zu heilen. Näher als in dieser Nacht sollte sie einem Schlachtfeld niemals kommen, hatte doch jeder Patient, um den sie sich kümmerte, einige wesentliche Bestandteile mitgebracht – Blut, Öl, Sand, Dreck, Meerwasser, Kugeln, Schrapnellsplitter, Motorfett, Korditgeruch oder den klammen, verschwitzten Kampfanzug, dessen Taschen außer verschimmelten Essensresten auch einige klebrige Krümmel irgendwelcher Amo-Riegel enthielten ... Und manchmal, wenn Briony sich um einen Soldaten kümmerte, der schreckliche Schmerzen litt, überkam sie ein unpersönliches Mitgefühl, das sich gleichsam vor sein Leid schob, wodurch es ihr möglich wurde, die Arbeit zügig und ohne jeden Widerwillen zu erledigen. In solchen Momenten begriff sie, was Krankenpflege bedeuten konnte, und sie wünschte sich nichts mehr, als ihren Abschluss zu machen

Psychotherapieforschung. Dieses »immer schon« erklärt, warum sich spirituelle Bewegungen oft als eine Rückkehr zum Einfachen, Grundlegenden, Ahistorischen und quasi Vorsozialen missverstehen.

und das Schildchen einer ausgebildeten Krankenschwester zu tragen. Dann konnte sie sich sogar vorstellen, dass sie ihren Ehrgeiz aufgab, Schriftstellerin werden zu wollen, um ihr Leben ganz diesen Augenblicken glücklicher, unterschiedsloser Menschliebe zu widmen.« (MCEWAN 2006, S. 386–406)

Diese Art von Mitgefühl findet sich natürlich häufig in religiösen Kontexten, aber das Beispiel zeigt, dass es weder einen spezifisch religiösen noch einen explizit spirituellen Kontext braucht (s. a. Anm. 11). Das Entscheidende ist, dass sich für Briony mit der Veränderung der Situation, der Anforderungen und der Atmosphären schlagartig die existenziellen Koordinaten verändern. Vor diesem Hintergrund scheint in dem einen Soldaten und in einer konkreten Situation eine andere auf, die alle Menschen, Räume und Zeiten umfasst. Das konkrete Selbst erweitert sich mit, wird raumlos, zeitlos, verabschiedet sich von einer engeren Version seiner selbst.¹⁶

Das Gleiche gilt für spirituelle Erfahrungen, die sich aus der Begegnung mit der Natur ergeben. Das Meer, weite Landschaften, gewaltige Berge bringen uns in eine rezeptive Haltung. Wir können nicht über sie verfügen und unsere Handlungsmöglichkeiten erscheinen uns geschrumpft, aber wir fühlen uns in dieser Rezeptivität geweitet, geöffnet, entlastet, verlangsamt, als Teil eines größeren Ganzen. Erhabenheit gehört durchaus zu spirituellen Atmosphären, aber sie kann nur erleben, wer ihr – wie der »Mönch am Meer« – aufrecht und selbstbewusst gegenübersteht und weiß, dass sie ihn physisch nicht vernichten wird bzw. allenfalls physisch vernichten kann. Dunkle hohe Kirchenräume, überdimensionierte Statuen, Höhlen oder Gebirgsmassive können auch einschüchtern und bedrücken. Wenn sie diesen Charakter annehmen, sind sie für spirituelle Atmosphären eher untypisch. Der spirituell Suchende fühlt sich auch als »Kreatur« eher eingebettet in die Natur, als dass er sich »in seinem Nichts fühlbar wird«. Er entwickelt Respekt oder Ehrfurcht vor ihrer Schönheit, Unverfügbarkeit, Kraft, aber gleichzeitig auch ein Gefühl der Vertrautheit. Im folgenden Beispiel wird diese Verbindung von Vertrautheit und Ehrfurcht deutlich, die auch hier von selbst entsteht:

»Die Klarheit der Luft gab der Umwelt eine ungewöhnliche Kraft und Ursprünglichkeit, besonders am Morgen, wenn alles nass war vom Tau und nur der bläuliche Nebel noch die Niederungen bedeckte. Im Laufe des Tages spielten dann in Fluss und Wald eine Menge sonniger Flecken – goldener, blauer, grüner, regenbogenfarbener. Bald vergingen diese Ströme des Lichts, bald entbrannten sie und verwandelten das Unterholz in eine lebendige, zitternde Laubwelt. Das Auge erholte sich von der Aufnahme des mächtigen und vielfältig grünen Lichts.

Vögel durchschnitten mit ihrem Flug diese flimmernde Luft: sie tönte vom Schlag der Vogelschwingen.

16 Aber nicht von sich selbst, eine Artikulation als »Verschmelzung«, »Alleinheit« oder dgl. ist irreführend. Siehe HUPPERTZ 2007.

Die Gerüche des Waldes kamen in Wellen heran. Manchmal war es schwer, diese Gerüche zu bestimmen. In ihnen mischte sich alles: das Atmen von Wacholder, Heidekraut, Wasser, Preiselbeeren, modernden Baumstümpfen, Pilzen, Wasserlilien, vielleicht auch des Himmels selbst ... es war so blau und rein, dass man unwillkürlich glauben musste, diese Duftozeane würden auch ihren Geruch beitragen – nach Ozon und Wind, der von den Ufern warmer Meere bis hierher weht.

Manchmal ist es schwer, seine Empfindungen auszudrücken. Aber am richtigsten kann man wohl den Zustand, den wir alle empfanden, als Ehrfurcht bezeichnen, Ehrfurcht vor der in keiner Beziehung zu erfassenden Schönheit der vertrauten Heimat.« (PAUSTOWSKI 1978, S. 134 ff.)¹⁷

Hervorheben möchte ich an dieser Schilderung, wie der Autor das Bewegte, Fließende und in dieser Hinsicht Synästhetische betont. Das Fließend-Bewegte, Unfassliche, Transparente (Wasser, Flammen, Wolken, Wind) hat eine besondere Affinität zum Spirituellen, weil es die alltägliche Handlungsorientierung unterspült und zeigt, dass alles im Fluss und vergänglich ist. Nichts emotional Bedeutsames kann festgehalten werden, aber gerade in der Betrachtung und der Akzeptanz des Prozesshaften kann Zeitlosigkeit entstehen.

Ebenso wichtig wie Weite und Größe sind für spirituelle Atmosphären kleine und alltägliche Dinge. Sie haben einen Sinn für das Unscheinbare, Zufällige und Natürliche: Steine, Hölzer, Tassen, Flöten, Vögel, Perlen, Ornamente, usw. Wiederum außerhalb eines spirituellen Kontextes hat Pessoa dies folgendermaßen beschrieben:

»Doch wirklich intensiv erlebe ich nur die kleinsten Wahrnehmungen allerkleinster Dinge. Vielleicht hat dies mit meiner Vorliebe für Belangloses zu tun. Oder aber mit meinem besonderen Interesse für das Detail. Doch ich glaube eher – sicher bin ich mir nicht, da dies Dinge sind, die ich niemals analysiere –, es hat vielmehr damit zu tun, dass das Kleinste, da ihm gesellschaftlich und praktisch keinerlei Bedeutung zukommt, aus genau diesem Grund absolut frei ist von schmutzigen Assoziationen mit der Wirklichkeit. Das Kleinste schmeckt mir nach Unwirklichem. Das Nutzlose ist schön, weil es weniger wirklich ist als das Nützliche, das fort dauert und weiterführt, während das wunderbar Belanglose, das rühmlich winzig Kleine bleibt, wo es ist, und nicht mehr ist, als es ist, und frei in unserem wirklichen Leben.« (PESSOA 2006, S. 489).

Für Pessoa hat »wirklich« einen negativen Klang, er bevorzugte Schlaf und Tagtraum. Er versteht unter »wirklich« »alltäglich«. Andere würden die ungewöhnliche Wirklichkeit als besonders intensiv bezeichnen. Die Steine in einem Zengarten, ein einzelner Baum, eine Blume, die Tiere, Zweige, Felsen und Hütten auf chinesischen Zeichnungen können auf besonders eindringliche Weise präsent sein. Die Leere im Hintergrund unterstreicht ihre Anwesenheit (HUXLEY 1957, JULLIEN

¹⁷ Den Hinweis auf diesen Autor verdanke ich Christin Frank.

1999).¹⁸ Auf ähnliche Weise wirken japanische Haikus, die kleinen Objekte und die Geräusche in »Die große Stille« und eben manchmal das »rühmlich winzig Kleine«, von dem Pessoa spricht. Hier gibt es eine deutliche Überschneidung mit der ästhetischen Wahrnehmung. (Mit ästhetischer Wahrnehmung ist nicht die Wahrnehmung von Kunstwerken gemeint, sondern eine bestimmte Weise der Wahrnehmung der Umwelt.) Die Überschneidungen liegen unter anderem in der Betonung der immer auch überraschenden und unbestimmten sinnlichen Beschaffenheit, der Gegenwärtigkeit der Objekte und des Wahrnehmenden und der Möglichkeit zur »imaginativen Erweiterung« der Wahrnehmung.¹⁹ Es würde hier zu weit führen, diesen und anderen Verwandtschaften nachzugehen. Ich möchte aber kurz auf den Unterschied zu sprechen kommen: Spirituelle Atmosphären geben ästhetischen Wahrnehmungen eine spezifische existenzielle Bedeutung.²⁰ Was heißt »existenziell bedeutsam«? Existenziell bedeutsam ist m. E. alles, ohne das jemand nicht weiterleben kann oder will. Das mag für den einen sein Gehör oder Augenlicht sein, für einen anderen eine Lebensaufgabe, für einen dritten ein bestimmter Mensch. Diese Frage lässt sich letztlich nur persönlich, in 1. Person-Perspektive, beantworten. Spirituelle Erfahrungen sind typischerweise in diesem Sinne existenziell bedeutsam. Selbst wenn sie es faktisch nicht sind, sind sie in ihrem visionären Anteil darauf ausgelegt. Spiritualität ist eine Lebensaufgabe, nicht unbedingt die einzige oder wichtigste, aber wenn sie nicht in diesem Sinne existenziell bedeutsam ist, verfehlt sie ihren Sinn.

6. Zum Verständnis von Atmosphären

»*Religion* ist für mich: Verhalten aus Betroffenheit von Göttlichem«, so H. Schmitz (SCHMITZ 1977, S. 11). Er warnt in der Auseinandersetzung mit Simmel vor einer »harmonischen Relativierung der Absolutheit und Bedingungslosigkeit selbst, womit die Begegnung mit Göttlichem den davon betroffenen Menschen beansprucht« (SCHMITZ 1977, S. 9). Er betont, dass Religion die »Auseinandersetzung mit einer unberechenbar von sich aus dem Menschen begegnenden Macht« (SCHMITZ 1977, S. 9) ist. Damit folgt er (auch explizit) R. Otto. G. Böhme hat darauf hingewiesen, wie viel der Atmosphärenbegriff H. Schmitz' dem Begriff

¹⁸ Siehe Huxley.

¹⁹ Zu all dem siehe SEEL 2003.

²⁰ Hier weiche ich von dem Sprachgebrauch Seels ab, der »atmosphärisches Erscheinen« generell dadurch bestimmt, dass darin etwas eine »existenzielle Bedeutsamkeit« bekommt (SEEL 2003, S. 152). Ich würde hier eher von einer persönlichen Bedeutsamkeit sprechen. Diese gehört zu Atmosphären, muss aber nicht existenziell sein (s. o.). Die existenzielle Bedeutung spiritueller Atmosphären wäre wohl ein spezifisches Beispiel für das, was M. Jung mit »totalisierenden Erfahrungsformen« meint (JUNG 2004).

des Numinosen bei R. Otto verdankt (BÖHME 1998, S. 85; SCHMITZ 2005). Spirituelle Atmosphären zeigen m.E. , dass es Atmosphären gibt, die weniger ergreifen als motivieren, weniger beanspruchen und verpflichten als Spielräume aufzeigen und neue Existenzformen andeuten. Spirituelle Atmosphären können auch transparent sein, d.h. die Bedingungen ihrer Entstehung zeigen und werden damit berechenbar und kontrollierbar. All das ist in einer numinosen Atmosphäre nicht vorgesehen. Man könnte einwenden, dass es sich bei einer Atmosphäre, die nicht ergreift, eben gar nicht um eine Atmosphäre handelt. Dies wäre möglich, wenn man »ergreifen« eher formal versteht als ein »Beeinflusst«-Werden. Damit würde aber das eigentliche Problem verschleiert. Wenn Atmosphären aus Interaktionen zwischen Menschen und ihrer Umwelt entstehen, dann beeinflussen natürlich einerseits objektive Faktoren (Licht etc.) die Teilnehmer so, wie diese durch ihre Dispositionen, Aktivitäten und mentalen Prozesse die Atmosphären mitgestalten, aber je nach Art und Verlauf der Interaktion und Position der Subjekte oder – besser – Teilnehmer entstehen ganz unterschiedliche Ergebnisse. Es kann eine Atmosphäre entstehen, die von dem Teilnehmer als überwältigend (eine Kathedrale, ein voll besetztes Fußballstadion, ein Unwetter) erlebt wird oder als eher locker, leicht, harmlos, beschwingt usw. (ein Fernsehabend, ein Schwimmbad, ein Ausritt, eine Liebeszene). Je nach Ergebnis wird sich auch der Betroffene »ergriffen«, »überwältigt«, »belebt«, »befreit« oder auch »gelangweilt« fühlen. Nimmt man als Modell für Atmosphären »das Heilige«, Kathedralen oder großartige Landschaften, sind Atmosphären für die meisten Menschen ergreifend. Aber kein Zen-Mönch erlebt sich als ergriffen von der durchaus dichten und konsistenten Atmosphäre eines Sesshins (längere, gemeinsame Meditationspraxis) und kein Beobachter würde ihm irgendeine Form von Ergriffenheit zuschreiben. Deshalb sehen wir in Darstellungen des Hl. Franziskus (wie einem bekannten Gemälde von Reni) oder der Hl. Theresa (wie in einer berühmten Skulptur von Bellini) tatsächlich Ergriffenheit, eine weiche, zerfließende Hingabe und in den Statuen oder Zeichnungen von Zenmeistern sehen wir Konzentration, Ruhe, Souveränität und eine gewisse Härte. Auch die Mönche in »Die große Stille« werden nicht ergriffen gezeigt und in den »5 Rhythmen« verhindert die intensive Selbsterfahrung (als lebendig, aktiv und im doppelten Sinne selbstbewusst) einen Zustand der Ergriffenheit oder des Überwältigtwerdens von etwas. Allenfalls »der Tanz« könnte Besitz von dem Akteur ergreifen, aber »der Tanz« steht dem Tänzer nicht gegenüber, sondern dieser selbst »transformiert« sich in den Tanz²¹. Das Modell des »Heiligen« und die Metapher der »Ergriffenheit« verführen

21 Und wie in jeder Meditation sollte er auch nicht in Trance verfallen, siehe HUPPERTZ 2002. Auch der Begriff der »Ekstase« ist für die Interpretation spezifisch spiritueller Erfahrungen wenig geeignet, denn es geht hier gerade nicht um ein »Außer-sich-Sein«. Diese Phänomene sind allerdings sowohl in spirituellen als auch religiösen Atmosphären ausgesprochen häufig.

dazu, den Objektpol von Atmosphären übermäßig stark zu machen. Sie werden zu Mächten und die Subjekte zu Ohnmächtigen. Das Modell der Spiritualität, eines Spiels oder eines Festes machen den Subjektpol mindestens genauso stark. Die Aufwertung der Bedeutung der Subjekte für die Entstehung und Gestaltung von Atmosphären bedeutet nicht, dass die Teilnehmer sich gleichzeitig von der Atmosphäre distanzieren oder emanzipieren. Auch das ist natürlich möglich und sinnvoll, aber ebenso möglich ist eine Gleichzeitigkeit von hingebungsvoller und bewusst gestaltender, ernster und humorvoll-spielerischer Teilnahme, in der sich die Beteiligten vielleicht glücklich, liebevoll, traurig oder wütend fühlen, in jedem Falle aber aktiv, experimentell, selbstbewusst und kreativ, weil genau dies zu der Atmosphäre gehört. Das klingt idyllisch, ist es aber nicht, wie vielleicht meine Beispiele gezeigt haben. Damit ist auch nicht gesagt, dass Menschen, die solche Erfahrungen suchen, dadurch zu glücklicheren, moralischeren oder klügeren Menschen werden. Das ist eine andere Geschichte, deren Ausgang von Bedingungen, Diskursen und Akteuren abhängt, die wenig mit Spiritualität zu tun haben. Aber auch in unserer Geschichte blickt niemand mit spirituell geweiteten Augen aus einem luftleeren Raum auf die irdischen Verhältnisse. Philip Gröning lässt den Zuschauer mit einigen Zeilen aus dem Alten Testament (1. Buch der Könige 19, 11–13), die er mehrfach in seinen Film einblendet, ahnen, wie irdisch und gleichzeitig leicht spirituelle Atmosphären sein können. Mit Dank an den Regisseur und den unbekanntem Autor kann ich mir keinen schöneren Schluss für diesen Text vorstellen:

»Und sieh, der Herr ging vorüber und ein großer, starker Wind, der die Berge zerriss und die Felsen zerbrach, vor ihm her, der Herr war aber nicht im Winde.
 Und nach dem Wind kam ein Erdbeben, aber der Herr war nicht im Erdbeben.
 Und nach dem Erdbeben kam ein Feuer, aber der Herr war nicht im Feuer.
 Und nach dem Feuer kam ein stilles, sanftes Sausen.«

Literatur

- ADLER H, ZEUCH U (Hg). Synästhesie. Würzburg: Königshausen & Neumann; 2002
 BÖHME G. Atmosphäre. Frankfurt: Suhrkamp; 1995
 BÖHME G. Anmutungen. Über das Atmosphärische. Ostfildern: Ed. Tertium; 1998
 EBERTZ M. »Spiritualität« im Christentum und darüber hinaus. Soziologische Vermutungen zur Hochkonjunktur eines Begriffs. In: Zeitschrift für Religionswissenschaft 2005; 13: 193–208
 ELIADE M. Das Heilige und das Profane. Frankfurt a. M.: Insel; 1998
 GEBHARDT W, ENGELBRECHT M, BOCHINGER C. Die Selbstermächtigung des religiösen Subjekts. Der »spirituelle Wanderer« als Idealtypus spätmoderner Religiosität. Zeitschrift für Religionswissenschaft 2005; 13: 133–152
 GOLDNER C. Der Fall eines Gottkönigs. Aschaffenburg: Alibri; 1999

- GROSSHEIM M. Der Situationsbegriff in der Philosophie. Mit einem Ausblick auf seine Anwendung in der Psychiatrie. In: SCHMOLL D, KUHLMANN (Hg.). Symptom und Phänomen. Freiburg: Karl Alber; 2005; 114–149
- HAUSKELLER M. Atmosphären erleben. Berlin: Akademie; 1995
- HORN, K.P. Die Erleuchtungsfalle. Vom Sinn und Unsinn spiritueller Suche. Niedertaufkirchen: Connection Medien GmbH; 1997
- HUPPERTZ M. Schizophrene Krisen. Bern: Huber; 2000
- HUPPERTZ M. Mystische Erfahrung und Trance. In: AMTHOR W, BRITTNACHER H, HALLACKER A (Hg). Profane Mystik? Berlin: Weidler; 2002; 23–50
- HUPPERTZ, M. Musik und Gefühl. Musik & Ästhetik 2003; 26: 5–41
- HUPPERTZ M. Wissen und Können in der Psychotherapie. In: KÜHN R, WITTE KH (Hg). Psycho-logik, Jahrbuch für Psychotherapie, Philosophie und Kultur 1. Freiburg: Karl Alber; 2006; 176–195
- HUPPERTZ M. Achtsamkeit, Daseinsfreude und Spiritualität. (Vortrag auf dem DBT-Netzwerktreffen, Mannheim 2007, abrufbar unter www.dachverband-dbt.de)
- HUXLEY A. Himmel und Hölle. München: Piper; 1957
- JULIEN F. Über das Fade – eine Eloge. Berlin: Merve; 1999
- JULIEN F. Der Weise hängt an keiner Idee: das Andere der Philosophie. München: Fink; 2001
- JUNG M. Erfahrung und Religion – Grundzüge einer hermeneutisch-pragmatischen Religionsphilosophie. Freiburg: Karl Alber; 1999
- JUNG M. Qualitative Erfahrung in Alltag, Kunst und Religion. In: MATTENKLOTT G (Hg). Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Hamburg: Felix Meiner; 2004; 31–54
- KATZ S (Hg). Mysticism and philosophical analysis. N. Y.: Oxford University Press; 1978
- KNOBLAUCH, H. Einleitung: Soziologie der Spiritualität. Zeitschrift für Religionswissenschaft 2005; 13: 123–132
- KOEPF U. Stichwort »Spiritualität« (I und II). In: BETZ HD (Hg). Religion in Geschichte und Gegenwart, 4. Aufl., Bd. 7; 2004; 1589–1593
- KORNFIELD J. Das Tor des Erwachens. Berlin: Ullstein; 2004
- MARGREITER R. Erfahrung und Mystik – Grenzen der Symbolisierung. Berlin: Akademie Verlag; 1998
- MCEWAN I. Abbitte. Zürich: Diogenes; 2002
- NEUWEG GH. Könnerschaft und implizites Wissen. Münster: Waxmann; 1999
- OTTO R. Das Heilige. München: Beck; 1979
- PAUSTOWSKIJ K. Erzählungen vom Leben. Frankfurt a. M.: Suhrkamp; 1978
- PESSOA F. Das Buch der Unruhe. Frankfurt a. M.: Fischer; 2006
- RORTY R. Antiklerikalismus und Atheismus. In: RORTY R, VATTIMO G. Die Zukunft der Religion. Frankfurt a. M. : Suhrkamp; 2006
- SCHAEFFLER R. Die Gegenwart des Zukünftigen. Oder: das anagogische Bedeutungsmoment der Erfahrung. In: DREWSEN M, FISCHER M (Hg). Die Gegenwart des Gegenwärtigen. Freiburg: Karl Alber; 2006; 73–89
- SCHLEIERMACHER F. Über die Religion. Stuttgart: Reclam; 1977

- SCHMITZ H. System der Philosophie III, 1, Der leibliche Raum. Bonn: Bouvier; 1977
- SCHMITZ H. Leib und Gefühl. Paderborn: Junfermann; 1992
- SCHMITZ H. System der Philosophie III, 2, Der Gefühlsraum. Bonn: Bouvier; 1998
- SCHMITZ H. System der Philosophie III, 4, Das Göttliche und der Raum. Bonn: Bouvier; 2005
- SCHULZE G. Die Erlebnisgesellschaft. Frankfurt a. M.: Campus Verlag; 1992
- SEEL M. Sich bestimmen lassen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002
- SEEL M. Ästhetik des Erscheinens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003
- SELLMER S. Formen der Subjektivität. Studien zur indischen und griechischen Philosophie. Freiburg: Karl Alber; 2005
- SENNETT R. Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt: Fischer; 1998
- STERN D. Die Lebenserfahrung des Säuglings. Stuttgart: Klett-Cotta; 1994
- TUGENDHAT, E. Egozentrität und Mystik. München: Beck; 2003
- WALDENFELS, B. Phänomenologie der Aufmerksamkeit. Frankfurt: Suhrkamp; 2004
- WEIS, H. Exodus ins Ego. Therapie und Spiritualität im Selbstverwirklichungsmilieu. Zürich, Düsseldorf: Benziger; 1998

»Eine spezielle Sprachanwendung, zu speziellen Zwecken« – Der Begriff der Atmosphäre und die Wortbedeutung bei Wittgenstein

Steffi Hobuß

In seinen »Philosophischen Untersuchungen« schreibt Wittgenstein über das Sprechen von Atmosphären: »Die Beschreibung einer Atmosphäre ist eine spezielle Sprachanwendung, zu speziellen Zwecken.« (WITTGENSTEIN PU 609) Dieser Abschnitt gehört in einen Kontext gegen Ende des Buchs, in dem es Wittgenstein darum zu tun ist, dass wir die Bedeutungen von Wörtern nicht mit Hilfe mentaler Akte sichern und dass vor allem die sprachlichen Äußerungen von Absichten, Überzeugungen und Meinungen nicht deshalb Bedeutung hätten, weil sie Berichte über innerlich zugängliche Erlebnisse wären, mit deren Hilfe wir privat und autonom solche Äußerungen mit Bedeutung füllen könnten (vgl. VON SAVIGNY 1989, S. 259).

Im Verlauf der »Philosophischen Untersuchungen« hat Wittgenstein zuvor gegen eine Vielzahl von Bedeutungstheorien und ihre Varianten argumentiert, vor allem gegen Theorien der Referenz, denen zu Folge die Bedeutung eines Wortes der Gegenstand ist, für den es steht, oder auch eine geistige Vorstellung des Gegenstands, oder andere mentale Akte oder Zustände. In den Abschnitten unmittelbar vor dem Zitat geht es nun um die Frage, wie Äußerungen des Wollens, des Meinens, des Beabsichtigens, des Wiedererkennens usw. zu erklären sind, bei denen man fälschlicherweise meinen könnte, sie seien Berichte über innere Zustände oder Erlebnisse, und ihre Bedeutung sei als Bezugnahme auf dieses Innere zu verstehen. Die Abschnitte 607 und 608 beschäftigen sich als Beispiel mit dem Schätzen der Zeit.

Wittgensteins Gegner im Text versucht, in einem argumentativen Rückzugsgefecht von fünf aufeinander folgenden Versionen, das Schätzen der Zeit auf innere Vorgänge zurückzuführen, auf denen es wesentlich basiere. Wittgenstein weist die Vorschläge stets zurück. Der erste Vorschlag des Gegners lautet, wenn einem beim Schätzen eine bestimmte Zeit einfalle, sei dies von einem »Gefühl der Überzeugung« begleitet, der zweite, es gebe doch vielleicht ein Erlebnis derart, dass etwas gleichsam einschnappt. Drittens meint er, man müsse sich wenigstens zum Schätzen der Zeit in einen »bestimmten Zustand versetzen«, viertens, es müsse doch *irgendwelche* besonderen Umstände geben, und schließlich fragt er verzweifelt:

Aber siehst du denn wirklich nicht, dass du doch in einem, wenn auch ungreifbaren, für das Schätzen der Zeit charakteristischen Zustand, gleichsam in einer dafür charakteristischen Atmosphäre warst? (WITTGENSTEIN PU 607)

Auch diese Erklärung weist Wittgenstein zurück; das Charakteristische liege schlicht darin, dass man sich eben frage, wie spät es sei, einen Moment überlege, dann eine Uhrzeit nenne, usw. Auf den Begriff der Atmosphäre geht er an dieser Stelle noch nicht ein, erst zwei Abschnitte später in der oben zitierten Passage. Nun wird vielleicht deutlich, welche Funktion die Betonung hat, dass es sich beim Sprechen über Atmosphären um eine spezielle Sprachverwendung handelt. Wittgenstein geht es hier darum, dass es spezielle Verwendungen des Begriffs der Atmosphäre gibt, die bestimmten Zwecken dienen und insofern in Ordnung sind, und dass hingegen die Berufung des Gegners auf eine charakteristische Atmosphäre bloß ein hilfloser Ausdruck dessen ist, dass es ihm nicht gelingt, genaue Angaben über den von ihm postulierten inneren Zustand zu machen. Eine solche Inanspruchnahme von Atmosphären billigt Wittgenstein offensichtlich nicht. Im Folgenden werde ich zuerst in einem kritischen Teil darstellen, wozu das Sprechen über Atmosphären nach Wittgenstein ungeeignet ist, um anschließend zu fragen, welche Bedingungen einen sinnvollen Gebrauch ausmachen. Wittgensteins Äußerungen zum Begriff der Atmosphäre werde ich dabei vollständig berücksichtigen.

Wozu das Sprechen über Atmosphären nicht taugt

Die Bemerkung über den speziellen Gebrauch setzt Wittgenstein in folgender Weise fort:

((Deuten des ›Verstehens‹ als Atmosphäre; als seelischer Akt. Man kann zu allem eine Atmosphäre hinzukonstruieren. ›Ein unbeschreiblicher Charakter‹.)) (WITTGENSTEIN PU 609)

Diesen Text hat Wittgenstein dem ersten Absatz als handschriftliche Bemerkung hinzugefügt. Dort wurde daran erinnert, dass die Beschreibung einer Atmosphäre ein Gebrauch der Sprache ist, der speziellen Zwecken dient. Solch ein spezieller Zweck könnte etwa die Beschreibung eines Gemäldes von einem Herbstmorgen sein. Offensichtlich ist aber die Beschreibung dessen, was beim Schätzen der Uhrzeit vorliegt, kein gewöhnlicher Ort für diese Sprachanwendung. Die handschriftliche Bemerkung läuft auf Folgendes hinaus: Das Verstehen ist genau wie das Meinen, das Lesen, das Überzeugtsein, das Glauben und das Wiedererkennen eines der Beispiele, die Wittgenstein im Zusammenhang mit unserer Neigung, seelische Akte zu postulieren, untersucht hat. Dabei ist die Bemerkung, man könne zu allem eine Atmosphäre hinzukonstruieren, schon eine Kritik daran, denn wenn das möglich ist, sagt diese Atmosphäre nichts mehr über die Sache

aus, der man sie hinzugefügt hat. Das war aber Ziel des Gegners: Er wollte die Atmosphäre gerade heranziehen, um das Schätzen der Uhr genauer zu bestimmen. Als Letztes fügt Wittgenstein die Worte »Ein unbeschreiblicher Charakter« an. Hier ist es aus dem unmittelbaren Kontext schwieriger zu vermuten und zu entfalten, wie die Ausführung des Gedankens hätte lauten können. Ich komme weiter unten darauf zurück.

Aus dem Text von PU 607 und 609 kann man nicht mehr über die Atmosphäre sagen. Wittgenstein hat aber im zweiten Teil der »Philosophischen Untersuchungen« und hier im Teil vi ausführlicher über die »bestimmte Atmosphäre« nachgedacht. Diese Abschnitte werde ich gleich interpretieren. Gernot Böhme liefert einen beispielhaften Versuch, die Rede von Atmosphären im Rahmen einer Ästhetik anzuwenden, wobei die Redewendung in nach Wittgenstein irreführenden Anwendungen vorkommt. Der ästhetische Ausdruck ist für Böhme ein Beispiel für Atmosphärisches; er definiert »Atmosphäre« folgendermaßen: Die »neue Ästhetik hat es mit der Beziehung von Umgebungsqualitäten und menschlichem Befinden zu tun. Dieses *Und*, dieses zwischen beidem, dasjenige, wodurch Umgebungsqualitäten und Befinden aufeinander bezogen sind, das sind die Atmosphären« (BÖHME 1995, S. 22 f.). Hier wird die Rolle des Begriffs der Atmosphäre deutlich, die Lücke zu füllen, die sich scheinbar ergibt, wenn weder Umgebungsmerkmale noch die Projektion innerer Erlebnisse hinreichend für gewünschte Erklärungen sind. Im folgenden Zitat geht es um das strukturell gleiche Problem des Schönen im Fall einer schönen Frau, hier wird die Rolle der Atmosphäre in dieser Konzeption besonders deutlich:

Wenn man nun aber die Schönheit weder als ein Versprechen [...] oder eine sonstige Mitteilung der Schönen verstehen darf noch sie als ein Produkt der begehrlichen Fantasie ihres Liebhabers (wie es Stendhal vorschlägt), dann bleibt sie irgendwo in der Luft hängen. Deshalb redeten wir vom Atmosphärischen. (BÖHME 1995, S. 129 f.)

Der zweite Teil der »Philosophischen Untersuchungen« enthält in der Passage vi (im Folgenden: PU II vi) Überlegungen Wittgensteins, die weit in frühere Jahre seines Werks zurückreichen und die er hier in komprimierter Form zusammengefasst hat (vgl. HOBUSS 1995, S. 131). Auch hier wieder geht es darum, dass die Bedeutung und das Verstehen eines Wortes nicht durch geistige Erlebnisse, Gefühle oder Assoziationen festgelegt werden, die man beim Hören oder Aussprechen des Wortes haben könnte. Diese Grundidee einer Bedeutungstheorie führt Wittgenstein ad absurdum, indem er als Beispiel das »Wenn-Gefühl« durchdenkt, das heißt dasjenige Gefühl, das nach der gegnerischen Vorstellung die Verwendung und das Verstehen des Wortes »wenn« begleitet, und zwar derart, dass es dessen Bedeutung überhaupt erst festlegt. Dabei ist anzunehmen, dass Wittgenstein durch die Lektüre von James' »Principles of Psychology«, wo von solchen Gefühlen die Rede ist, zu diesem Beispiel angeregt wurde (vgl. JAMES 1890, S. 245). Im Verlauf des Textes wird das »Wenn-Gefühl« probeweise zunächst mit dem

Ausdruck verglichen, mit dem man eine musikalische Phrase singen oder spielen kann. Der Vergleich läuft darauf hinaus, dass hier üblicherweise eine analoge Fehlkonstruktion vorgenommen wird: Man konstruiert nach Wittgenstein beides nach dem Muster der »vom Ding untrennbaren Atmosphäre«. Das »Ding«, dem die Atmosphäre beigelegt wird, ist das Wort bzw. die musikalische Phrase (das heißt die Schrift- oder Lautgestalt). Das »Wenn-Gefühl« und der Ausdruck der Phrase werden fälschlich als Atmosphäre gedacht. In diesen Textpassagen greift Wittgenstein nicht mehr so sehr wie im ersten Teil der »Philosophischen Untersuchungen« eine klar abgelehnte Bedeutungstheorie an, sondern erweitert seine Kritik: Selbst dann, wenn man zu jedem Wort immer die passenden Erlebnisse hätte, führte die gegnerische Theorie in Aporien, weil sie das Verhältnis von Wort und geistigem Erlebnis als *zwei* Sachen denken muss, die man andererseits prinzipiell nicht voneinander trennen kann. In den Überlegungen zum Gefühl bei der Musik und zum musikalischen Ausdruck greift Wittgenstein gar keinen bestimmten Gegner an, sondern klärt bestimmte Redeweisen. »Ein bestimmter Ausdruck« und »der Ausdruck dieser Phrase« sind meistens gerade keine Redeweisen, die zwei Dinge einander zuordnen, auch wenn es häufig so scheint.

Der vorletzte Abschnitt von PU II vi variiert am Anfang eine Formulierung über das Wenn-Gefühl. Wittgenstein formuliert hier in paradoxer Weise eine Verallgemeinerung über all seine zuvor betrachteten Beispiele: »Die vom Ding untrennbare Atmosphäre – sie ist also keine Atmosphäre.« (WITTGENSTEIN PU II vi 16) Das Paar Ding – Atmosphäre steht hier für die musikalische Phrase und das Gefühl, das man bei ihr hat, bzw. für die Phrase und ihren Ausdruck. In beiden Fällen gibt es etwas (das Gefühl, den Ausdruck), dessen Beziehung zur Phrase nur schwierig in den Griff zu bekommen ist. Den Ausdruck oder das Gefühl nach dem Muster der Atmosphäre zu beschreiben hieße aber, das Sprachspiel, in dem all diese Bezeichnungen vorkommen, fehlzudeuten. In einem noch späteren Text schreibt Wittgenstein: »Die ›Atmosphäre‹ ist gerade das, was man sich nicht wegdenken kann.« (WITTGENSTEIN 1993, S. 4) Das Bild der Atmosphäre bietet sich zunächst an, weil es die sich beim Versuch der Fixierung auftretende Ungreifbarkeit von Gefühl und Ausdruck abdeckt: Zwar kann die Phrase auch ohne das Gefühl oder den Ausdruck vorkommen (*insofern* kann man sie sich freilich wegdenken), aber beides jeweils nicht ohne die Phrase. Ausdruck und Gefühl sind aber deswegen keine Atmosphäre, weil sie in den entsprechenden Redeweisen nicht die Rolle von etwas spielen, das der Phrase zugeordnet wäre, auch wenn die Formulierungen diesen Anschein erwecken. Das aporetische Missverständnis besteht darin, etwas als der Phrase hinzugefügt und dennoch von ihr untrennbar zu denken. Nur scheinbar also gibt es hier Paare von Dingen; in Wirklichkeit spricht man nur über die Phrase.

Für all solche scheinbaren Paare gilt das, was Wittgenstein anfügt: »Was innig miteinander assoziiert ist, assoziiert *wurde*, das scheint zueinander zu passen.«

Damit beschreibt er, wie die irreführende Konzeption entsteht: Das Ding und seine Atmosphäre scheinen zueinander zu passen wie zwei Steine eines Puzzlespiels, weil es Gebrauchsweisen der Sprache gibt, in denen Wort und Gefühl, Musik und Gefühl, Musik und Ausdruck zugeordnet oder assoziiert sind, und Wittgenstein fügt eine rhetorische Korrektur an: in denen sie assoziiert wurden. Die Formulierungsvariante löst das Zustandspassiv »assoziert ist« auf zugunsten einer Formulierung, die stärker die Prozesshaftigkeit betont, dass sich nämlich hier Gebrauchsweisen der Sprache entwickelt haben, die als solche zunächst hinzunehmen sind. Die Antwort auf die Frage, wie es sich äußert, dass hier etwas zueinander zu passen scheint, verspricht, zugleich Antwort auf die Frage zu sein, warum es so selbstverständlich erscheint, dass gerade dieses Wort gerade diese Atmosphäre besitzt. Wittgenstein verwendet dazu noch ein weiteres Beispiel: Wir könnten es uns nicht denken, dass ein bestimmter »großer Mann« mit diesem Namen, diesem Gesicht und diesen Schriftzügen, zum Beispiel Goethe, nicht seine eigenen Werke, sondern vollkommen andere, zum Beispiel die neunte Symphonie Beethovens, hervorgebracht hätte. Hier nimmt das scheinbare Passen Gestalt an in der Neigung, sich »Beethoven und die Neunte Symphonie« als richtige, »Goethe und die Neunte Symphonie« dagegen als falsche Kombination zu denken. Wittgenstein hinterfragt die Formulierung »wir können es uns nicht denken« mit dem Ergebnis, dass wir es, wenn wir es versuchten, zwar sehr wohl *könnten*, es aber nicht besonders gern *wollen*. Alles dasjenige, was zum Beispiel infrage käme, auf einem Bild »Goethe beim Schreiben der Neunten Symphonie« dargestellt zu werden, bezeichnet Wittgenstein als »peinlich und lächerlich«. Das aber zeigt schließlich, dass »Beethoven und die Neunte« nicht den Status einer richtigen Kombination, sondern überhaupt nicht den einer Kombination aus frei kombinierbaren Elementen hat. Wie in all den Fällen, für die das Beispiel steht, wird die Untrennbarkeit fälschlich als Assoziation zweier Sachen interpretiert. Als Ergebnis könnte man eine Formulierung nehmen, in der Wittgenstein die Konsequenz geradezu aufklärerisch in PU 173 formuliert: Die bestimmte Atmosphäre verflüchtigt sich, »wenn ich genau hinschaue«. (Der Verweis auf den anderen Kontext ist hier gerechtfertigt dadurch, dass es auch im Kontext von PU 173 um die Rolle innerer Erlebnisse geht, hier des Geführtwerdens durch die Buchstaben beim Lesen.)

Variationen all dieser Untersuchungen finden sich auch in Wittgensteins »Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie«. Zum größten Teil gehören die Abschnitte, in denen der Begriff der Atmosphäre vorkommt, in den bisher erörterten systematischen Kontext. So zunächst der folgende Text:

Es ist, als hätte das Wort, das ich verstehe, ein bestimmtes leichtes Aroma, das dem Verständnis entspricht. Als unterschieden sich zwei mir wohlbekannte Wörter nicht bloß durch ihren Klang oder ihr Ansehen, sondern, auch wenn ich mir nichts bei ihnen *vorstelle*, noch durch eine Atmosphäre. – Aber erinnere dich daran, wie die Namen

berühmter Dichter und Komponisten eine eigene Bedeutung in sich aufgesogen zu haben scheinen. So dass man also sagen kann: die Namen »Beethoven« und »Mozart« klingen nicht nur verschieden, sondern es begleitet sie auch ein anderer *Charakter*.

Wenn du aber nun diesen Charakter näher beschreiben solltest –, würdest du ihre Bilder zeigen, oder ihre Musik?

Und nun wieder der Bedeutungsblinde: Er würde nicht empfinden, dass die Namen sich beim Hören oder Ansehen durch ein unwägbares Etwas unterscheiden. Und was hätte er nun dadurch verloren? – Und doch, wenn er einen Namen hört, kann ihm erst ein Träger und später ein anderer einfallen. (WITTGENSTEIN BPP I, 243)

Selbst dann, wenn sich die Theorie nicht halten lässt, dass der Bedeutungsunterschied zwischen zwei wohlbekanntem Wörtern durch unterschiedliche Vorstellungen hervorgerufen wird, und auch wenn wir uns faktisch tatsächlich nichts bei ihnen vorstellen, haben wir die Neigung, so Wittgenstein, zu unterstellen, sie unterscheiden sich nicht bloß in ihrer Schrift oder Lautgestalt, sondern eben doch noch durch etwas Zusätzliches – »eine Atmosphäre«. Hier wird erneut deutlich, dass die Atmosphäre nicht die theoretische Rolle der Bedeutungsfestlegung haben kann, sondern etwas nachträglich Hinzugedachtes ist. Wittgenstein verdeutlicht das in der Folge erneut am Beispiel der »großen Namen«, hier Beethoven und Mozart, und am Unterschied des zugeschriebenen Charakters ihrer Musik. Interessant zu verfolgen wäre hier die Vorstellung des »Bedeutungsblinden«, der gerade dieses »unwägbare Etwas« nicht wahrzunehmen vermöchte. (Wittgenstein stellt sich ihn analog zum »Aspektblinden« vor, der nicht in der Lage ist, bestimmte Fälle des Sehens als auszuführen. Dies kann hier allerdings nicht näher erläutert werden, vgl. HOBUSS 1998, S. 85 ff.) Diese Bemerkung stärkt diejenige Seite an Wittgensteins Überlegungen, dass es hier durchaus Praktiken des Wahrnehmens eines gewissen Unterschieds gibt, dass es sich also beim Sprechen über die Atmosphäre trotz aller Kritik an irreführenden Sprachverwendungen nicht um bloße Fantasterei handelt.

Eine weitere Variation des Gedankens findet sich im folgenden Abschnitt:

Hat einer die Wenn-Empfindung je, wenn er das Wort »wenn« nicht ausspricht? Es wäre doch jedenfalls merkwürdig, wenn nur *diese* Ursache die Empfindung hervorrufen sollte. Hat sich James einmal gefragt, ob, und wo, man sie sonst noch hat? – Und so ist es überhaupt mit der ›Atmosphäre‹ eines Worts: – warum sieht man es als so selbstverständlich an, dass nur *dies* Wort diese Atmosphäre hat? (BPP I, 335)

Der darauf folgende Abschnitt ist identisch mit PU II vi, Abschnitt 16; als Nächstes gibt Wittgenstein noch ein neues Beispiel:

Schau ein altbekanntes Möbelstück, am alten Platz, in deinem Zimmer an! »Es ist ein Teil eines Organismus« möchtest du sagen. Oder: »Nimm es heraus, und es ist gar nicht mehr das, was es war« und dergleichen. Und natürlich denkt man da an keine *kausale* Abhängigkeit eines der Teile von den übrigen. Eher ist es *so*: ich könnte diesem Ding einen Namen geben und von ihm etwa aussagen, dass es von seiner Stelle

gerückt ist, einen Fleck hat, staubig, ist, etc.; wollte ich es aber *ganz* aus seinem jetzigen Zusammenhang nehmen, so würde ich sagen, es habe aufgehört zu existieren, und ein Anderes sei an seine Stelle getreten.

Ja, man könnte auch so fühlen: »Es gehört alles zu allem.« (Interne und externe Relation.) Verrücke ein Stück und es ist nicht mehr, was es war. Dieser Tisch ist dieser Tisch nur in dieser Umgebung. Alles gehört zu allem. Hier haben wir die untrennbare Atmosphäre. Und was sagt, der das sagt? Was für eine Darstellungsweise schlägt er vor? – Ist es nicht die des gemalten Bildes? – Wenn z. B. der Tisch sich verschoben hat, malst du ein neues Bild vom Tisch *mit* seiner Umgebung. (BPP I, 339)

Ohne dass der Abschnitt hier zur Gänze in seinem Kontext interpretiert werden könnte, ist von Interesse, dass auch in ihm wieder von der untrennbaren Atmosphäre die Rede ist: »Hier haben wir die untrennbare Atmosphäre«, schreibt Wittgenstein; das heißt, er setzt Leser voraus, die seine Kritik an der irreführenden Verwendung des Begriffs schon kennen. Als Kern der Kritik lässt sich soweit festhalten, dass die scheinbare Untrennbarkeit einer Atmosphäre vom zugehörigen Wort, Raum, Gegenstand, Namen oder sonst einer Sache fälschlich als Assoziation zweier Sachen gedacht wird, wo es doch nur eine Sache gibt, die im Rahmen eingeführter kultureller Praktiken eine bekannte Rolle spielt.

In einem weiteren kleinen Text, der sich auf einem Zettel befand, den Wittgenstein in sein Manuskript der »Philosophischen Untersuchungen« gelegt hatte, stellt er eine Verbindung her zwischen dieser kritisierten Rede über Atmosphären und dem, was er die »Grammatik« des Ausdrucks »eine ganz bestimmte« nennt:

Die Grammatik des Ausdrucks: »Eine ganz bestimmte« (Atmosphäre).

Man sagt »Dieses Gesicht hat einen ganz *bestimmten* Ausdruck«, und sucht etwa nach Worten, die ihn charakterisieren. (WITTGENSTEIN PU, S. 325)

Unter »Grammatik« versteht Wittgenstein die expliziten und impliziten Regeln des Gebrauchs eines sprachlichen Ausdrucks; warum »eine ganz bestimmte« in unserem Falle wichtig ist, möchte ich im Folgenden darstellen. Hier kommt eine Figur ins Spiel, die einen dazu bringen kann, von Reflexivität oder Selbstreflexivität zu reden, was nach Wittgenstein aber irreführend und bloß Folge einer gewissen Verlegenheit ist, in die die referenzielle Logik geraten ist, die zwei Dinge annehmen möchte, wo es bloß eines gibt. Ich möchte das an einer Übersicht erläutern (vgl. WITTGENSTEIN 1972, S. 158–160):

»transitiv«

Bsp.:
Diese Seife hat einen *eigenartigen* Geruch: es ist die Sorte, die wir als Kinder benutzten.

»intransitiv«

Bsp.:
Dieses Gesicht macht auf mich einen *eigenartigen* Eindruck, den ich nicht beschreiben kann.

»reflexiver Vergleich«

Bsp.:
Wenn ich etwas Rotes sehe, kommt mir das Wort »rot« in bestimmter Weise. – Welche ist es denn? – Na, eben DIESE!

An anderer Stelle (HOBUSS 1998, S. 155–159) habe ich ausführlicher dargestellt, wie Wittgenstein die irreführende Figur der Selbstreflexivität untersucht. Im »Brown Book« (WITTGENSTEIN 1972, S. 158) schreibt Wittgenstein, das Wort »bestimmt« (»particular«) habe einen doppelten Gebrauch, der für eine Art Täuschung verantwortlich sei, der man leicht unterliege. Die beiden Gebrauchsweisen sind gemäß Wittgensteins Untersuchung die folgenden: Die erste nennt er den *transitiven* Gebrauch. Hier wird das Wort »bestimmt« verwendet, um im Anschluss an das Wort zu einer Erläuterung überzugehen. Das Wort nimmt vorweg, dass eine Beschreibung, eine Spezifizierung oder ein Vergleich folgen soll. Im Beispielsatz gilt dasselbe für das Wort »eigenartig«: Es leitet die genauere Angabe ein, dass der eigenartige Geruch der Seife derjenige ist, den die in der Kindheit benutzte Sorte hatte. Oder ich sage: »Es befindet sich eine bestimmte Anzahl von Hörern im Hörsaal, es sind genau 32.« Die zweite Gebrauchsweise nennt Wittgenstein den *intransitiven* Gebrauch. Hier wird das Wort »bestimmt« im Sinne einer Hervorhebung verwendet. Wittgenstein gibt im Text das folgende Beispiel: Der Satz »This face gives me a particular impression which I can't describe« könne bedeuten: »This face gives me a strong impression«. Hier wird durch das »particular« keine Beschreibung vorbereitet, obwohl der Satz so klingt, sondern geradezu verweigert. Das Wort leistet so etwas wie ein zeigendes Hervorheben. Wittgenstein wendet dann (WITTGENSTEIN 1972, S. 158 f.) die Unterscheidung auf einen Fall an, den er weiter vorn im »Brown Book« untersucht hat: wenn man nämlich sagt, dass das Wort »rot« in bestimmter Weise kommt, wenn man sich fragt, was geschieht, wenn man etwas als rot erkennt und beschreibt. Und dann untersucht Wittgenstein die Selbsttäuschung, der zu erliegen man in Gefahr ist, wenn man im intransitiven Sinne z. B. vom »bestimmten« Erlebnis spricht. Es kann so scheinen, als fehlte nur noch ein ganz kleiner Schritt zur Beschreibung der »bestimmten« Weise, als sei man unmittelbar davor, eine Beschreibung geben zu können, obwohl man gerade keinen Vergleich dieser Weise mit einer anderen anstellen will:

We appear to ourselves to be on the verge of describing the way, whereas we aren't really opposing it to any other way. We are emphasizing, not comparing, but we express ourselves as though this emphasis was really a comparison of the object with itself; there seems to be a reflexive comparison. (WITTGENSTEIN 1972, S. 159 f.)

Hier beschreibt Wittgenstein die Situation, dass wir die Funktion der scheinbar postulierten Beschreibung nicht kennen – es gibt den Ort gar nicht, an den sie gehörte. Wenn er sagt, dass wir etwas hervorheben, bedeutet das nun *nicht*, dass die im intransitiven Sinne »bestimmte« Weise in einem Kontinuum möglicher Weisen lokalisiert wäre. Wenn man trotzdem danach fragte, welches die bestimmte Weise sei, könnte man nur wiederholen: »eben *diese* Weise!« Und dann könnte man meinen, in der Formulierung werde die als »bestimmt« gekennzeichnete Sache mit etwas verglichen – mit sich selbst. Diese Idee nennt Wittgenstein die

Idee, es gäbe einen reflexiven Vergleich. Sie entsteht dadurch, dass man den Fall des intransitiven Gebrauchs von »bestimmt« nimmt und nach dem Muster des transitiven konstruiert – nur mit dem Unterschied, dass man zum angeblichen Vergleich nichts anderes hat als den Gegenstand selbst noch einmal (und das sind keine zwei Gegenstände). Hier ist die Verbindung zur Kritik am Sprechen über Atmosphären im irreführenden Sinne: Wann immer die Rede von einer Atmosphäre die Funktion hat, eine intransitive Redeweise als eine transitive erscheinen zu lassen, oder suggeriert, es gebe eine Kombination von zwei Dingen, obwohl wir stattdessen eingeführte kulturelle Praktiken mit einem Gegenstand (Kunstwerk, Wort, Raum, etc.) zu untersuchen hätten, können wir diese Rede von der Atmosphäre getrost streichen – oder sie verflüchtigt sich beim genaueren Hinsehen, das heißt beim Untersuchen der kulturellen Praktiken wie z. B. des Gebrauchs der Sprache, des Umgangs mit Kunstwerken, des Verhaltens in besonderen oder alltäglichen Räumen und zu besonderen oder alltäglichen Zeiten.

Wo wird sinnvoll über »Atmosphäre« geredet?

Aber nicht alle Verwendungen des Begriffs der Atmosphäre fallen unter Wittgensteins kritische Diagnose. Es fällt auf, dass einerseits philosophische Wörterbücher den Begriff in der Regel einfach nicht aufführen; normalerweise folgt in ihnen auf »Äther« der Eintrag »Atman«. Andererseits findet sich eine Fülle von Vorkommnissen des Ausdrucks in der Alltagssprache. Bei einer beliebigen Internet- oder sonstigen Recherche finden sich Verwendungen wie: Eine Firma stellt sich mit einer »menschlichen Atmosphäre« in ihrem Betriebsklima vor, die Atmosphäre von Hotels wird stets beschrieben, eine exklusive Uhr soll die »Atmosphäre der Zeit« in den Raum bringen, die »genussvolle Atmosphäre« einer Bar wird beworben, »positive Atmosphäre für Kreativität und Teamarbeit« wird postuliert und vieles mehr.

Eine Möglichkeit, eine konstruktive Bestimmung des Begriffs der Atmosphäre zu geben, könnte man im Anschluss an Nelson Goodmans Darstellung der Expressivität von Kunstwerken sehen. So wie Goodman den Ausdruck in seinem Kapitel »The Sound of Pictures« untersucht, könnte man versucht sein, mit der Atmosphäre umzugehen. Goodman versteht Expressivität als »metaphorische Exemplifikation« – »a drückt b aus« könnte dann behandelt werden wie »a hat die Atmosphäre b« (vgl. GOODMAN 1968, S. 85 und 95). Die Atmosphäre wäre dann etwas, was ein Gegenstand besitzt, aber eben in gewisser Weise, metaphorisch. Diese Explikation lässt sich aber nicht für alle Vorkommnisse des Ausdrucks durchführen.

Noch einmal Wittgenstein. In den »Letzten Schriften über die Philosophie der Psychologie« schreibt er in einem eher konstruktiven Abschnitt:

»Das Wort hat eine Atmosphäre.« – Ein bildlicher Ausdruck; aber ganz verständlich in gewissen Zusammenhängen. Z. B.: Das Wort »Sabel« hat eine ganz andere Atmosphäre als das Wort »Säbel«. Sie haben die gleiche Bedeutung, *insofern* als beide Namen der gleichen Art von Gegenständen sind.

Aber was soll man hier sagen? *Haben* sie die gleiche, oder nicht die gleiche Bedeutung? (WITTGENSTEIN LS 726)

In Hinblick auf die Denotation haben »Säbel« und »Sabel« die gleiche Bedeutung. (Letzteres kommt auf Holländisch und Schwedisch und möglicherweise noch in anderen Sprachen vor.) Als bildlicher Ausdruck scheint hier aber die Zuschreibung einer Atmosphäre gerechtfertigt, um zu kennzeichnen, dass die Wörter einen unterschiedlichen Kontext, Klang, eine verschiedene Grammatik, usw. haben. Worauf Wittgenstein aber auch hinweist, ist, dass solche Unterscheidungen zwischen einem irreführenden und einem hilfreichen Gebrauch wie alle Unterscheidungen stets mit Vorsicht zu genießen sind, denn häufig produzieren sie eine nur scheinhafte Klarheit. Es ist im Sinne Wittgensteins immer besser, die jeweiligen kulturellen Praktiken im Einzelnen zu untersuchen – dies gilt eben auch für die Verwendung des Begriffs der Atmosphäre.

Literatur

- BÖHME G. Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag; 1995
- GOODMAN N. Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis; 1968
- HOBUS S. Wittgenstein über Expressivität. Der Ausdruck in Körpersprache und Kunst. Hannover: Internationalismus Verlag; 1998
- HOBUS S. Unbeschreibliche Gefühle. In: VON SAVIGNY E, SCHOLZ O (Hg). Wittgenstein über die Seele. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag; 1995; 131–145
- JAMES W. The Principles of Psychology. New York: Henry Holt; 1890
- VON SAVIGNY E. Wittgensteins »Philosophische Untersuchungen«. Ein Kommentar für Leser. Band II Abschnitte 316 bis 693. Frankfurt/M.: Klostermann; 1989
- WITTGENSTEIN L. Preliminary Studies for the »Philosophical Investigations« Generally Known as The Blue and Brown Books. Oxford: Blackwell; 1972
- WITTGENSTEIN L. Philosophische Untersuchungen. Werkausgabe Band I. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag; 1984 (zitiert wird abgekürzt als »PU« nach der Nummer der Bemerkung, wie international allgemein üblich)
- WITTGENSTEIN L. Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie I und II. Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie. Werkausgabe Band VII. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag; 1984 (zitiert wird abgekürzt als »BPP« und »LS« nach der Nummer der Bemerkung, wie international allgemein üblich)
- WITTGENSTEIN L. Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie (1949–1951). Das Innere und das Äußere. Frankfurt/M.: Suhrkamp; 1993

Stimmung, Atmosphäre, Milieu

Eine ethnomethodologische Analyse ihrer Konstruktion und Reproduktion

Werner J. Patzelt

I. Worum geht es?

Oft versetzen Situationen in ›eine gewisse *Stimmung*‹, etwa ein Gang durch das Konzentrationslager Dachau oder das Warten auf den Anfang von Rossinis ›Barbier‹. Oft schreibt man Räumen auch ›eine gewisse *Atmosphäre*‹ zu, etwa der Kathedrale von Chartres oder dem Münchner Olympiastadion. Und oft raten Räume oder Situationen einem selbst sowie anderen zu bestimmten ›Anschlusspraxen‹, raten von anderen Anschlusspraxen hingegen ab. Das führt dort zu einem gleichsam homogenen Verhalten und zieht eben deshalb die einen an, stößt die anderen hingegen ab, so dass sich in solchen Räumen oder Situationen ›ein gewisses *Milieu*‹ verbreitet und verfestigt: ein anderes in einem Kloster als auf dem Münchner Oktoberfest, und wieder ein anderes in einem Bordell als in der Krebsabteilung eines Krankenhauses. Und zugleich ist in solchen Stimmungen, Atmosphären und Milieus auch nicht alles ganz gleich geartet. Selten teilt wirklich jeder dieselbe Stimmung: Unter den Besuchern der Dresdner Semperoper befinden sich neben Kennern Pauschaltouristen, die Mozarts ›Zauberflöte‹ gleichsam mitnehmen oder Wagners ›Lohengrin‹ regelrecht erdulden. Über die ›wirkliche‹ Atmosphäre eines Raumes sind dessen Nutzer oft nicht weniger uneins als Architekten oder Kunsthistoriker. Und häufig konstituieren unterschiedliche Teilnehmer an einer Situation auch ›komplementäre Stimmungen‹ oder ein ›kohärentes Milieu‹ eben dadurch, dass ihre situativ relevanten Rollen sowohl streng geschieden als auch aufeinander bezogen sind – wie die von Gästen und Kellnern in einem Restaurant oder von Aufsichtspersonal und Gefangenen in einer Justizvollzugsanstalt. Im gleichen Milieu sind sie alle sehr wohl – doch meist recht unterschiedlicher Stimmung. Außerdem koexistieren oft verschiedene Stimmungen und Atmosphären in ›pluralen Milieus‹ des gleichen Raums. Man kann dergleichen während des Sonntagsgottesdienstes in großen gotischen Kathedralen beobachten: Im Mittelschiff, von Absperungen eingezäunt, feiern da etwa Katholiken ihre Messe – und werden besichtigt, zugleich mit dem Kirchenraum, von jenen Touristen, die sie in Seitenschiffen und Chorumgang umschreiten. Sie alle befinden sich im selben Raum und sind doch eingewoben

in recht unterschiedliche Stimmungen und Atmosphären: Auf die einen wartet draußen der Bus – auf die anderen drinnen eine Begegnung mit Gott.

Was geschieht da eigentlich, und *wie* geschieht es seitens von wem, wenn sich da in Räumen und Situationen, oder um Räume und Situationen herum, gleichartige oder unterschiedliche Stimmungen, Atmosphären und Milieus entwickeln, erhalten sowie zu Selbstverständlichkeiten derer werden, die an ihnen Anteil haben, ja das alles nachgerade hervorrufen und tragen? Wie kann man solche *Prozesse der Erzeugung, Aufrechterhaltung und Weitergabe, auch der Wandlung oder Zerstörung* von Stimmung, Atmosphäre und Milieu, letztlich also: von *sozialer Wirklichkeit*, herbeiführen und verstetigen, gefährden oder unterbinden? Mit welchen empirisch gehaltvollen, auch für unmittelbare Forschung operationalisierbaren Begriffen kann man das alles erfassen? Eben davon handelt dieser Beitrag. Er zeigt, wie der Theorie- und Forschungsansatz der Ethnomethodologie daran geht, empirisch zutreffende und theoretisch verallgemeinernde Aussagen über die Prozesse der Konstruktion, Reproduktion, Tradition, Modifikation und Destruktion sozialer Wirklichkeit zu formulieren, also gerade auch darüber, wie in – gleich welchen – Räumen und Situationen durch menschliches Deuten und Handeln Stimmungen, Atmosphären und Milieus zustande kommen und dann ihrerseits Voraussetzungen oder Rahmenbedingungen weiterer Wirklichkeitskonstruktion werden.¹

Schwerpunkt des Folgenden ist also eine systematische Darstellung der für solche Untersuchungen von Stimmung, Atmosphäre und Milieu geeigneten Begriffe und Theoreme der Ethnomethodologie. Veranschaulicht werden sie und ihr analytischer Nutzen vor allem am Fall der Konstruktion religiöser Stimmungen, Atmosphären und Milieus, zumal an einigen liturgischen Praktiken einer katholischen Eucharistiefeyer. Es sollte nicht schwer sein, diese Beispiele dann selbstständig auf die Analyse vielerlei *anderer* Stimmungen, Atmosphären und Milieus zu übertragen und alsbald auch aus dem Duktus des *Illustrierens* theoretischer Aussagen in die Praxis *empirischer Erforschung* der sozialen Konstruktion von Stimmungen, Atmosphären und Milieus in unterschiedlichen Räumen und Situationen überzuwechseln.

Als ›Milieu‹ wird im Folgenden jene (selbst-)organisierte und (selbst-)koordinierte Rollen- und Verhaltensstruktur bezeichnet, die sich – bezogen auf spezifische Räume, womöglich aber auch nur auf bestimmte Zeiten spezifischer Nutzung dieses Raums – wie selbstverständlich immer wieder herstellt: vom Milieu eines Bundesligaspiels über das eines Pontifikalamtes bis zu dem einer Mittelschichtfamilie in ihrer Wohnung und jenem einer Dealerszene im Bahnhofsviertel. Unter ›Stimmung‹ soll die *persönlich gehegte* Einstellung eines

1 Wirklichkeitskonstruktion wird in diesem Text stets als ein Vorgang (›das Konstruieren‹), nicht aber als ein ›Wirklichkeitsgefüge‹ als dessen Ergebnis (›die Konstruktion‹) aufgefasst.

Menschen auf einen Raum und auf dessen teils gegenwärtiges, teils erinnertes oder für die Zukunft erwartetes Milieu verstanden werden. Solche Stimmung können gewiss – müssen aber nicht – mehrere Menschen teilen, womit dann diese Stimmung ihrerseits zum Durchführungsmittel weiterer gemeinsamer Wirklichkeitskonstruktion, zur Ressource der Produktion oder Reproduktion eines bestimmten Milieus würde. Der Begriff der ›Atmosphäre‹ soll hingegen jene Deutungszuschreibungen erfassen, mit denen Menschen einesteils aufgrund ihrer Deutungsgewohnheiten und Wissensbestände, andernteils aufgrund ihrer (aktuellen) Stimmung einen Raum sowie sein (erinnertes, gegenwärtiges oder erwartetes) Milieu belegen und von welchen her sie ihr weiteres Deuten und Handeln in diesem Raum verstehen bzw. koordinieren – sei es im faktischen Konsens über die ›sie umgebende Atmosphäre‹, sei es in streitigen Auseinandersetzungen darüber, wie denn ›wirklich‹ der von ihnen geteilte Raum und die sie dort umfangende Situation zu deuten und zu handhaben sei. ›Situation‹ schließlich meint jenes in einer konkreten Zeitspanne existierende Ensemble sozialer Strukturen, das ›Hier und Jetzt‹ – im Unterschied zum ›Davor‹ und ›Danach‹ oder ›Außerhalb‹ –, für das wechselseitig als ›richtig‹ erwartetes Verständnis des Ablaufenden oder Vorzunehmenden als relevant erachtet wird. Denn zweifellos hält man in einem Fußballstadion während des Spiels recht anderes Verhalten als jenes für angemessen, das vor und nach dem Spiel oder gar außerhalb des Stadions als ›normal‹ gilt, und ebenso verfährt man mit der räumlichen und zeitlichen Differenzierung der Maßstäbe für ›Normalität‹ bei musikalischen Darbietungen, religiösen Zeremonien oder sexuellen Handlungen. Anhand der Festlegung einer interessierenden Situation werden also gleichsam die Koordinaten dafür angegeben, wo und wann die soziale Konstruktion von Milieus, Stimmungen und Atmosphären sowie die Nutzung von alledem als Ressourcen weiterer Wirklichkeitskonstruktion empirisch untersucht werden soll.

II. Was ist Ethnomethodologie?

Keineswegs ist Ethnomethodologie das, was ihr Name fürs Erste nahelegt: nämlich eine besondere ›Methodologie‹, deren Spezifikum vom Präfix ›Ethno-‹ näher bezeichnet würde, also gleichsam die Methodologie einer speziellen ethnischen Gruppe.² Vielmehr ist die Ethnomethodologie eine der Psycho-›logie‹ oder Geo-

2 Tatsächlich wird die Ethnomethodologie immer wieder in dieser Weise missverstanden, wozu nicht zuletzt markante Formulierungen Harold Garfinkels, des Begründer der Ethnomethodologie, beitragen; vgl. etwa die Agnes-Studie und die Geschworenen-Studie in GARFINKEL 1967. Auch findet sich die Ethnomethodologie immer wieder ganz irreführenderweise in Lehrbüchern zur qualitativen Methodenlehre abgehandelt.

›logie‹ entsprechende ›-logie‹ jener *Methoden*, die von kompetenten Mitgliedern einer ›Ethnie‹ dazu verwendet werden, die von ihnen wechselseitig in Rechnung gestellte und ihren gemeinsamen Handlungen zugrunde gelegte Wirklichkeit aufzuzeigen, zu deuten, in Geltung zu halten und weiterzugeben – oder eben zu verändern bzw. zu zerstören.³

Eine ›Ethnie‹ im ethnomethodologischen Sinn ist dabei keine ›ethnische Gruppe‹ (wie Buschmänner, Türken oder Bayern), sondern eine Gruppe von Menschen, die eine gemeinsame soziale Wirklichkeit⁴ aufrechterhalten und benutzen, welche sich ihrerseits von anderen sozialen Wirklichkeiten mehr oder minder klar unterscheidet. Eine Ethnie in diesem Sinn sind beispielsweise die Mitglieder einer musizierenden Jazzband oder Chorgemeinschaft,⁵ eines christlichen Ordens oder einer kommunistischen Partei, eines Swingerclubs oder einer islamistischen Terrorzelle. Ein ›kompetentes Mitglied‹ (oder auch: ein ›kultureller Kollege‹)⁶ einer solchen Ethnie ist jemand, der die in solchen Milieus als selbstverständlich gehandhabten Wissensbestände, Deutungsmuster und Handlungsfertigkeiten geläufig anwenden kann, dergestalt ›kompetente Reaktionen‹ auf die Aktionen eines anderen zu vollziehen vermag und dergleichen auch routinemäßig unternimmt. Eben dadurch werden wechselseitige Erwartungen (›Hintergrunderwartungen‹)⁷ immer wieder erfüllt und die zunächst einmal nur unterstellten ›gemeinsamen Selbstverständlichkeiten‹ zu belastbaren ›sozialen Tatsachen‹. Gewiss kann man in *unterschiedlichen* Ethnien kompetentes Mitglied sein: Geschäftsführer einer Firma am Tag, Dauergast eines Internet-Chatrooms in der Nacht, Gottesdienstbesucher am Sonntagvormittag und Orchestermusiker am Sonntagabend. Und ebenso können unterschiedliche Ethnien nicht nur koexistieren, sondern auch – selbst bei personell gleicher Mitgliedschaft – situative Metamorphosen vollziehen: Eine Fußballmannschaft wird vom kämpfenden Team auf dem Platz zum Männerbund in Kabine und Kneipe, ein geselliger Freundeskreis zum kleinen Chor, eine studentische Arbeitsgemeinschaft zur Vorbereitungszelle eines Terroranschlags.

In ihren Ethnien agierend, nutzen deren kompetente Mitglieder – erstens – *Interpretationsverfahren* zur Deutung der von ihnen in die Interaktion eingebrach-

3 Eine systematische Darstellung der Ethnomethodologie so, wie sie der Verfasser versteht und vertritt, findet sich in PATZELT 1987; dort werden auch alle nachstehend benutzten Konzepte ausführlich diskutiert. Weitere Einführungen in die Ethnomethodologie sind etwa LEITER 1980, HERITAGE 1984, BUTTON 1991, COULON 1995 und KRIEGER 1998. Im Internet gibt es inzwischen gar nicht wenige der Ethnomethodologie und ihrem Schrifttum gewidmete Websites.

4 Im Zusammenhang dieses Textes: ein gemeinsames Milieu samt seiner Atmosphäre.

5 Eine Analyse der lokal-situativen Wirklichkeitskonstruktion beim Chorsingen gibt PATZELT 2005.

6 Der Gegenbegriff zu dem des kompetenten Mitglieds bzw. kulturellen Kollegen ist der des ›kulturellen Außenseiters‹.

7 Zur folgenreichen Bedeutung dieses Konzepts siehe PATZELT 1987, S. 56 ff.

ten (Rede-) Handlungen aller Art. Zweitens gebrauchen kompetente Mitglieder in ihren Ethnien solche *Darstellungstechniken* (*›accounts‹*),⁸ die auf jeweils einzelne Interpretationsverfahren eng und zu dem Zweck bezogen sind, zielgerichtet die Anwendung eines spezifischen Interpretationsverfahrens auszulösen. Drittens verwenden kompetente Mitglieder einer Ethnie andauernd ethniespezifische *szenische Praktiken*. Diese Letzteren vollziehen einesteils das funktionell in der jeweiligen Ethnie Erforderliche (z. B. von der richtigen Durchführung einer Orchesterprobe oder Vorstandssitzung bis hin zum richtigen Miteinander in einer Partei oder einem Sportverein) und sind andernteils Objekte der Anwendung von Interpretationsverfahren, die ihren gemeinten Sinn erschließen, sowie die Vehikel von Darstellungstechniken, welche die Verwendung solcher Interpretationsverfahren zielgerichtet auslösen können.⁹ Greifen szenische Praktiken, Darstellungstechniken und Interpretationsverfahren störungsfrei ineinander, so gelingt die Aufrechterhaltung spezifischer sozialer Wirklichkeit an einem konkreten Ort (*›lokal‹*) zu einer gegebenen Zeit (*›situativ‹*) samt ihrem je besonderen Milieu mit dessen je eigenartiger Stimmung oder Atmosphäre. Greift das alles aber nicht mehr störungsfrei ineinander, so kommt es zu Veränderungen, vielleicht auch gar zum Verfliegen einer Stimmung, zur Verflüchtigung einer Atmosphäre, zur Erosion eines Milieus: Die Stimmung der Teilnehmer einer Party vergeht, weil ein Stänkerer oder Betrunkener sie verdirbt, oder das Milieu einer Kneipe verändert sich bzw. löst sich auf, weil mehr und mehr Kundschaft kommt, die nach Aussehen und Verhalten *›eigentlich nicht dazu passt‹*. Eben die bei solchen Prozessen ihr Werk tuenden Methoden (auch: *›methodischen Praktiken‹*) samt den wirklichkeitskonstruktiven Folgen ihrer Anwendung untersucht die *Ethnomethodologie*.

Wie geht man als Ethnomethodologe konkret vor? Man fragt nach den konkreten Prozessen der Konstruktion, Reproduktion, Tradition, Modifikation oder

8 Garfinkel führte einst den Begriff des *›Account‹* eher als Notbehelf ein, um jene Vielfalt von Darstellungen, Beschreibungen, Erklärungen, Rechtfertigungen, Bestätigungen und Sinnaufweisungen mit einem einzigen Wort bezeichnen zu können, welche Menschen verwenden, um einander ihr Verhalten verständlich zu machen (vgl. PATZELT 1987, S. 90 ff.). Dieser Begriff wurde sodann unübersetzt auch ins Deutsche übernommen, bis SCHAFFRANEK 1984, S. 97 f. den das Gemeinte viel besser treffenden Begriff der *›Darstellungstechnik(en)‹* einführte.

9 Läutet etwa der Sitzungspräsident während einer erregten Parlamentsdebatte die Glocke, so ist das (a) eine für den Fortgang der Sitzung funktionale szenische Praktik, (b) Anlass für die Parlamentarier zur Situationsdefinition, der Sitzungspräsident erachte ihr Verhalten nicht länger als normal, und (c) ein Zeichenmittel des Sitzungspräsidenten, mit dem er die Situationsdefinition der Parlamentarier beeinflussen und dadurch, Kooperationsbereitschaft der Parlamentarier vorausgesetzt, auch deren Verhalten steuern kann. Nur wenn (c) und (b) gut zusammenwirken, funktioniert (a); doch nur gemeinsames Wissen von Sitzungspräsident und Parlamentariern über (a) kann dafür sorgen, dass (b) und (c) wirklich zusammenwirken.

Destruktion der jeweils lokal-situativ hervorgebrachten Wirklichkeit;¹⁰ man fragt nach den kulturspezifischen Wissensbeständen und Deutungsschablonen, mit denen dabei als ›Durchführungsmitteln‹ (auch: ›Ressourcen‹, ›handlungsleitende Selbstverständlichkeiten‹) der Wirklichkeitskonstruktion umgegangen wird;¹¹ man formuliert seine Antworten – und natürlich schon seine forschungsleitenden Vermutungen – in einer spezifischen Beschreibungs- und Theoriesprache, zu deren Quellen unter anderem die Phänomenologie, die Sprachphilosophie, die Ethnologie und die Mikrosoziologie gehören;¹² und man erarbeitet seine Antworten bzw. überprüft den Wahrheitsgehalt seiner Hypothesen mittels vor allem der folgenden Methoden: teilnehmende und nicht-teilnehmende Beobachtung, Feld- und Laborexperimente, Analyse von Konversationssequenzen, Sekundäranalyse ethnographischen oder alltagssoziologischen Schrifttums.¹³

Bei alledem interessiert man sich letzten Endes dafür, wie Menschen ihren Interaktionen Ordnung bzw. Sinn geben und dergestalt nicht nur soziale Rollen, sondern ganze Gefüge von sozialen Rollen aufbauen, stabil halten, weitergeben, verändern oder zerstören. Also erfolgt zwar der empirische Zugriff der Ethnomethodologie auf der *Mikro*ebene sozialen Handelns: Es geht darum, wie Menschen mit handlungsleitenden und deutungsschaffenden Selbstverständlichkeiten umgehen, indem sie diese überhaupt erst einmal situativ heranziehen bzw. aufbauen, sie dann gebrauchen und dabei eben auch weitergeben, verändern oder gar zerstören. Dergestalt setzt die Ethnomethodologie auf einer vergleichsweise niedrigen Schicht im ›Schichtenbau sozialer Wirklichkeit‹ an:¹⁴ nämlich auf jener der persönlichen Interaktion. Doch das Ziel solcher Studien ist ein durchaus *makrosoziologisches*: Es soll verstanden werden, wie ›soziale Tatsachen‹ *kon-*

10 Bei ethnomethodologischen Studien enthält man sich aller Urteile über die Angemessenheit, den Wert, die Wichtigkeit, die Notwendigkeit, die Praktikabilität, den Erfolg oder die Konsequenz der in diesem Zusammenhang untersuchten Äußerungen und Handlungen. Es interessieren an ihnen nur das Wie-es-gemacht-wird der Wirklichkeitskonstruktion und dessen Folgen, nicht aber irgendwelche ›sachliche Richtigkeit‹ oder ›ethische Rechtfertigung‹. Diese Forschungshaltung der ›ethnomethodologischen Indifferenz‹ geht einher mit ›anthropologischer Verfremdung‹: In der Haltung jener Fremdheit, in der Anthropologen oder Ethnografen den Kulturen der von ihnen erforschten ›Eingeborenen‹ gezwungenermaßen gegenüber treten, wendet man sich ethnomethodologisch auch der eigenen Kultur und deren Milieus zu, um die für sie typischen Systeme des Wissens und der Wahrnehmung sowie der auf das alles gegründeten Praxen empirisch ausfindig zu machen und verstehend zu erklären. Zu alledem siehe PATZELT 1987, S. 35 ff.

11 Zur Theorie der bei alledem benutzten Wissensbestände und ihrer Eigentümlichkeiten siehe – mit weiteren Literaturhinweisen – PATZELT 1987, S. 45 ff.

12 Zu den Quellen der Ethnomethodologie siehe insbesondere HILBERT 1992.

13 Systematisch finden sich die bis in die 1980er-Jahre wichtigsten ethnomethodologischen Studien vorgestellt und diskutiert in PATZELT 1987, S. 151–234.

14 Zum Modell des ›Schichtenbaus sozialer Wirklichkeit‹ und seinem sehr weit reichenden Potenzial siehe PATZELT 2007b, S. 184 ff.

struiert bzw. *reproduziert* werden und wie, auf solch im Grunde doch höchst brüchiger Basis, gleichwohl Gesellschaft nicht nur möglich ist, sondern sich gar nicht selten zu ganz unangreifbar wirkender Stabilität verfestigt. Dergestalt reicht die Ethnomethodologie im Schichtenbau sozialer Wirklichkeit bis in die Schicht von Rollenstrukturen und Institutionen hinauf.¹⁵ Außerdem ist der ethnomethodologische Ansatz bestens anschlussfähig für die Untersuchung der nächsttieferen Schichten sozialer Wirklichkeit, von denen aus doch die menschliche Interaktion mitgeprägt wird und deren Analyse sich einesteils (sozial-)psychologische Studien, andernteils solche aus der (Human-)Ethologie und Soziobiologie annehmen.¹⁶ Das ethnomethodologische Interesse an Stimmung, Atmosphäre und Milieu ist darum Teil eines sehr viel größeren Zusammenhangs,¹⁷ der seinerseits die empirischen Befunde zur sozialen Konstruktion von Stimmung, Atmosphäre und Milieu als Teil einer vergleichenden Analyse überhaupt der Konstruktion von sozialer Wirklichkeit wichtig macht.¹⁸

15 Siehe PATZELT 2007 c.

16 So in der Analyse des Schichtenbaus sozialer Wirklichkeit plaziert, ist die Ethnomethodologie vorzüglich geeignet, zur Lösung des sozialwissenschaftlichen Mikro/Makro-Problems bzw. Reduktionismus/Emergentismus-Problems Nützliches beizutragen. Denn einesteils untersucht sie ganz konkret die – ihrerseits in Makrozusammenhänge eingebettete – soziale Konstruktion jener Strukturen, welche die Makrosoziologie schon als gegeben voraussetzt; und andernteils ist sie dafür offen, im lokal-situativen Handeln von Menschen auch die Auswirkungen sowohl von deren Psyche als auch von deren biologischer Grundstruktur zu erkennen. Genau im Forschungsbereich der Ethnomethodologie wirkt somit die menschliche *Natur* konkret mit der menschlichen *Kultur* bei der Erzeugung sozialer Wirklichkeit zusammen. Siehe – mit einer Vielzahl von Literaturnachweisen – die Beiträge in PATZELT 2007 a.

17 Zu ihm siehe die einflussreichen Arbeiten von BERGER 1969, WATZLAWICK 1983 und GIDDENS 1995.

18 Allerdings wird diese Konzeption von Ethnomethodologie nicht von allen geteilt. Dieser Forschungsansatz – entwickelt in den 1950er- bis frühen 1960er-Jahren von Harold Garfinkel, Aaron V. Cicourel und Harvey Sacks – verstand sich ursprünglich, und folgenreich bis heute, ja durchaus nicht als arbeitsteilig spezialisierter Zweig, sondern geradezu als *Alternative* der Soziologie. Auch derzeit ist sie nicht am besten als generalisierend-vergleichende Erforschung der mikrosozial ablaufenden Konstruktionsprozesse sozialer Makrostrukturen ausgebaut, sondern einesteils als mehr und mehr sprachwissenschaftliche Konversationsanalyse (vgl. BERGMANN 1991), andernnteils als vor allem idiografische Analyse professioneller Praktiken (vgl. GARFINKEL 1986). Die hier vertretene Ausprägung der Ethnomethodologie steht hingegen in der Tradition der einst wegweisenden Studien zur sozialen Konstruktion des Milieus und der Atmosphäre von Jugendjustiz (CICOUREL 1968), von Resozialisierungsheimen (WIEDER 1974) oder von Krankenhäusern (SUDNOW 1967, FENGLER 1980). Im Übrigen lassen ethnomethodologische Studien bis heute oft ein sie alle umfassendes Theorieband sowie ein übergeordnetes Erkenntnis Anliegen vermissen, das eine gewisse Kumulativität der empirischen Befunde zeitigte. Um hier Abhilfe zu schaffen, wäre es hilfreich, auch innerhalb des allenthalben in der Mikrosoziologie anzuwendenden Ansatzes der Ethnomethodologie die bewährte Unterscheidung von ›Allgemeiner Soziologie‹ und von ›speziellen Soziologien‹ nachzubilden: ›Spezielle Ethnomethodologien‹ untersuchen die unterschiedlichsten

III. Stimmung, Atmosphäre und Milieu – erfasst mit ethnomethodologischen Begriffen

»Stimmung und Atmosphäre sind Teile hier und jetzt bestehender Wirklichkeit, und Milieu ist ein Begriff für das, was aus – von bestimmter Stimmung und Atmosphäre geprägten – Handlungen konkret an sozialer Wirklichkeit entsteht.«
 Leicht lässt ein solcher Satz erkennen, wie schnell die analytische Auflösungskraft seiner alltagssprachlich zunächst so leicht einleuchtenden Begriffe an ihre Grenzen gelangt. Im Zusammenwirken viel auflösungskräftigere, obendrein an viele weitere Theorien anschlussfähige Konzepte bietet die Ethnomethodologie: Wirklichkeit, bewirkter Bestand an Wirklichkeitselementen, Reflexivitätsprozesse, Ethnomethoden, ›politics of reality‹.

1. Wirklichkeit

Unter Wirklichkeit versteht man in der Ethnomethodologie durchaus nicht bloß die ›Wirklichkeitsbilder in unseren Köpfen‹, etwa den aufrichtig empfundenen Eindruck, ein Raum habe – wenigstens während einer gegebenen Situation – eine bestimmte Atmosphäre. Solche durch deutende Wahrnehmung entstandenen Wirklichkeitsbilder heißen ›Perzeptionswirklichkeit‹ und sind beileibe nicht der zentrale Untersuchungsgegenstand der Ethnomethodologie. Dieser findet sich vielmehr in der – selbst ohne unsere mit den Tatsachen übereinstimmende Wahrnehmung oder Interpretation – so und nicht anders‹ existierenden ›Wirklichkeit da draußen‹, mit der wir sogar dann faktisch zu tun haben, wenn wir sie ignorieren wie ein Krebskranker seinen noch unentdeckten Krebs oder viele Nazis die auf das Reich zukommende Niederlage. Diese ›Operationswirklichkeit‹ besteht teils – wie das Sonnensystem oder die Klasse der Säugetiere – als ›natürliche Operationswirklichkeit‹ unabhängig von unseren Handlungen, teils aber – wie ein Fußballspiel oder eine Ehe – als ›soziale Operationswirklichkeit‹ gerade in menschlichen Handlungen. Auf eben diese *soziale* Operationswirklichkeit und ihre Konstruktionsprozesse richtet sich das Erkenntnisinteresse der Ethnomethodologie. Zu diesem zentralen Untersuchungsgegenstand gehören natürlich sowohl Milieus als auch jene Stimmungen, anhand welcher sie geschaffen oder aufrechterhalten werden. Ebenfalls gehören zu dieser ›sozialen Operationswirklichkeit‹ sämtliche Anschlusspraxen an Elemente oder Merkmale der natürlichen

Ethnien auf ihre je besonderen sozialen Wirklichkeiten und auf deren Konstruktion, während die ›Allgemeine Ethnomethodologie‹ in Gestalt bewährter empirischer Aussagen die von den speziellen Ethnomethodologien gewonnenen Einsichten aufbewahrt und andernteils für diese einen auf paradigmatische Integration abhebenden Begriffsapparat bereithält. Eben der wird im Folgenden exemplarisch auf die Analyse von Stimmung, Atmosphäre und Milieu angewendet.

oder sozialen Wirklichkeit; etwa dergestalt, dass man Klimaschutz oder Familienpolitik betreibt.

Solche Anschlusspraxen können nun einerseits auf der Ebene der Perzeptionswirklichkeit die Existenz von Elementen natürlicher oder sozialer Wirklichkeit unter Menschen beglaubigen oder diskreditieren: Umweltpolitik beglaubigt die Existenz von Umweltschäden, Drogenpolitik jene eines Drogenproblems, während der Verzicht auf gesetzliche Impfpflichten das Risiko von Massenepidemien, die Einstellung von Rüstungsprogrammen die Existenz eines Sicherheitsproblems vielen unglaubwürdig macht. In gleicher Weise beglaubigen von gemeinsamen Stimmungen getragene Praxen lokal-situativ das Bestehen einer bestimmten Atmosphäre und führen, von solcher Beglaubigung weiter gefördert, leicht ein dieser Atmosphäre entsprechendes Milieu herbei.¹⁹ Andererseits können solche Anschlusspraxen zumal soziale Wirklichkeit auch wieder beseitigen – und in etlichen Fällen wohl sogar natürliche Wirklichkeit: Die Änderung gesetzlicher Abschreibungsregeln mag zum Bankrott vieler Baufirmen führen, der großflächige Einsatz von Atomwaffen zum Ende menschlichen Lebens auf der Erde.

Unter den Anschlusspraxen an (perzipierte) Elemente oder Merkmale der Operationswirklichkeit sind nicht zuletzt die diskursiven Anschlusspraxen sehr wichtig. In Gestalt von ›Redewirklichkeit‹ halten nämlich Menschen in ihren täglichen Gesprächen bestimmte Dinge als ›wirklich wirklich‹ in Geltung, etwa die Existenz der Erderwärmung, anderes hingegen als ›wirklich nur eingebildet‹, etwa die Existenz Gottes. Entsprechend unterschiedliche Anschlusspraxen werden aus der einen oder anderen Etikettierung entspringen – sei es im Bereich der Klimapolitik, sei es bei der Ausgestaltung des öffentlichen Schulwesens. Solcher Redewirklichkeit ihrerseits vorgelagert tut ›Medienwirklichkeit‹ ihr Werk: Über das, was insbesondere die Massenmedien über die ›Welt da draußen‹ berichten, zumal über die außerhalb der eigenen Lebenswelt liegende Operationswirklichkeit, speist sich – und sei es nur über Hörensagen – umfänglich der die Redewirklichkeit konstituierende Alltagsdiskurs. Es liegt somit auf der Hand, dass Medien- und Redewirklichkeit größten Einfluss auf die Ausgestaltung persönlicher Perzeptionswirklichkeiten haben und also auch auf die (realen) Stimmungen und (zugeschriebenen) Atmosphären, die aus ihnen hervorgehen.

Höchst wichtig ist nun die Rückwirkung all dessen auf den Bereich der sozialen Operationswirklichkeit, zumal auf die Schaffung von Milieus. Diese Rückwirkung beschreibt aufs klarste das sogenannte Thomas-Theorem (MERTON 1980): Wenn Menschen in ihrer Perzeptionswirklichkeit, durch – gleich welche – Medien- oder Redewirklichkeit dazu angehalten, eine Situation (und in ihr: eine spezifische Atmosphäre) als bestehend – d. h.: als Teil der natürlichen oder sozialen Operati-

¹⁹ Solches Zusammenwirken von Perzeptions- und Operationswirklichkeit wird unten anhand des sogenannten Thomas-Theorems näher erläutert.

onswirklichkeit – *definieren* und dann von dieser Situationsdefinition ausgehend *handeln*, so sind die *Folgen* dieses Handelns *real*, selbst wenn die Situationsdefinition ganz *irreal* gewesen sein sollte. Natürlich können die realen Folgen sogar eines aus irrealen Situationsdefinitionen abgeleiteten Handelns halbwegs zur Operationswirklichkeit passen: Der Perserkönig Xerxes erlitt beispielsweise keinen Schaden, als er die Wasser des Hellespont mit Ketten peitschen ließ, um sie für zu hohen Wellengang zu bestrafen und seinen griechischen Invasionsplänen gefügig zu machen. Doch nicht selten wird aus irrealen Situationsdefinitionen abgeleitetes Handeln gerade nicht zur Operationswirklichkeit passen und dort Folgen zeitigen, die für den Handelnden zum Nachteil ausschlagen. Kurzfristig geschieht das etwa, wenn man sich beim Flirten verschätzt und den Rest des Abends dann nicht zu zweit, sondern allein verbringt. Langfristig geschah das in den realsozialistischen Staaten: Die Vergesellschaftung der Produktionsmittel setzte dort gerade nicht die Produktivkräfte frei, sondern fesselte sie – ganz anders, als erwartet – in den Klauen der Planbürokratie erst recht.

Stabile Milieus, ihnen vorgelagerte stabile Stimmungen sowie in sie eingelagerte stabile Atmosphären werden offenbar solange entstehen und bestehen, wie reales Handeln halbwegs zur die Handelnden umbettenden Operationswirklichkeit passt, sich deren Wandlungen geschmeidig anpasst oder Fehlperzeptionen der Lage rasch korrigiert.²⁰ Die Hervorbringung *stabiler* Stimmungen, Atmosphären und Milieus ist aber wichtig, weil doch alle soziale Wirklichkeit in konkreten Situationen an konkreten Orten wurzelt (also: stets ›lokal-situativ‹ ist) und sämtliche gesellschaftlichen Makrostrukturen nur solange bestehen, wie sie in sehr vielen Situationen an sehr vielen Orten in für alle praktischen Zwecke ausreichender Weise reproduziert werden bzw. wie man sie in sehr vielen Situationen immerhin als ›ohne Zweifel *anderswo* existent‹ behandelt. Anders gewendet: Es erscheinen die Makrostrukturen sozialer Wirklichkeit allein deshalb und genau so lange als ›fraglos gegeben‹, als ›unverrückbar festgefügt‹ und als ›zweifelloso wirklich‹, wie sie über Millionen von Alltagsszenen hinweg an Tausenden von Orten ganz verlässlich und völlig routinemäßig in immer wieder ziemlich gleicher Art hervorgebracht und in Geltung gehalten werden. So verstanden, erweist sich der Begriff der ›Wirklichkeitskonstruktion‹ als keineswegs metaphorisch oder empirisch leer. Es braucht allenfalls noch weitere, ihn umlagernde Begriffe. ›Stimmung‹, ›Atmosphäre‹ und ›Milieu‹ sind deren drei, die vor allem der *Veranschaulichung* dienen.

Vor der Einführung eher *analytisch* auflösungskräftiger Begriffe wird es hilfreich sein, das bislang Erläuterte am besonders einprägsamen Beispiel der von der katholischen Kirche gefeierten Eucharistie zu veranschaulichen. Deren Kern ist, dass ein Priester jene Situation vergegenwärtigt, in der Jesus beim letzten

20 Zur hier verfügbaren Schnittstelle mit der evolutionstheoretischen Analyse der Institutionalisierung sozialer Strukturen siehe PATZELT 2007c.

gemeinsamen Abendmahl seinen mittafelnden Jüngern Brot und Wein reichte, und zwar nachdem er beides gesegnet und mit folgenden Worten in einen ganz nichtalltäglichen Kontext gerückt hatte: ›Nehmet hin und esset: Das ist mein Leib, der für Euch hingegeben wird‹ bzw. ›Nehmet hin und trinket: Das ist mein Blut, das für Euch vergossen wird‹.²¹ Für einen gläubigen Katholiken oder Orthodoxen, nicht freilich für einen Lutheraner oder einen Reformierten und ohnehin nicht für einen Agnostiker oder Atheisten, steht nach diesem – ›Konsekration‹ genannten – Vorgang fest: ›Gott ist in diesem Brot bzw. in diesem Wein anwesend‹. Gewiss lässt sich das – wie es auch katholische Lehre ist – nicht chemisch oder physikalisch auf molekularer, atomarer oder subatomarer Ebene nachweisen. Also ist im Bereich der Operationswirklichkeit nur sicher, dass eben Brot und Wein vorliegen. In der Perzeptionswirklichkeit von gläubigen Katholiken und Orthodoxen aber handelt es sich *nach der Konsekration* um ›transsubstantiierte‹ Substanzen, die ihrerseits nun Anschlusspraxen auslösen, die allein dann sinnvoll sind, wenn jene Situationsdefinition wirklich stimmt: Es werden Glocken geläutet, um diese wundersame Wandlung anzuzeigen; bei feierlichen Ämtern steigt der von alters her die Sphäre des Göttlichen markierende Weihrauch auf; und ansichtig wird man all dessen liturgisch korrekt auf den Knien, wie es dem Verhältnis zwischen Gott und Mensch, zwischen Herrn und Diener körpersprachlich wohl auch gemäß ist. Weihevollte Stimmung und eine dichte Atmosphäre sind ganz reale Folgen solcher Handlungen selbst dann, wenn jene Situationsdefinition, die sie auslöste und ihnen überhaupt erst Sinn gibt, falsch gewesen sein sollte. Indem aber keiner der Anwesenden erkennbar bezweifelt, die solche Wirklichkeitskonstruktion auslösende Situationsdefinition sei tatsächlich falsch, entsteht – und verfestigt sich bei wiederholten Liturgien solcher Art – ein weit über die Gottesdienstsituation hinausgreifendes Milieu, in dem die Vorstellung nachgerade undenkbar und auf alle Fälle ganz inakzeptabel wird, jene Situationsdefinition könne wirklich falsch, der ganze Vorgang bloßer Hokusfokus sein.²² Vielmehr ist für kompetente Mitglieder der Ethnie gläubiger Katholiken oder gläubiger Orthodoxer in solchen Situationen Gott nicht nur ›ganz allgemein‹, sondern eben ›hier und jetzt‹ da – und zwar ein *jedes* Mal, wenn von einem ordnungsgemäß geweihten Priester in liturgisch korrekter Form Eucharistie gefeiert wird, und stets solange, wie konsekriertes Brot oder konsekrierter Wein physisch präsent sind.

Um ein solches Milieu ranken sich dann vielfältige und weit verzweigte Anschlusspraxen. Sie umfassen nicht nur persönliche Gebete vor oder nach dem

21 Matthäus 26, 26–28; Markus 14, 22–24; Lukas 22, 19–20.

22 Bezeichnenderweise stammt das Wort ›Hokusfokus‹ aus eben dieser Situation: Es ist die Verballhornung der lateinischen Konsekrationsworte ›Hoc est corpus (meum)‹, d. h.: ›Das ist mein Leib.‹

Gottesdienstbesuch. Vielmehr handelt es sich bei ihnen um letztlich all jene Handlungen, die seit fast zweitausend Jahren zumal die katholische Kirche sowie ihre Strukturen sozial reproduzieren, darunter die ›katholischen Milieus‹ in so vielen Ländern sowie die spezifischen Stimmungen und Atmosphären innerhalb katholischer Institutionen. In der Tat gründet alle Reproduktion der sozialen Strukturen des Katholizismus in der lokal-situativen Wiederholung jenes Vorgangs, den Jesus mit der Forderung ›Tut dies zu meinem Gedächtnis.²³ einst auf Dauer stellte. Darum ist die Eucharistiefeier mit ihrer bisweilen sehr dichten Stimmung bzw. Atmosphäre nachgerade der Kern katholischer Wirklichkeitskonstruktion. Dieser strahlt, wenngleich abgeschwächt, bis in solche Stimmungen und Atmosphären aus, in denen er nur noch symbolisch präsent ist: in Form von katholischen Bildern und Praxen oder von christlicher (liturgischer) Musik.

Das Vorhandensein all dessen als Teil der makrosozialen Operationswirklichkeit wird gewiss selbst jener nicht bezweifeln, der den mikrosozialen Kern dieser Wirklichkeitskonstruktion als reine Phantasmagorie versteht. Einem solchen Beobachter mögen an diesem Kern katholischer Wirklichkeitskonstruktion vielleicht einige interessante, wohl gar schöne Rituale gefallen; doch irgendwie wird er sie für komisch und einem aufgeklärten Menschen letztlich unzumutbar halten. Darum werden ihm gläubige, nicht nur am äußeren Gepränge, sondern am wundersamen Gehalt ihrer Religion hängende Katholiken immer wieder wie ›kulturelle Außenseiter‹ in einer doch von Aufklärung, kritischer Vernunft und empirischer Wissenschaft geprägten Zivilisation erscheinen. Doch umgekehrt wird dieser Beobachter seinerseits von jenen als kultureller Außenseiter wahrgenommen, denen von Kindheit an solche, mit anderen Gläubigen gemeinsam vollzogene Praxen geläufig sind, die ihnen Gottes Präsenz ›hier und jetzt‹ zu einer völlig vertrauten und ganz verlässlichen Tatsache machen. Ihnen scheint deshalb jeder an einem bedauerlichen ›Wahrnehmungsdefekt²⁴ oder gar an einer schuldhaften ›Verhärtung des Herzens‹ zu leiden, der allen Ernstes so fühlt, redet und lebt, als gäbe es Gott nicht. So koexistieren, überlappen einander freilich auch, in der Koexistenz von Religiösen und Nichtreligiösen ganz verschieden akzentuierte Wirklichkeiten mit je eigentümlichen Stimmungen, Atmosphären und Milieus.

23 Lukas 22, 19.

24 Für ihn hat sich inzwischen die Wendung von ›religiöser Unmusikalität‹ eingebürgert.

2. ›Bewirkter Bestand‹ an Wirklichkeitselementen

Wie kommt es zu alledem? Das Konzept eines ›bewirkten Bestands an Wirklichkeitselementen‹²⁵ lässt diese Zusammenhänge leicht erfassen. ›Einfach da‹, nämlich selbst dann, wenn kein Mensch sie wahrnimmt oder zu ihr beiträgt, ist allenfalls die materielle Welt, in den Begriffen von Karl Poppers Ontologie: die Welt 1 (POPPER 1973). Die Erde gab es vor der Entstehung der menschlichen Spezies, und unentdeckte Bodenschätze lagern gewiss auch dort, wo noch keiner sie vermutet. Hingegen gibt es – erstens – gemeinsame Selbstverständlichkeiten wie ›Gott ist in diesem Stück Brot‹, ›Menschen besitzen Würde‹, ›Konflikte sind gewaltfrei auszutragen‹, ›Die Vergesellschaftung der Produktionsmittel führt zu einer klassenlosen Gesellschaft‹ usw. bloß dann und nur solange, wie sie sowohl ›hier und jetzt‹ als auch in vielen weiteren Situationen verlässlich in Geltung gehalten und an immer wieder neue kompetente Mitglieder der um solche Selbstverständlichkeiten ausgerichteten Ethnie weitergegeben werden. Derartige handlungsleitende Selbstverständlichkeiten – in Poppers Ontologie: die Welt 2 – bilden somit einen Bestand an Wirklichkeitselementen, der gerade nicht ›einfach da ist‹, sondern immer wieder neu herbeigeführt, aufrechterhalten, gepflegt, in einem Wort: *bewirkt* werden muss, wenn er auch fortan als Ressource oder Durchführungsmittel der Wirklichkeitskonstruktion vorhanden sein soll. Eben solchem ›Verfügbarhalten‹ oder ›Weiterbewirktwerden‹ dient die Anwendung wirklichkeitskonstruktiver Methoden. Zweitens sind jene komplexeren sozialen Strukturen Teil des bewirkten – und immer wieder eines Neubewirktwerdens bedürftigen – Bestandes an Wirklichkeitselementen einer Ethnie, die ihrerseits auf gemeinsamen handlungsleitenden Selbstverständlichkeit aufrufen: nämlich alle nicht auf das menschliche Ethogramm reduzierbaren Rollen und Rollengefüge, letztlich außerdem alle Institutionen, die in Poppers Ontologie wiederum der Welt 1 zugehören. Auch alle Elemente von Poppers Welt 3 entstanden einst als Teil des bewirkten Bestands einer Ethnie und gerieten allenfalls – oft freilich auch nicht – durch Abbruch ihres Weiterbewirktwerdens in Vergessenheit, ohne dabei allerdings auch ihre physische Speicherung, ihre ›Vehikel‹²⁶, verlieren zu müssen. Man denke etwa an solche – gleichwie aufgezeichneten und wie lange auch immer unbeachteten, gar vergessenen – Informationen über handlungsleitende Selbstverständlichkeiten, Rollenmodelle oder Praxen, die sogar nach dem Ende einer speziellen Wirklichkeit – etwa jener der Pariser Scholastik oder des Illuminatenordens – über diese vergangene Wirklichkeit Aufschluss geben können

25 Im englischen Originaltext von ZIMMERMAN 1970 heißt dieser Begriff ›occasioned corpus‹, womit das Situative (›occasion‹) jenes ›corpus‹ noch deutlicher betont wird.

26 Zur hier angedeuteten Verbindung zwischen der Theorie des bewirkten Bestandes und dem kulturwissenschaftlich-evolutionsanalytischen Ansatz der Memetik siehe LEMPP 2007 a, PATZELT 2007 d und LEMPP 2007 b.

und vielleicht immer noch geeignet sein mögen, zumindest Teile jener Wirklichkeit in der Gegenwart neu zu bewirken. Mitglieder von Geschichtsvereinen unternehmen dies beispielsweise dann, wenn sie einige Tage oder Wochen lang gemäß den technischen Möglichkeiten und sozialen Spielregeln von frühneuzeitlichen, mittelalterlichen oder gar steinzeitlichen Gesellschaften zu leben versuchen und dergestalt sich daran machen, faktisch längst vergangene Stimmungen, Atmosphären und Milieus neu aufleben zu lassen.

Es ist nun tatsächlich so, dass Menschen recht unterschiedliche Bestände an Wirklichkeitselementen – etwa an Wissensbeständen, Deutungsschemata, Situationsdefinitionen und Handlungsmustern – bewirken sowie in Geltung halten können: von der Wirklichkeit eines chinesischen Bergwerks über die eines Ferienhotels an der Côte d’Azur bis hin zu der einer Zisterzienserabtei. Also können auch ganz unterschiedliche soziale Wirklichkeiten samt ihren unterschiedlichen Stimmungen, Atmosphären und Milieus existieren, koexistieren bzw. – je nach der sozialen Organisation einer Gesellschaft – einander mehr oder minder weit überlappen. Nicht nur vermengt sich die Wirklichkeit einer Reisegruppe von Pauschaltouristen im Jemen recht brisant mit einesteils der Wirklichkeit konkurrierender bewaffneter Stämme und andernteils des Alltagslebens im Wadi Hadramaut; obendrein ist für Gläubige die gleiche Welt voller Gott oder Götter, in der es das alles für Agnostiker bzw. Atheisten gerade nicht gibt; und ›Parsifal‹ führt einen Wagnerianer in eine durchaus andere Wirklichkeit als einen auf das Vorstellungsende wartenden Pauschaltouristen. Es sind dabei einfach unterschiedliche Wissensbestände und Deutungsmuster, die auch zu verschiedenen Situationsdefinitionen und Handlungsmustern führen, welche ihrerseits jeweils andere Bestände an Elementen kultureller sowie sozialer Wirklichkeit bewirken und zu voneinander nicht selten sehr stark abweichenden Perzeptionen sogar der natürlichen Operationswirklichkeit führen. Also gilt es ethniespezifisch bewirkte Bestände an Wirklichkeitselementen und an Ressourcen der Wirklichkeitskonstruktion zu unterscheiden von jenen *allgemeinen Methoden menschlicher Wirklichkeitskonstruktion*, die anhand dieser Bestände bzw. Ressourcen operieren und mittels welcher diese Bestände bzw. Ressourcen jeweils bewirkt, verfügbar und in Geltung gehalten werden. Dass diese Methoden quer über alle Ethnien die gleichen sind bzw. die gleichen formalpragmatischen²⁷ Merkmale aufweisen, ist die im Folgenden zu plausibilisierende Zentralannahme der Ethnomethodologie.

27 Der Begriff der Formalpragmatik bezeichnet eine Forschungsperspektive, in der Handeln nicht in seiner inhaltlichen Konkretisierung, sondern in seinen rein formal-strukturellen Merkmalen betrachtet wird. Die dabei herausgearbeiteten formal-strukturellen Merkmale von Handlungen dienen dann als Folie, vor deren Hintergrund inhaltlich-konkretes Handeln als ›inhaltliche Aufladung‹ jener formalen Handlungsstruktur aufgefasst und der generative Prozess der Konkretisierung formaler Strukturen zum Forschungsgegenstand gemacht werden kann.

3. Reflexivitätsprozesse

Wie wird ein spezifischer Bestand an Wirklichkeitselementen konkret bewirkt, wie vollzieht sich also anhand formalpragmatisch wohl stets gleicher Methoden die Konstruktion jener sozialen Wirklichkeit, die uns etwa als Stimmung, Atmosphäre und Milieu gegenübertritt? Am Anfang solcher Konstruktionsprozesse stehen immer Zeichen bzw. – in der Terminologie von Charles S. Peirce – *Zeichenmittel*, deren gemeinten Sinn es hier und jetzt für alle praktischen Zwecke herauszufinden gilt.²⁸ ›Als solche‹ können Zeichen(mittel) gewiss auf recht verschiedene Wissensbestände und Deutungsmöglichkeiten hinweisen, mögen also ganz Unterschiedliches ›indizieren‹. Von diesen ›indizierten Kontexten‹ wird anschließend aber – und darin den vorauslaufenden wechselseitigen Erwartungen entsprechend – nur ein *Teil* in jenen Interaktionsprozessen als gemeinsame wirklichkeitskonstruktive Ressource verwendet, die von den in sie eingebrachten Zeichen(mitteln) gesteuert werden. Was soll es beispielsweise bedeuten, wenn ein Priester am Altar mit Brotteller und Weinkelch zugange ist: Agiert da eine Art Fernsehkoch – oder vergegenwärtigt jemand dergestalt das Handeln von Jesus beim letzten Abendmahl?

Mit solcher Vieldeutigkeit (›Indexikalität‹) von Zeichen(mitteln) muss man bei wirklichkeitskonstruktiven Prozessen stets zurechtkommen. Soll ein gemeinsamer Bestand an Wirklichkeitselementen bewirkt werden, so muss Ego²⁹ eine solche lokal-situative Deutung dieser Zeichen(mittel) gelingen, die ihrerseits zu derartigen Anschlusspraxen von Ego führt, die von Alter und gegebenenfalls auch von Tertius als kompetent empfunden und mit nun auch ihrerseits kompatiblen Anschlusspraxen quittiert werden. Reagierte beispielsweise jemand auf die Hand, die ihm während der katholischen Messe zum Friedensgruß gereicht wird, mit der Bemerkung ›Gestatten, Müller-Lüdenscheid!‹, so wäre die dargereichte Hand als Zeichen(mittel) gänzlich missverstanden und statt einer Atmosphäre der Freundschaftlichkeit eine Stimmung situativer Verwirrung oder Verlegenheit geschaffen.³⁰ Voraussetzung des verlässlichen, nicht nur zufälligen Gelingens korrekter Deutung von indexikalen Zeichen(mitteln) ist somit zweierlei: Einerseits müssen die situativ erforderlichen ethniespezifischen Wissensbestände auch dem als kultureller Kollege auftretenden Ego zumindest ansatzweise bekannt

28 Als knappe Einführung zur sich anschließenden Semiotik siehe SCHÖNRICH 1999; vgl. auch FLYNN 1991.

29 Bei interaktionistischen Analysen wird oft verallgemeinernd von den Personen Ego (= ich), Alter (= ein anderer) und Tertius (= ein Dritter) gesprochen.

30 Hier tritt aufs Klarste die oben angesprochene Raum- und Situationsabhängigkeit korrekter Interpretation aller Zeichenmittel zutage: Sowohl *außerhalb* eines Kirchenraums als auch *in* ihm *vor* oder *nach* einem Gottesdienst wäre es natürlich ganz inkompetent, auf eine entgegengestreckte Hand mit der liturgischen Formel ›Der Friede sei mit dir!‹ zu reagieren.

sein, was ihm Alter und Tertius meist ohnehin ›bis auf Weiteres‹ unterstellen werden,³¹ und andernteils muss Ego auch fähig sein, solche zumindest rudimentären Wissensbestände zielsicher zur Deutung der jeweils in die Interaktion eingebrachten Zeichen(mittel) zu verwenden. Zu diesem Zweck braucht er Kompetenz zur Verwendung der nachstehend behandelten Interpretationsverfahren. Ein kompetentes Mitglied der Ethnie katholischer Gottesdienstbesucher wird beim Hochheben von Brot und Wein durch den Priester in etwa verstehen: ›Jetzt werden transsubstanzierte Substanzen als real-mystischer Leib Jesu zur Verehrung vorgezeigt!‹ Entsprechend reagiert er auf dieses Zeichen(mittel) mit einer anderen inneren und äußerlichen Haltung als ein ›kultureller Außenseiter‹, dem eine Eucharistiefeyer ebenso fremd ist wie ein hinduistisches Ritual. Und gewiss gibt es auch Abstufungen kulturellen Außenseitertums: Situativ angemessen kann auf den Ritus der Konsekration von Brot und Wein natürlich auch reagieren, wer zwar an keinerlei ›Transsubstantiation‹ glaubt, doch trotzdem weiß, wie er sich zu verhalten hat, wenn er nicht als Außenseiter auffallen will. Indem er sich dann aber so verhält, *als ob* er ein kultureller Kollege wäre, trägt er schon seinerseits zur Konstruktion oder Reproduktion jener Stimmung, jener Atmosphäre und jenes Milieus bei, deren bzw. dessen ›Realitätskern‹ er doch gerade nicht für real hält.

Wirken somit, ganz gleich ob sozusagen lauter oder in einer Haltung des ›*als ob*‹, die für einen vorliegenden praktischen Zweck korrekten Interpretationen des gemeinten Sinns von Zeichen(mitteln) mit solchen Anschlusspraxen, die unter kulturellen Kollegen für angemessen erachtet werden, zusammen wie gleichsam Kolben und Zylinder im Motor, so entsteht genau dadurch ein Prozess der Wirklichkeitskonstruktion, in dem wechselseitig als ›richtig‹ akzeptierte Anschlusspraxen die ihnen zugrunde gelegten Deutungen situativer indexikaler Zeichen(mittel) als ›korrekt‹ beglaubigen. Dann freilich können solche passenden, ganz selbstverständlich vollzogenen Anschlusspraxen auch ihrerseits wieder als Zeichenmittel weiterer Wirklichkeitskonstruktion dienen.³² Dass bei den Konsekrationsworten einer Eucharistiefeyer die Anwesenden in die Knie sinken, lässt sich beispielsweise empfinden und verstehen als vorauseilende Reaktion auf die alsbald, nämlich durch die Konsekration von Brot und Wein, sich einstellende Realpräsenz Gottes, und wer diese Präsenz Gottes, gemeinschaftlich kniend, dann ganz dicht mitfühlt, der wird nun auch viele weitere Anschlusspraxen – vom Friedensgruß bis zum Kommunionempfang – in völlig anderer Weise erleben als jener, der sich nur darüber wundern kann, was ›die da bloß schon wieder

31 Eben diese voll guten Glaubens vollzogene Unterstellung wird vom Konzept der ›bona fide-Mitgliedschaft‹ auf den Begriff gebracht; vgl. PATZELT 1987, S. 59.

32 Innerhalb der an Peirce orientierten Semiotik wäre hier von Semiosen und Anschlusssemiosen die Rede; vgl. etwa SCHÖNRICH 1991.

machen«. Eben einen solchen sich selbst tragenden Verfestigungsprozess von zunächst nur tastend-zeichenhaft angedeuteter, dann aber durch gemeinsames Sinndeuten und Handeln für alle praktischen Zwecke beglaubigter und verfestigter Wirklichkeit bezeichnet der Begriff des ›Reflexivitätsprozesses«. Er kommt nicht vom Konzept des gedanklichen Reflektierens her, sondern von der – sich selbst oft aufschaukelnden – Reflexion von Wellen; und somit bezeichnet ›Reflexivitätsprozess‹ keinen Vorgang des Sich-bewusst-Werdens von wirklichkeitskonstruktiven Prozessen, sondern präzise die Prozesse sich selbst verstärkender, rekursiver Kausalität des korrekten Deutens von Zeichen(mitteln) durch solche Anschlusspraxen, die ihrerseits die Korrektheit der Deutung und somit die Angemessenheit der Anschlusspraxis beglaubigen sowie dergestalt Anlass geben zu weiteren, sich in genau dieses Sinngefüge und jenes Milieu einordnenden Zeichensetzungen, Deutungen und Praxen.

In exakt dieser Weise sind es Reflexivitätsprozesse, aus denen alle Wirklichkeitskonstruktion besteht. Für deren Durchführung und Aufrechterhaltung hat die Ethnomethodologie den Begriff des ›reality work‹ eingeführt, desgleichen die Formel: »All realities require reality work.« (MEHAN 1975, S. 179) ›Reality work‹, knapp zu übersetzen mit ›Wirklichkeitsarbeit‹ und ausführlicher als ›Arbeit an entstehender und entstandener lokal-situativer Wirklichkeit‹, umfasst das auf den Fortgang wirklichkeitskonstruktiver Prozesse angelegte Einbringen und korrekte Interpretieren von Zeichenmitteln in einer gegebenen Situation sowie die Vornahme solcher Anschlusspraxen, welche in genau die als gemeinsam unterstellte Wirklichkeit passen.³³ Auf eben diese Weise entstehen Stimmungen, verfestigen sich Atmosphären und entwickeln sich Milieus. Kompetente Mitglieder der Ethnie katholischer Gottesdienstbesucher verrichten beispielsweise während einer Eucharistiefeier liturgisch geordnetes ›reality work‹, in dessen Vollzug sie – ganz anders als kulturelle Außenseiter ihrer Ethnie – ›Gottes Gegenwart erleben‹ können; und die einen Schüler, durch entsprechend gelingendes ›reality work‹ einander darin bestärkend, fühlen bei einem Besuch in einem NS-Konzentrationslager die dort einst bestehende soziale Wirklichkeit nach und öffnen sich für die aus ihr zu ziehenden Lehren, während sich andere auf einem ›blöden Klassenausflug‹ befinden, bei dem man leider daran gehindert ist, ›gut drauf zu sein‹.

Beide Beispiele zeigen, dass Reflexivitätsprozesse nicht naturwüchsig oder nach Wunsch und Plan ablaufen müssen. Vielmehr braucht es gar nicht wenig erst einmal *voraussetzungsartig Gelingendes*, damit hier und jetzt zu einer spezifischen sozialen Wirklichkeit führendes, eine besondere Stimmung oder Atmosphäre zeitigendes ›reality work‹ überhaupt und gar nachhaltig zustande kommen kann. Obendrein lassen sich derartige Reflexivitätsprozesse oft auch gar nicht so schwer stören oder unterbrechen: Es genügt, die Hintergründer-

³³ Instruktive empirische Schilderungen zu alledem finden sich in WEINGARTEN 1979.

wartungen kompetenter Mitglieder einer Ethnie an die Vornahme bestimmter Interpretationen und an den Vollzug spezifischer Anschlusspraxen in markanter Weise und jedenfalls unübersehbar zu diskreditieren. Bei einer Eucharistiefeier mag es reichen, während der Konsekrationsworte des Priesters mehrfach zu rufen ›Das glaubst du doch selber nicht!‹ und dabei lauthals zu lachen; bei einer Operaufführung kann man immer wieder zu johlen oder pfeifen beginnen, bei einer Party als ›Kotzbrocken‹ unablässig stänkern: Stets wird es gelingen, die Konstruktion fraglos bestehender Wirklichkeit zumindest zu stören, das Aufkommen oder den Bestand einer bestimmten Stimmung wenigstens zeitweise zu behindern oder in ein Milieu und seine Atmosphäre ›den Wurm zu bringen‹. Gewiss können solche Störungen bisheriger Wirklichkeitskonstruktion ganz absichtlich herbeigeführt werden: eher harmlos in Gestalt jener ›Erschütterungsexperimente‹, denen die Ethnomethodologie einst gewisse Popularität verdankte (zum Überblick: PATZELT 1987, S. 167 ff.), mit besonders fatalen Folgen hingegen in Form jener Ausgrenzungsmethoden, die unten als Teil der ›politics of reality‹ behandelt werden. Doch Störungen der Wirklichkeitskonstruktion können auch schlichtweg durch mangelnde Handlungskompetenz verursacht werden. Es wäre ja durchaus folgenreich, wenn sich beim ersten Date von Paul und Paula herausstellen sollte, dass er oder sie nicht recht weiß, ›wie es geht‹; und Handlungsinkompetenz durch Alkoholmissbrauch zerstört sowohl leicht die Stimmungen und Atmosphäre auf einer Party als auch unweigerlich das Milieu einer Familie. Gelingendes ›reality work‹, also ein koordiniertes Ensemble störungsfrei ablaufender Reflexivitätsprozesse, erweist sich somit als höchst komplexe kulturelle Leistung, deren routinemäßiges Gelingen alles andere als selbstverständlich ist. Die Analyse jener Methoden, deren Anwendung solche Reflexivitätsprozesse gleichwohl – und unabhängig von den konkreten Inhalten einer spezifischen sozialen Wirklichkeit oder eines bestimmten Milieus – gelingen lässt, ist das Kerngeschäft der Ethnomethodologie.

4. Werkzeug der Wirklichkeitskonstruktion: Ethnomethoden

Als Ethnomethoden bezeichnet man zusammenfassend alle methodisch geordneten wirklichkeitskonstruktiven Praktiken einer Ethnie. Dabei interessiert sich die Allgemeine Ethnomethodologie für deren formalpragmatischen Merkmale, jede der Speziellen Ethnomethodologien³⁴ obendrein für deren ›inhaltliche Aufladung‹ anhand solcher ethniespezifischer Wissensbestände, deren Verwendung als Durchführungsmittel der Wirklichkeitskonstruktion dann zu einer ganz be-

34 Zur Unterscheidung von ›Allgemeiner Ethnomethodologie‹ und ›Speziellen Ethnomethodologien‹ siehe oben die Anm. 18.

sonderen – und eben keiner anderen – sozialen Wirklichkeit führt: einmal zu einer Chorprobe mit dichter Atmosphäre, ein anderes Mal zu einer missratenen Party. Im Einzelnen lassen sich drei Gruppen von Ethnomethoden unterscheiden: Interpretationsverfahren, Darstellungstechniken und szenische Praktiken.

a. Interpretationsverfahren

Interpretationsverfahren sind formale Praktiken der Sinndeutung, die anhand unterschiedlichster Wissensbestände immer gleich funktionieren. In vier Gruppen sind sie zu gliedern: in die Verwendung der Schütz'schen Idealisierungen, in die Methoden zur Herstellung von Indexikalitätstoleranz, in die Nutzung der Normalitätshypothese sowie in die Deutung von Normalitätsabweichungen als Information. Allesamt operieren sie auf der Grundlage solchen Alltagswissens kompetenter Mitglieder einer Ethnie, das bei der Interaktion bis auf Weiteres als wechselseitig besessen unterstellt wird.

Nach ihrer ursprünglichen Analyse durch Alfred Schütz so benannt, geht es bei den *Schütz'schen Idealisierungen* um einen höchst folgenreichen Deutungsvorgang. Wenn nämlich Ego und Alter zu unterschiedlichen Deutungen dessen kommen, was in einer Situation wohl der Fall ist, so können sie – erstens – unterstellen, ihre Deutungsunterschiede gingen nur auf unterschiedliche Standpunkte zurück: Stünde Ego auf dem Standpunkt von Alter und dieser umgekehrt auf dem von Ego, so würden beide vermutlich die Deutungen des jeweils anderen für angemessen halten; und dies im Sinn, muss es nicht länger beunruhigen, dass man solange nicht zu gemeinsamen Deutungen kommt, wie man eben auf unterschiedlichen Standpunkten steht. Der gläubige Katholik wird beispielsweise die Zweifel eines Atheisten an der Realpräsenz Gottes im konsekrierten Brot solange nicht als eine seine eigene Deutung erschütternde Interpretation der tatsächlichen molekularen Zusammensetzung des konsekrierten Brotes empfinden, wie er sich klarmacht, dass er selbst, auf dem Standpunkt eines Atheisten stehend, wohl auch zu dessen Deutung der Sachlage käme. Zweitens können Ego und Alter bei Interpretationsunterschieden zur Ansicht gelangen, dass diese – gleichwie bedingten – Deutungsunterschiede für die hier und jetzt wichtigen Zwecke gemeinsamen Handelns doch eigentlich unwichtig wären, dass also ihre wirklich maßgeblichen Relevanzstrukturen kongruent seien und darum gemeinsames ›reality work‹ erlaubten. Etwa wird so mancher Katholik, der überhaupt nicht dessen sicher ist, dass – allein aufgrund von dessen Konsekration – in einem Stück Brot in einer ganz besonderen Weise Gott anwesend wäre, eben diese Zweifel beim Umgang mit anderen Katholiken, ja sogar während des Vollzugs einer Eucharistiefeier, für letztlich irrelevant halten: Im Grunde käme es doch nur darauf an, gut katholisch zu sein – und dabei eher auf die großen Linien,

also auf Grundstimmung und Milieu, als auf die Details ›bloßer theologischer Lehren‹ zu achten. Dergestalt können dichte Atmosphären sogar beim Fehlen ihrer präbendierten Voraussetzungen entstehen und selbst solche Milieus Bestand haben, denen gleichsam ihre Geschäftsgrundlage fehlt. Drittens kann man gerade das Außergewöhnliche der eigenen Wirklichkeitskonstruktion dadurch als ›ganz normal‹ interpretieren, dass man alle, die an den von der eigenen Ethnie bewirkten Beständen an Wissensstrukturen, Deutungsschemata und Praxen Fragwürdiges erkennen, eben als ›unwissende Außenseiter‹ etikettiert, deren Urteil für die eigene Situationsdefinition dann natürlich belanglos ist. In der Tat werden die meisten Gläubigen ihren Glauben keineswegs deshalb als zweifelhaft empfinden, weil so viele andere ihn nicht teilen; vielmehr werden sie sich vor Augen führen, dass eben nicht jeder das Privileg besitzen mag, ›religiös musikalisch‹ oder gar zum wahren Glauben gelangt zu sein. Dabei verschlägt es wenig, ob es sich um einen genuin religiösen Glauben wie den an Gott oder um einen säkularisierten Glauben wie den an die Richtigkeit kommunistischer Ideen handelt: In beiden Fällen funktioniert in völlig gleicher Weise die Interpretation des faktisch Außergewöhnlichen als ›normal‹ durch dessen Trennung von den Vorstellungen kultureller Außenseiter. Das Milieu der eigenen Ethnie mag sich sogar umso mehr verfestigen und die freudige Stimmung, gerade ihm anzugehören, umso weiter steigern, je mehr unglückliche oder unbelehrbare Außenseiter man um sich herum wahrnimmt.

Mit den *Methoden zur Herstellung von Indexikalitätstoleranz* wird das folgende Problem bewältigt: Alle Elemente sozialer Wirklichkeit und also auch eines bestimmten sozialen Milieus sind grundsätzlich indexikal und müssen deshalb immer wieder aufs Neue situativ angemessen gedeutet werden. Das setzt bei Ego und Alter Akzeptanzbereitschaft dafür voraus, dass Indexikalität höchstens in für alle praktischen Zwecke ausreichender Weise und vielleicht auch gar nicht zu jeder beliebigen Zeit in den Griff zu bekommen ist. Ego und Alter müssen Indexikalität und Ambiguität darum tolerieren sowie bereit sein, aus beidem das situativ noch Beste zu machen – um weder sich selbst die Stimmung noch eine als bestehend wahrgenommene Atmosphäre zu verderben oder gar jenes Milieu zu gefährden, in dem sie sich doch eigentlich wohlfühlen. Diesem Zweck dienen vier methodische Praktiken.

Erstens lässt man unklare, vage und unmittelbar sogar sinnlos erscheinende Äußerungen und Gesten oder sonstige unverständliche Milieu- bzw. Situationsmerkmale einstweilen unbeanstandet, um überhaupt jene Interaktionen weitergehen zu lassen, in deren Verlauf das alles womöglich geklärt werden kann (›let it pass‹-Verfahren). Auf eben diese Weise mag beispielsweise ein religiös unmusikalischer Mensch Zugang zu Liturgien, gleich welcher Art, suchen. Zweitens kann Ego unterstellen, dass er bei Alters Äußerungen grundsätzlich die jedem kulturellen Kollegen bekannten Kontexte der gemeinsamen Alltags-

wirklichkeit voraussetzen darf. Erscheinen ihm dann Äußerungen oder sonstige indexikale Zeichen(mittel) Alters als unverständlich, so geht er davon aus, er selbst habe die heranzuziehenden Wissensbestände oder Deutungsschemata einfach nur noch nicht aufgefunden, während er zugleich unterstellt, es gäbe tatsächlich bestimmte – und von Alter auch im Sinn gehabte – Wissensbestände und Deutungsschemata, die Alters Agieren verständlich machten. Also versucht Ego, wenigstens hypothetisch und ad hoc durch eine Reihe von ihm geeignet erscheinenden Wissensbeständen und Deutungsschemata die von ihm erfahrenen ›Bedeutungslücken‹ aufzufüllen (›filling in‹-Verfahren). Auf diese Weise wird etwa ein Katholik die Vorgänge bei einem moslemischen Freitagsgebet oder bei einer lamaistischen Zeremonie zu verstehen versuchen. Es gibt wohl keinen besseren Weg, in Milieus hineinzugelangen und deren spezifische Atmosphäre nach und nach zu begreifen.

Drittens kann Ego – und zwar auch ganz kontrafaktisch – unterstellen, die von Alter in eine gegebene Situation eingebrachten indexikalen Zeichen(mittel) seien in für alle praktisch wichtigen Zwecke ausreichender Weise ohnehin klar, wenn sie auch leider von ihm selbst – gleichsam einer bedauerlichen Ausnahme – noch nicht richtig verstanden würden. Dann mag Ego – obwohl selbst eigentlich eher verwirrt – bis auf Weiteres davon ausgehen, zusätzliche Explikationen, wenn sie auch nicht schadeten, wären einstweilen (noch) verzichtbar. Erst wenn die Unterstellung, es lasse sich die Interaktion mit Alter und Tertius auch ohne weitere Klärung als wirklichkeitskonstruktiver Prozess fortsetzen, eben aufgrund von Störungen im situativen Reflexivitätsprozess aufgegeben werden muss und somit die Frage unabweisbar wird, was denn jetzt wohl wirklich los wäre, verlangt Ego detailliertere Explikationen (›unless‹-Verfahren). Sich so zu verhalten, ist ebenso typisch für Frühphasen religiöser Sozialisation wie für die frühen Phasen eines Flirts. Der Wert dieses Verfahrens besteht darin, Stimmungen und Atmosphären sich einfach entwickeln zu lassen, statt ihr Werden allzu rasch zu kanalisieren oder durch ›Zerreden‹ zu unterbinden. Wird dieses Interpretationsverfahren in wechselseitig unklaren Situationen beiderseits kompetent angewandt, so können Interaktionen ganz unvorhergesehene Entwicklungspfade nehmen.³⁵

Viertens wird Ego oft unterstellen, etliche indexikale Zeichen(mittel) würden ihm zwar nicht auf Anhieb, sehr wohl aber im weiteren Fortgang eines Interaktionsprozesses klar. Zugleich geht er davon aus, er werde bislang Verstandenes im Licht künftiger Ereignisse durchaus umzudeuten haben. Darum ist er bereit, sowohl von der ›unless‹-Annahme auszugehen als auch ›let it pass‹ und ›filling

35 In einer kulturwissenschaftlichen Evolutionstheorie bzw. im Evolutorischen Institutionalismus wäre das – nach *Verfestigung* (Habitualisierung, Standardisierung, Ritualisierung, Kanonisierung ...) der im Anschluss an eine veränderte Interpretation entstandenen oder in andere Kontexte eingebetteten Handlungsmuster – auf den Begriff der ›memetischen Mutation‹ zu bringen; vgl. LEMPP 2007 a und PATZELT 2007 c, d.

in« zu praktizieren. Indem hier sowohl Gegenwärtiges hinsichtlich der Zukunft interpretativ offengehalten als auch Vergangenes durch Gegenwärtiges interpretativ verändert wird, sichert dieses Verfahren alltäglicher Kommunikation und Interaktion die Kontinuität ihres Sinns (›retrospektiv-prospektive Interpretation«). Dergestalt wird einem bewirkten Bestand zu jedem Zeitpunkt sowohl Geschichtlichkeit als auch Anpassungsfähigkeit und darin Zukunftsoffenheit verliehen, und zwar ganz ohne dessen legitime bisherige oder unangefochtene weitere Existenz in Gefahr zu bringen.³⁶ Eben dieses Interpretationsverfahrens bedient sich, wer zum ersten Mal in ein bislang unbekanntes Milieu gelangt und sich bemüht, gerade dessen befremdlichen Züge eher zu verstehen als abzulehnen – ganz gleich, ob es sich um Prozesse religiöser und politischer Sozialisation oder um die ersten Besuche in einem exklusiven Club handelt.

Der *Nutzung der Normalitätshypothese* liegt die – anscheinend nicht nur dem Menschen – angeborene Fähigkeit zugrunde, Merkmale seiner Umwelt anhand einer Reihe von Indikatoren als (eher) ›normal« oder als (eher) ›abnormal« einzuschätzen sowie an einem solchen Urteil seine Anschlussdeutungen und Anschlusspraxen auszurichten.³⁷ Nähere Analysen zeigen, dass Menschen ›Normalität« als einen Indexwert handhaben, dessen Größe sie zwar zuverlässig, doch recht intuitiv auf der Grundlage ihres Alltagswissens nach dem Grad des Vorliegens von sieben Indikatoren bestimmen. Als normal gilt nämlich, was sich unter kulturell verfügbare Typus-Vorstellungen subsumieren lässt (›Typikalität«); wessen Auftreten als wahrscheinlich gelten kann (›Wahrscheinlichkeit«); was hinsichtlich von Typikalität und/oder Wahrscheinlichkeit mit bereits Bekanntem in Beziehung gesetzt werden kann (›Vergleichbarkeit«); wofür sich plausible Ursachen des Auftretens finden lassen (›kausale Eingebundenheit«); was innerhalb von bekannten Ziel/Mittel-Beziehungen sinnvoll erscheint (›instrumentelle Effizienz«); was entweder wegen der ›Natur der Sache« oder aufgrund von einzuhaltenden Regeln als unabwendbar gilt (›Notwendigkeit gemäß einer natürlichen oder moralischen Ordnung«); und oft obendrein, was auch kulturelle Kollegen für normal halten (›substanzielle Kongruenz«). Als ›Normalform« eines Zeichens, einer Denkfigur, Äußerung oder Handlung gilt somit kompetenten Mitgliedern einer Ethnie, was unter ihresgleichen aufgrund all dieser Kriterien erwartet werden kann. Umgekehrt gilt ein auftretendes Wirklichkeitsmerkmal als umso weniger normal, in je mehr der genannten sieben Kategorien es vom Erwarteten abweicht. Anhand solcher Normalformen wiederum, deren Kenntnis im Bereich des Kulturellen eine Folge von Sozialisation und Erfahrung ist, kann Ego selbst aus wenigen Andeutungen Alters dasjenige erschließen, worauf er sich an Alters Reden oder Handlungen

36 Die Dresdner ›institutionelle Analyse« nutzt zur Untersuchung all dessen in gewinnbringender Weise den Begriff der ›Geltungsgeschichte«; vgl. PATZELT 2002.

37 Detaillierte Nachweise und Analysen hierzu finden sich in RIEDL 1979 und 1985.

wohl bis auf Weiteres einstellen muss, und ebenso kann er bis auf Weiteres – anhand weniger Andeutungen die entsprechende Normalform vor Augen – in der Regel auch abschätzen, welche Kontexte er mit den indexikalen Zeichen(mitteln), Äußerungen oder Handlungen Alters zunächst einmal wohl *nicht* verbinden muss. Interpretation anhand von Normalformen heißt also: Kulturelle Kollegen einer Ethnie bzw. eines Milieus gehen in aller Selbstverständlichkeit davon aus, dass sie bei ihrem ›reality work‹ zunächst einmal Normalformen der für dieses ›reality work‹ erforderlichen Äußerungen und Handlungen verwenden werden und dass es obendrein reicht, wenn Alter eine solche Normalform einfach nur andeutet, da er sich darauf verlassen darf, dass Ego das Angedeutete schon kompetent interpretieren wird. Ganz ohne Zweifel bauen sich gleichlaufende Stimmungen und gemeinsame Atmosphären genau dann besonders leicht auf, wenn einesteils niemand ›aus der Reihe tanzt‹ und andernteils jedes absichtsvolle oder inkompetente Missverstehen unterbleibt. Entsteht auf diese Weise wechselseitiges Vertrauen, so verfestigt sich auch rasch ein bestimmtes Milieu.

Sobald derlei erreicht ist, wird freilich eine weitere, höchst voraussetzungsreiche Kommunikationsweise möglich: Man kann in seinen Äußerungen und Handlungen ganz *bewusst von solchen Normalformen abweichen*, die wechselseitig als selbstverständlich gehandhabt werden, und zugleich darauf zählen, dass der Adressat solch abweichender Äußerungen und Handlungen weder die im Hintergrund des abweichenden Verhaltens stehende Normalform verkennen noch – wiederum: bis auf Weiteres – an deren weiterer Existenz als fraglos deutungsleitendem Bezugsrahmen zweifeln wird, sondern genau die Abweichungen von der Normalform als Hinweise auf den tatsächlich gemeinten Sinn seiner Äußerung oder Handlung zu nehmen bereit ist. Beherrscht Alter dieses Interpretationsverfahren wirklich, so kann Ego höchst vielschichtig und differenziert kommunizieren: Ihm stehen dann alle Formen von Ironie, ›äsoptischer Sprache‹ oder des ›Schreibens zwischen den Zeilen‹ zur Verfügung. Sie alle setzen nämlich voraus, dass es in unangefochtener Selbstverständlichkeit gelingt, vom üblicherweise normalformentsprechenden Agieren einesteils solches normalformwidrige Agieren zu unterscheiden, das einfach situativ-inkompetent ist, und andernteils solches, das bewusster Sinnübermittlung dient. Wo solche Kompetenz erwartet wird und auch verlässlich verfügbar ist, dort liegen ein ziemlich differenziertes Milieu und eine sehr komplex auszugestaltende Atmosphäre vor.

b. Darstellungstechniken

Die Theorie der Interpretationsverfahren vor Augen, ist es leicht, auch die Eigentümlichkeit von Darstellungstechniken (›Accounts‹) zu verstehen. Bei ihnen handelt es sich um verbale, mimische oder gestische Praktiken aller Art, mit denen

Alter von Ego angehalten wird, Egos situatives Verhalten auf eine bestimmte und eben keine andere Weise zu interpretieren. Darstellungstechniken dienen also dazu, die Anwendung spezifischer Interpretationsverfahren zielgerichtet auszulösen. Ego wird sich beispielsweise gegen Vorwürfe Alters mit der Forderung wehren, Alter möge sich doch bitte einmal in seine eigene, nämlich Egos, Position versetzen; dann werde er ihn bestimmt verstehen. Auf diese Weise wird Alter auf die Möglichkeit, ja Notwendigkeit jenes Perspektivenwechsels aufmerksam gemacht, der mit einer Vertauschung der Standpunkte einhergeht. Oder Ego wird sagen, was nun gleich von ihm berichtet werde, klänge gewiss erstaunlich und lasse sich erst im Nachhinein so recht verstehen; dadurch wirkt er bei seinen Zuhörern auf die Verwendung der retrospektiv-prospektiven Interpretation hin. Oder er wird, mit kritischen Fragen ob seines Verhaltens in einer bestimmten Situation konfrontiert, seine damalige Rolle so schildern, dass sie seinen Zuhörern als typisch, instrumentell effizient oder aufgrund der Umstände einfach nötig erscheint, weswegen – so die Absicht eines solchen Accounts – man sie eben doch als normal anzusehen und nicht weiter zu kritisieren habe. Und will Ego erreichen, dass gerade die Abweichung dessen, was er gleich tun wird, von dem, was man in dieser Situation eigentlich von ihm erwarten dürfte, als seine eigentliche Botschaft begriffen wird, so mag es ihm angeraten erscheinen, ein Lächeln aufzusetzen und seinem Redefluss eine Kunstpause einzufügen. Einmal sensibilisiert für derartiges ›Accounting‹, also für das ganz zielgerichtete Nutzen von Darstellungstechniken, wird man es unschwer in allen Alltagssituationen als ständigen Begleiter wirklichkeitskonstruktiver Kommunikation und Interaktion, als fortwährend verwendetes Mittel der Sicherung bestehender Atmosphären entdecken. Es ist gleichsam der Kitt, der eine Ethnie und ihr Milieu zusammenhält. Gerade dort, wo geschmeidig und gekonnt mit solchen Darstellungstechniken die Deutung des gemeinten Sinns erleichtert und anschließend auch kompetent vollzogen wird, stabilisieren sich Stimmungen und entstehen robuste Atmosphären gut integrierter Milieus.

Es braucht freilich eine gewisse Balance zwischen jenen verbalen oder gestischen ›Regiebemerkungen‹, die Darstellungstechniken im Kern doch sind, und jenen inhaltlichen Dingen, die man anhand ihrer vor Augen führen will. Nehmen nämlich die Darstellungstechniken in der Kommunikation oder Interaktion überhand, so kommt in diese ein gewisser didaktischer Zug, der – wie jedes lehrerhafte Gebilde – leicht nervt oder stört und eben dadurch jene Stimmung oder Atmosphäre eher gefährdet, welcher derlei doch dienen soll. Gut lassen sich diese Zusammenhänge am Fall der katholischen Liturgie und ihrer Reform illustrieren. Wie jedes Ritual braucht auch Liturgie stets Hinweise für die Teilnehmenden darauf, was am gerade Geschehenden wie zu verstehen ist, weil sich der herbeizuführende oder zu sichernde Bestand an gemeinsamen Wirklichkeitselementen anderweitig ja nicht (weiter-)bewirken lässt. Im Extremfall können solche Hinweise in das zu

erwerbende Vorverständnis verlagert werden, wie es während des Vorherrschens der lateinischen, tridentinischen³⁸ Messliturgie neben dem Religionsunterricht etwa die deutschsprachigen Messbücher des Schottverlags für den persönlichen, durchaus auch gottesdienstbegleitenden Gebrauch leisteten. Das alles erschloss jene sonst ganz rätselhaft bleibenden zeichenhaften Handlungen, die während der Messe vollzogen wurden: vom Stufengebet über die volksabgewandt lateinisch gemurmelten Gebete des Zelebranten bis zum Anheben des Priestergewands durch einen Messdiener während der Wandlung und des ihren Vollzug anzeigenden Schellens. Für jenen, der – katholisch besonders gut sozialisiert – sich das alles zu erschließen vermochte, war eine solche Liturgie zugleich verständlich *und* lokal-situativ ein Vorgang mit stark geheimnisvoller Stimmung und Atmosphäre. Doch für die Mehrheit selbst der Katholiken dominierte gewiss das Rätselhafte und Geheimnisvolle an der während eines – zumal feierlichen Gottesdienstes – entstehenden Stimmung bzw. Atmosphäre. Das, freilich oft für ganz ausreichend gehaltene, Verständnis der Liturgie mochte sich dann auf die Deutung reduzieren, es vollziehe sich eben ›Heiliges‹, vom Bereich des profanen Alltagsverständnisses Abgegrenztes, wobei es nicht auf vernunftgeleiteten Nachvollzug, sondern auf ›gläubiges Schauern‹ ankäme, wenn man das Wesentliche mitbekommen und zum Milieu guter Katholiken gehören wolle. Ein dem Katholizismus Fernstehender wiederum mochte bei mit liturgischem Personal, Weihrauch und Kirchenmusik reich ausgestatteten tridentinischen Gottesdiensten ein ästhetisch überaus beeindruckendes ›heiliges Schauspiel‹ erkennen – ebenso beeindruckend und fremd wie eine lamaistische oder hinduistische Zeremonie. Und die mochte dann, so eine vierte Perspektive, wohl ein für die ›Eingeborenen‹ bedeutsames Possenspiel sein, käme aber ›für einen Intellektuellen wie unsereinen‹ doch wirklich nicht infrage. Dergestalt wird das Unverstandene gleichsam als unwichtig etikettiert und so als verständnisheischende Herausforderung beseitigt.

Nicht zuletzt wegen solcher Folgen wollte die Liturgiereform des Zweiten Vatikanischen Konzils der Schwerverständlichkeit und aus ihr gespeisten Unzugänglichkeit des katholischen Messritus abhelfen. Darum schaffte es die vom Konzil von Trient einst eingeführte Liturgie für so gut wie alle praktischen Zwecke ab, setzte beim Gottesdienst den Gebrauch der Landessprache anstelle des Lateinischen durch und legte darauf Wert, möglichst alle Riten verständlich zu machen – sei es durch Beseitigung von ›heutzutage‹ schwierig erklärbaren Handlungen, sei es durch begleitend-erläuternde Gebete. Aus den Letzteren wurde in der Praxis nicht selten improvisierter Religionsunterricht. Dergestalt fand sich sehr stark an Verständnishilfen in die Liturgie *hinein*verlagert, was

38 Von ›concilium Tridentinum‹, nämlich jenem Konzil von Trient (1545–63), auf dem – 1570 abgeschlossen mit der Publikation des Missale Romanum – diese liturgischen Formen einst eingeführt wurden.

zuvor als für sie erforderliches Vorwissen aus ihr *ausgelagert* war. Zumal in den ersten, weichenstellenden Jahren nach der konziliaren Liturgiereform von 1963 umrankten sich katholische Zeremonien deshalb an vielen Stellen mit ausdrücklichen Darstellungstechniken und ritualpädagogischen Sequenzen von folgender Art: ›Wenn ich nun diese Osterkerze ins Wasser tauche, dann bedeutet das ...‹ Auf diese Weise kam, je nach den Vorlieben des Liturgen auch ganz massiv, ein stark belehrender Zug in die Liturgie und vertrieb aus ihr die Stimmung sowie Atmosphäre des Geheimnisvollen. Zeremonien wiederum, die sich – wie eucharistische Andachten – wegen einer gewissen Handlungsarmut nur schwer ›didaktisieren‹ lassen und von einer gerade nicht diskursiv aufgelösten ›Aura des Heiligen‹ schier leben, gerieten weitgehend außer Gebrauch. Das alles löste vielerlei Entfremdung zur neuen Liturgie sowie Heimweh nach der ›alten Liturgie‹ mit ihrer ›heiligen Atmosphäre‹ aus und trug nicht wenig dazu bei, dass sich das katholische Milieu des Westens alsbald von vielerlei, gerade auch um die ›rechte Liturgie‹ gewundenen Spannungslinien zerrissen fand. Es brauchte erst die Ver selbstverständlichung der neuen liturgischen Formen, bis aus diesen ihr anfangs so nervender didaktisierender Zug schwand. Damit war zwar wieder ein rechtes Verhältnis von Ritual und ritualbegleitenden Darstellungstechniken gefunden. Doch die Sehnsucht nach der Stimmung und Atmosphäre einer tridentinischen Liturgie, zumal in den speziell für sie gebauten barocken Kirchenräumen, blieb weit verbreitet und führte zu mancherlei tiefgehenden Spannungen im katholischen Milieu. Sie äußerten sich markant in der Abspaltung der 1970 gegründeten Priesterbruderschaft St. Pius X. um den Erzbischof Marcel Lefebvre. Auf ihr Abklingen zielt die 2007 erfolgte Wiedezulassung der tridentinischen Liturgie als eines ›außerordentlichen‹ Ritus durch Papst Benedikt XVI. ab.

c. Szenische Praktiken

Mittels szenischer Praktiken wird verwirklicht, wessentwillen man zusammenkommt und lokal-situativ eine gemeinsame soziale Wirklichkeit aufbaut bzw. die sozialen Strukturen eines Milieus benutzt. Die soziale Wirklichkeit einer Messfeier braucht die szenischen Praktiken der Liturgie, die Situation eines Fußballspiels die szenischen Praktiken gelingender Ballbehandlung und taktisch plausiblen Regelgebrauchs, das Milieu eines Swingerclubs die szenischen Praktiken der Selbstdarstellung, der Partnerwahl und des erotischen Vollzugs. Die kompetente Vornahme der erforderlichen szenischen Praktiken mag oft anspruchsvoll sein und gründliche Ausbildung verlangen – etwa das professionelle Training eines Orchestermusikers, Chirurgen oder Börsenmaklers. Es kann sich aber auch um leicht durch Nachahmung erlernbare szenische Praktiken handeln: Allein schon durch Zusehen und Mitmachen erlernt man die Rollen eines kompetenten Got-

tesdienstbesuchers, Kongressteilnehmers oder Helfers bei einem Gartenfest. Wie anspruchsvoll szenische Praktiken im Einzelnen auch sein mögen: Stets stellen sie Normalformen jenes Handelns dar, welches unter kompetenten Mitgliedern einer Ethnie wechselseitig als kompetent beherrscht erwartet wird. Wer sich solchen Normalformen nicht in etwa gemäß verhält, macht eine Situation problematisch, verdirbt ihren Teilnehmern die Stimmung, zerstört vielleicht ihre Atmosphäre und passt offenbar nicht ins Milieu. Also wird gerade der, welcher neu in eine Ethnie gelangt ist und sich in ihr noch unsicher fühlt, seine szenischen Praktiken mit solchen Darstellungstechniken zu garnieren versuchen, die unter gutwilligen kulturellen Kollegen dabei hilfreich sein sollten, nicht nur linkisches, sondern selbst fehlerhaftes Verhalten als einstweilen noch akzeptabel zu interpretieren. Umgekehrt wird jedes kompetente Mitglied einer Ethnie alles lokal-situativ eingebrachte Handeln der Anwesenden, auf das seine Aufmerksamkeit fällt, routinemäßig darauf überprüfen, ob es wohl als ›normale szenische Praktik‹ durchgehen kann bzw. ein Problem der hier-und-jetzt ablaufenden Wirklichkeitskonstruktion erzeugen mag. Ein solches Problem aber sollte man im Dienst des Fortbestands einer besonderen Atmosphäre oder eines spezifischen Milieus rasch in den Griff bekommen – nämlich durch bewusste Anwendung der ›politics of reality‹.

5. Eine besondere Konfiguration von Ethnomethoden: die ›politics of reality‹

Der vielleicht als ›Wirklichkeitspolitik‹ ins Deutsche zu übertragende Begriff der ›politics of reality‹ dient als Sammelbezeichnung für alle Interpretationsverfahren, Darstellungstechniken und szenischen Praktiken, die von den Mitgliedern einer Ethnie dafür verwendet werden, Störungen ihrer Wirklichkeitskonstruktion abzufedern, von vornherein zu unterbinden oder durch Beseitigung der Störer zum Ende zu bringen. Dergestalt dienen die ›politics of reality‹ der *Geltungssicherung* der einen sozialen Wirklichkeit bzw. Wirklichkeitskonstruktion in Auseinandersetzung mit den Geltungsansprüchen *konkurrierender* sozialer Wirklichkeiten. Konkret verhelfen sie dazu, wechselseitig eine bestimmte Stimmung aufzubauen, eine spezifische gemeinsame Atmosphäre abzusichern und ein entstandenes Milieu vor Störern zu schützen. Gliedern lassen sie sich in die Gruppen der Vorfeldmethoden, der Entproblematisierungsmethoden und der Ausgrenzungsmethoden.

a. Vorfeldmethoden

Eingesetzt werden diese Methoden bei Enkulturations- und Sozialisationsprozessen sowie bei solchen Prozessen sozialer Kontrolle, die sich auf jene damals erworbenen Wissensbestände und Deutungsschablonen stützen. Das Ziel besteht

darin, innerhalb einer Ethnie bzw. eines Milieus eine ganz bestimmte – und eben keine andere – Verbindung von Zeichenmitteln und Anschlusspraxen *normal* zu machen sowie unter kulturellen Kollegen verlässlich erwartbar zu halten. Die dabei verwendeten Methoden wirken also schon im Vorfeld aller aus konkretem Anlass unternommenen Bemühungen, hier und jetzt die Störung einer Stimmung, einer Atmosphäre oder eines Milieus zu unterbinden. Acht Einzelmethoden werden in Anwendung gebracht.

Erstens macht man es zu einer Selbstverständlichkeit, gerade keine Transparenz hinsichtlich der Zusammenhänge von einzelnen Wirklichkeitsmerkmalen zu stiften – sei es zwischen den tatsächlichen Finanzierungsquellen einer Partei und einzelnen ihrer Positionen, sei es zwischen wirkungsvoller religiöser Sozialisation und ekklesiogenen Neurosen. Dann sinkt nämlich das Risiko, dass Irritation über das eine Wirklichkeitsmerkmal die Plausibilität eines anderen Wirklichkeitsmerkmals zu beeinträchtigen vermag. Zweitens macht man es zu einer Selbstverständlichkeit, dass auf von eingebürgerten Standards abweichende Deutungsmuster verzichtet wird: Wirtschaftliche Rückständigkeit realsozialistischer Staaten hat dann nur mit Kriegsfolgen oder gegnerischen Boykottmaßnahmen zu tun, nichts aber mit vollzogener Vergesellschaftung der Produktionsmittel, und Glaubenszweifel resultieren dann allein aus Versuchungen, nicht aber aus einer möglichen Absenz des Objekts, auf das sich der Glauben richtet. Drittens macht man es zu einer Selbstverständlichkeit, stets dann ›normalisierende intervenierende Variablen‹ einzuführen, wenn man sich oder anderen Dinge erklären soll, die es doch gar nicht geben dürfte, wenn die eigene Wirklichkeit tatsächlich so beschaffen wäre, wie man sie beschaffen glaubt. Dass die Arbeiterklasse in den kapitalistischen Staaten nach Wohlstand und Lebenschancen die Arbeiterklasse in den realsozialistischen Staaten überholte, macht man etwa mit Marxens Verelendungstheorie dadurch kompatibel, dass man das Konzept der ›relativen Verelendung‹ einführt: Im Vergleich zu den Kapitalisten in den kapitalistischen Staaten, also relativ, seien die dortigen Arbeiter ja wirklich verelendet – und der Rückstand der Arbeiter im Realsozialismus erkläre sich ganz einfach durch die auch hierin destruktiven Machenschaften der imperialistischen Kapitalistenklasse. Viertens macht man es zu einer Selbstverständlichkeit, dass gerade von kompetenten Mitgliedern einer Ethnie – und eben als untrügliches Zeichen ihrer Kompetenz – die routinemäßige Verwendung solcher ›normalisierender intervenierender Variablen‹ mit großer Routine und überzeugender Brillanz praktiziert wird. Also erwarten Christen gerade von hervorgehobenen Kirchenführern und Theologen, dass sie einem erklären, warum die – gemäß den Glaubensaussagen – von einem guten und allmächtigen Gott geschaffene Welt so voller natürlicher Katastrophen und menschlicher Verbrechen ist. In der Tat unterscheiden die Antworten auf diese Frage, unterscheidet also der Umgang mit der sogenannten ›Theodizee‹ gleichsam die Stümper von den Virtuosen des Glaubens: Wo dem einen das Nötige durch

die Existenz des ›Teufels‹ erklärt zu sein scheint, greift der andere zu Konzepten wie demjenigen menschlicher Willensfreiheit und ›Erbsünde‹, Letztere verstanden als spezifisch menschliche Fähigkeit, auch wider besseres Wissen ganz absichtlich das Falsche oder Schlechte zu tun.

Fünftens schützt wenig besser vor der Erschütterung wirklichkeitskonstruktiver Reflexivitätsprozesse, als dass man ganz routinemäßig sämtliche Wahrnehmungen allein anhand der Vermutung interpretiert, nur die eigene Wirklichkeitsbeschreibung sei korrekt. Eben das ist die Haltung, in der aufgeklärte Marxisten-Leninisten den ›bürgerlichen Wissenschaftlern‹ immer wieder mit nachsichtig-bedauerndem Lächeln zuhörten oder in der religiöse Menschen sich voller Mitleid die Frage stellen, wieso Agnostiker und Atheisten etwas ihnen selbst so Offensichtliches wie die Spuren Gottes in Geschichte und Gegenwart nicht sehen können. Nachhelfen kann man – sechstens – solcher Verfestigung der eigenen Wirklichkeitsbeschreibung dadurch, dass man ihr möglichst alle Falsifikationsrisiken erspart. Um den Glauben abzusichern, im Realsozialismus des eigenen Landes sei die Lebensqualität auf ein bislang einzigartiges Niveau gestiegen, mag man durch Reiseverbote und Zensur dafür sorgen, dass möglichst niemand durch Vergleiche mit der Lebensqualität in anderen, gar kapitalistischen Staaten, diese Behauptung glaubwürdig überprüfen kann; und um den Glauben daran zu schützen, in den Heiligen Schriften oder Klassikern der eigenen Religion seien alle erwägenswerten Argumente oder gar Tatsachen längst enthalten, wird man einen Index verbotener Bücher aufstellen und durch fanatisierende Ausbildung nachrückender kultureller Kollegen am besten noch Hass auf jene schüren, die reine Neugier auf Abwege führen sollte. Siebtens lässt sich schon das bloße Vermuten möglicher Alternativen unwahrscheinlich machen, nämlich durch machtgestützte Pflege eines einmal etablierten, die vorherrschende Wirklichkeitssicht bergenden und tragenden Sprachspiels, sowie durch Kultivieren der Ansicht, dass neuartige Begriffe oder Sprechweisen unnötig, ja im Grunde nur nachteilig wären. Ideologische und theologische Debatten, wissenschaftliche wie außerwissenschaftliche Streitigkeiten um die ›richtigen Begriffe‹ liefern reichhaltiges Beispielmateriale für diese Vorfeldmethode der Wirklichkeitskonstruktion. Achtens kann man sich gut darin einrichten, Wirklichkeitsmerkmale aller Art nur im Einklang mit den eigenen, zweckbezogen gedeuteten Interessen zu interpretieren. Dann verblasst die ansonsten eher bedrängende Wahrheitsfrage (›Was ist wirklich der Fall?‹) zur besser vermiedenen Marotte (›Was hätte ich denn davon, wenn ich das genau wüsste?‹). Bei von vornherein abgetaner Lust, es auch einmal mit einer anderen Wirklichkeitssicht zu versuchen, braucht es dann nicht mehr sonderlich viel weitere Mühe, die bisherige Wirklichkeitssicht fest eingerastet zu halten. Wo immer diese acht Methoden zunächst in den Prozessen ethniespezifischer Sozialisation und sodann in den ethnointernen Prozessen sozialer Kontrolle routinemäßig zur Anwendung gelangen, dort verfestigen sich

Milieus mit je eigentümlichen Stimmungen und Atmosphären recht leicht und nachhaltig.

b. Entproblematierungsmethoden

Gleichwohl kann es auch in ihnen immer wieder zu ›Störungen‹ oder ›Problemen‹ folgender Art kommen: Tertius beginnt aus irgendwelchen Gründen zu bezweifeln, jene Wirklichkeit, die Ego und Alter mit ihm teilen, sei die einzig mögliche Wirklichkeit, und nur an ihr habe er seine Sinndeutungen und Handlungen zu orientieren. Ob es sich dabei um die Wirklichkeit homophober oder homophiler Milieus, um die Wirklichkeit des katholischen oder des kommunistischen Glaubens handelt: Stets taucht in solchen Fällen für Egos und Alters Interaktion mit Tertius das Problem auf, welche Wirklichkeitsbeschreibung wohl fortan dem *gemeinsamen ›reality work‹* zugrunde zu legen wäre. Gewiss mag dieses Problem längere Zeit unerschwerlich bleiben. Dann können Kirchengemeinden äußerlich selbst dann noch gut funktionieren, wenn ein großer Teil ihrer Mitglieder eher auf Gemeinschaftlichkeit als auf die Glaubensinhalte Wert legt. Derlei Probleme werden aber *akut*, wenn an Handlungen und Sinndeutungen sich *praktisch wichtige Folgen* knüpfen, auf deren faktisches Eintreten man allerdings nur dann seine Erwartungen richten kann, wenn jene Wirklichkeitsbeschreibung auch tatsächlich *korrekt* ist, auf die sich eben die Erwartung jener Folgen stützt.³⁹ Man muss beispielsweise schon innerhalb seiner Ethnie eine recht einheitliche und feststehende Wirklichkeits-sicht hegen, wenn man – ganz praktische und die ganze Ethnie betreffende Handlungsanforderungen vor Augen – sich und seinen kulturellen Kollegen die folgenden Fragen vorlegt: Braucht es wirklich christliche Mission für das Seelenheil von Nichtchristen – oder tatsächlich die Einführung des Sozialismus um der sozialen Gerechtigkeit und wirklichen Demokratie willen? Weil aber oft *vor* der Durchführung einer Maßnahme eine Berücksichtigung von deren Folgen wünschenswert ist, wird die Lösung des Problems, zu einer belastbaren gemeinsamen Wirklichkeitsbeschreibung zu kommen, wichtig dafür, ob und in welcher Weise man in solchen Fällen *überhaupt* zu konzertierten Handlungen gelangen kann. Da aber selbst dann oft nicht auf gemeinsames oder wenigstens gemeinsam verbindliches Handeln verzichtet werden kann,⁴⁰ wenn man noch

39 In genau diesem problemeschaffenden Handlungsdruck, auf den methodisch reagiert werden muss, besteht der Unterschied der hier behandelten Entproblematierungsmethoden zu den oben erörterten Schütz'schen Idealisierungen.

40 Etwa: ›Soll unsere Bürgerinitiative innerhalb der möglichen Einspruchsfrist den hier geplanten Moscheebau verhindern?‹; ›Sollen wir als Regierung die eben ausgebrochene X-Revolution in Y-Land jetzt unterstützen oder bekämpfen?‹.

nicht über eine gemeinsame Wirklichkeitsbeschreibung verfügt, sind die in solchen Fällen einzusetzenden Entproblematisierungsmethoden von größter praktischer Bedeutung. Drei Methoden sind zu unterscheiden.

Erstens kann man versuchen, auch weiterhin belastbares Einvernehmen darüber zu sichern, dass tatsächlich eine gemeinsame, nur eben nicht in gemeinsamer Weise erkannte oder beschriebene (Operations-)Wirklichkeit besteht, innerhalb welcher dem eigenen Handeln bestimmte Rahmenbedingungen gesetzt sein mögen, die durchaus eigene Wünsche konterkarieren und solche Folgen zeitigen können, die von manchen der konkurrierenden Wirklichkeitsbeschreibungen, also in einigen der konkurrierenden Perzeptionswirklichkeiten, eben *nicht* vorgesehen sind. Am Beispiel des Streits um die realen Risiken der Energieversorgung durch Kernkraftwerke lässt sich diese erste Entproblematisierungsmethode bestens nachvollziehen. Soll nicht alles beim Alten bleiben, sondern durch gesetzgeberische Maßnahmen verändert werden, so sind auch hier recht verschiedene, einander widerstreitende Wirklichkeitsbeschreibungen zunächst einmal um ihren je exklusiven Anspruch auf Übereinstimmung mit den Tatsachen zu bringen, und zwar dadurch, dass man sie – möglichst im Konsens über die Zulässigkeit dieses Verfahrens – als jeweils spezifisch perspektivische und selektive Wirklichkeitsbeschreibungen einander gegenüberstellt. Erreicht wird derlei durch Pflege einer Grundhaltung des Perspektivismus, durch skeptischen Blick auf die Möglichkeiten von – auch eigenen – Fehlern und Missverständnissen bei der Wirklichkeitswahrnehmung, durch die Differenzierung nach Laien- und Fachmannsversionen bei der Beschreibung von Wirklichkeit und obendrein durch die punktuelle Zuschreibung von speziell persönlichen interessegeleiteten Vorurteilen, welche bei Ego aus zwar verständlichen, doch eben nicht gemeinsam akzeptablen Gründen zu einer besonderen, abweichenden Wirklichkeitsbeschreibung führten. Auf der Grundlage einer solchermaßen kunstvoll konstruierten ›Pluralität plausibler Wirklichkeitsbeschreibungen‹ kann man dann Kompromisse über wechselseitig akzeptable Hypothesen über die Beschaffenheit der dem gemeinsamen Handeln vorgegebenen (Operations-)Wirklichkeit erarbeiten und anschließend gemeinsam getragene Handlungsrisiken eingehen. Das alles setzt indessen ein großes Maß an Pluralitäts- und Ambiguitätstoleranz voraus und somit hochgradig kultivierte Ethnien. In den empirischen Wissenschaften ist so vorzugehen zwar normativer Standard; doch faktisch kommt es selbst dort immer wieder zu rein autoritativen Festlegungen dessen, welche Wirklichkeitsbeschreibung zumindest am eigenen Institut oder Lehrstuhl als die richtige zu gelten habe. Im ohnehin viel komplizierteren Bereich der Politik wird – zumal in freiheitlichen Staaten – Entscheidungsfindung dieser Art zwar von großen Teilen der politischen Elite durchaus praktiziert, findet aber oft nur wenig Anklang unter den jeweils eigenen Anhängern: Diese wittern Verrat an Grundsätzen oder faule Kompromisse dort, wo doch nur konstruktiv mit der faktischen Pluralität von

Wirklichkeitsbeschreibungen umgegangen wurde, die zwar jede für sich, doch eben nicht wechselseitig plausibel sind. Doch was im Milieu von kooperierenden Eliten gelingt, muss noch lange nicht in den segmentierten Milieus ihrer Anhänger für in Ordnung gehalten werden – und eben das setzt dieser ersten Entproblematisierungsmethode ihre Grenzen.

Die zweite Entproblematisierungsmethode ist von entwaffnender Einfachheit, erzeugt aber nur eine – freilich Zeitgewinn verschaffende – Scheinlösung: Man einigt sich darauf, dass die konkurrierenden Wirklichkeitsbeschreibungen sich eben auf *verschiedene Sachverhalte* oder auf *verschiedene Aspekte* desselben Sachverhalts beziehen, weshalb letztlich gar kein *Problem* verschiedener Wirklichkeitssichten vorliege. Der gläubige Katholik mag dann etwa vom konsekrierten Brot sagen, soweit in ihm Gott präsent sei, falle dieses Stück Brot ohnehin nicht in den Zuständigkeitsbereich von Naturwissenschaftlern, weswegen es nicht wirklich wundern müsse, wenn diese dort nichts Göttliches nachweisen könnten; und der Chemiker mag freundlich beipflichten, selbst wenn in der physischen Welt hier nur die typischerweise zum Brot gehörenden Moleküle aufzufinden wären, sei damit noch gar nichts über einen mystischen Leib Jesu gesagt, der ja ohnehin nur mit anderen als den naturwissenschaftlichen Mitteln in diesem Brot aufzufinden wäre. Auf diese Weise vereinbaren die Mitglieder zweier Milieus friedliche Koexistenz, verderben einander nicht die Stimmung und kultivieren eine freundliche Atmosphäre. Doch gemeinsames Handeln, das eben eine gemeinsame Wirklichkeitsbeschreibung voraussetzte, muss dann entweder unterlassen werden, um nämlich diese ›Problemlösung‹ nicht zu gefährden, oder es entbrennt sofort aufs Neue der Streit um eine *korrekte* Beschreibung der *gemeinsam* voraussetzenden Wirklichkeitsmerkmale.

Um wie brisante und höchst aktuelle Dinge es hier geht, verdeutlicht der inzwischen auch in Deutschland geführte Streit zwischen Evolutionstheoretikern und Kreationisten. Bekanntlich dreht er sich um folgende Frage: Sprechen Naturwissenschaft und Bibel von *verschiedenen* Dingen, nämlich einesteils vom realen Prozess der Entstehung der Arten, andernteils von dem, was an göttlichem Handeln im Hintergrund dieses Prozesses zugange sein mag, oder behandeln sie exakt *denselben* empirischen Referenten, nämlich das *reale* Werden von Welt, Erde und Arten – sodass die eine der beiden Wirklichkeitsbeschreibungen genau dann falsch sein muss, wenn die andere richtig ist? Im ersten Fall ergänzen offenbar Evolutionstheorie und biblischer Schöpfungsbericht einander und können an den Schulen in fruchtbarer wechselseitiger Erhellung gelehrt werden – im zweiten Fall aber wird ein höchst politischer Kampf auszutragen sein: Soll die Schule auch Unwahres als wahr lehren – oder muss man entweder den biblischen Schöpfungsbericht oder die Evolutionstheorie als Humbug aus dem öffentlichen Erziehungswesen verbannen? Je weniger Kreationisten oder Evolutionstheoretiker sich der hier erörterten zweiten Entproblematisierungsmethode bedienen, umso

unausweichlicher wird ein schulpolitischer Kulturkampf, der dann gewiss mit den unten vorgestellten Ausgrenzungsmethoden geführt wird.

Die dritte Entproblematisierungsmethode für eine zwischen Ego und Alter auf der einen Seite und Tertius auf der anderen Seite strittige Wirklichkeitsbeschreibung besteht in der Konversion von Tertius. Dieser mag sich in der Tat dazu bequemen, seine Wirklichkeitswahrnehmung zu verändern und, nach diesem Akt der Konversion, problemlos als kultureller Kollege von Ego und Alter weiterzuleben: der Evolutionstheoretiker etwa als Kreationist, der Verfechter von ›intelligent design‹ als Evolutionstheoretiker. Gewiss stellte das mitunter eine tiefgreifende Veränderung der Identität von Tertius dar und legte ihm stets die vermutlich belastende Frage nahe, warum er wohl überhaupt je die Wirklichkeit so falsch einschätzen konnte, wie er es vor seiner Konversion doch tat. In Reaktion auf Einsichten in seine ›bisherigen Wahrnehmungs- oder Denkfehler‹ mag Tertius beim Vertreten seiner nunmehrigen Wirklichkeitssicht dann bald zu besonderem Rigorismus neigen – nicht zuletzt, weil er den Mitgliedern seiner neuen Ethnie doch unter Beweis zu stellen hat, dass er jetzt wirklich zu ihnen gehört.⁴¹ Bei alledem geht es offenbar um jene Vorgänge, die aus religiösen oder politischen Biografien wohlbekannt sind und im 20. Jahrhundert besonders gut an den Zuwendungen zum Kommunismus und den Abwendungen von ihm studiert werden können – samt den höchst aufschlussreichen individuellen Stimmungen, die damit verbunden waren, und den nicht minder aufschlussreichen Reaktionen aus jenen Milieus, die ein solcher ›Renegat‹ einst ›verriet‹.

c. Ausgrenzungsmethoden

Wenn die Vorfeldmethoden bei der sozialen Kontrolle möglicher Störer in einer Ethnie oder einem Milieu nicht mehr so recht greifen und die Entproblematisierungsmethoden ebenfalls versagen, ist es an der Zeit, ein Milieu oder seine Atmosphäre mittels der Ausgrenzungsmethoden abzusichern. Vier Einzelmethoden sind hier zu unterscheiden. Erstens kann man es mit kommunikativer Deprivation versuchen. Beispielsweise wird der Störer eine Liturgie oder eines politisch korrekten Diskurses zum Schweigen gebracht: Dem einen raten tatkräftige Gemeindemitglieder an, entweder still zu sein oder das Gotteshaus zu verlassen, der andere wird nicht mehr in TV-Sendungen eingeladen oder bei öffentlichen Veranstaltungen niedergeschrien. Zweitens kann man durch ›strategische Kontextbildung‹ eine relevante Masse wohlmeinender kultureller Kollegen gegen den Störer in Stellung bringen: Durch gezielte üble Nachrede

41 Ein populärer Knittelvers formuliert das so: »Die schärfsten Kritiker der Elche/waren früher selber welche.«

und gekonnt gesponnene Intrigen, beides vielleicht ergänzt durch massenmediale Kampagnen, führt man dessen Fehler vor aller Augen und weist idealerweise nach, dass der Abweichler in allen wichtigen Aspekten von solchen Normalformen richtigen Handelns, Redens oder Denkens abweicht, die hier und jetzt für ›alle recht und billig Denkenden‹ wichtig sind. Beispielsweise wird man von einem missliebig gewordenen Politiker zeigen, er sei Antisemit oder – je nach Opportunität – homophob oder homophil und jedenfalls in seiner Funktion nicht länger tragbar; oder man wird über einen herausgehobenen Geistlichen glaubhaft machen, dass bei ihm Worte und Taten nicht zusammenpassen und dies vielleicht auch noch für jene Glaubensgemeinschaft typisch sei, die ihn so hoch habe aufsteigen lassen.

Drittens kann man auch noch auf eine Degradierung des Störers ausgehen: Schon in Podiumsdiskussionen mag man es mit einiger Unterstützung von anderen schaffen, einen Gegner verächtlich erscheinen zu lassen; über Medienkampagnen lässt sich erfolgreicher Rufmord betreiben; und die aus totalitären Regimen bekannten Schauprozesse sind nur Höhepunkte solcher Degradierungszeremonien. Viertens kann man gar die Liquidierung des Störers anstreben: entweder allein seine kommunikative Liquidierung – oder obendrein seine physische Vernichtung. Für die kommunikative Liquidierung, wie sie auch in freiheitlichen Gesellschaften immer wieder vorkommt, mag es ausreichen, gleichsam als Höhepunkt von kommunikativer Deprivation, strategischer Kontextbildung und menschlicher Degradierung jemanden auch noch um sein Amt oder um seine öffentliche Rolle zu bringen: Einmal entlassen oder zurückgetreten, hat er für alle praktischen Zwecke dann nichts mehr zu sagen. Strebt man hin zur physischen Liquidierung, so kann man einen Störer oder wirklichkeitskonstruktiven Gegner auch noch für geistig verwirrt erklären und alsbald in einer Irrenanstalt wegsperren. Mit ähnlichem Effekt mag man ihn als politischen Verbrecher oder auch nur ›normalen Kriminellen‹ einsperren bzw. verbannen, was alles in Diktaturen ganz gebräuchlich war, üblich ist und geläufig bleiben wird. Zusätzlich kann man die Schriften solcher Störer oder Gegner zensieren, verbieten oder verbrennen. Am Ende mag auch noch die Tötung dessen stehen, den aus der eigenen Ethnie bzw. Wirklichkeit auszugrenzen man gute Gründe zu haben glaubte. Hinrichtungen nach Schauprozessen dienen dem ebenso wie terroristische Morde. Freilich kann physische Liquidierung auch kontraproduktiv wirken: Der Kult von Märtyrern zeitigt immer wieder besonders nachhaltige wirklichkeitskonstruktive Folgen.

Einmal für dieses Spektrum der Ausgrenzungsmethoden sensibilisiert, fällt es sehr leicht, sie – zumindest in ihren harmloseren Formen – in gruppenspezifischen Prozessen aller Art aufzufinden und sie gerade in geschlossenen Milieus mit sehr dichten Atmosphären am Werk zu sehen. Totalitäre Wirklichkeitskonstruktion (PATZELT 1998) lebt ohnehin von ihnen. Doch im Grunde systematisiert

und effektiviert Totalitarismus nur vielerlei, was immer schon und in Tausenden von Alltagsszenen abläuft. Begeisterte Stimmungen und Atmosphären sind darum ebenso wie die Milieus totaler Institutionen aller Art eine Fundgrube höchst instruktiver Beispielfälle für die Anwendung der Ausgrenzungsmethoden.

IV. Der Mehrwert einer Verbindung von Ethnomethodologie mit Analysen von Stimmung, Atmosphäre und Milieu

Was bringt es, in solcher Art auf die soziale Konstruktion und Reproduktion speziell von Stimmung, Atmosphäre und Milieu zu blicken? Erstens wird ethnomethodologisch ganz transparent, auf welche Weise Milieus samt ihren Stimmungen und Atmosphären als allenthalben wichtige Bausteine sozialer Wirklichkeit entstehen und stabil bleiben. Zweitens wird über die schon alltagssprachlich so gut vertrauten Begriffe der Stimmung bzw. Atmosphäre sowie des Milieus hinaus sehr zielsicher solches Baumaterial sozialer Wirklichkeit vor den analytischen Blick gebracht, dessen Wichtigkeit wohl jedem aus vielen eigenen Erlebnissen ganz intuitiv klar ist. Drittens wird fast jeder die Erfahrung gemacht haben oder leicht machen können, wie schwer sich anhand der Alltagssprache erfassen lässt, was denn genau – und obendrein auf welche Weise – an jenen so vielen Stimmungen, Atmosphären und Milieus faszinierend oder abstoßend, nicht selten auch persönlich wichtig und folgenreich war, in die man im Lauf seines Lebens gelangte, die man vielleicht auch immer wieder absichtlich aufsucht oder nach denen man sich – und sei es im Verborgenen – so manches Mal sehnt. Also schaffen die Konzepte der Stimmung, der Atmosphäre sowie des Milieus wirkungsvolle Schnittstellen zwischen einesteils wichtigen Alltagserfahrungen und andernteils jener Theorie, die – wie wohl keine zweite – auch makroanalytisch anschlussfähige Detailstudien der Konstruktion, Reproduktion, Tradition, Modifikation und Destruktion sozialer Wirklichkeit erlaubt. Somit wird der Ethnomethodologie durch die Analyse von Stimmung, Atmosphäre und Milieu *soziologische Aufklärung* leicht gemacht – und umgekehrt wird dem gleichwie motivierten Interesse an Stimmung, Atmosphäre und Milieu mit der Ethnomethodologie ein vorzügliches Analyse- und Forschungsinstrument an die Hand gegeben.

Literatur

- BERGER P, LUCKMANN T. Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Frankfurt: Fischer; 1969
- BERGMANN J. Ethnomethodologie und Konversationsanalyse. Fernuniversität Hagen; 1991
- BUTTON G (Hg). Ethnomethodology and the Human Sciences. Cambridge: Cambridge University Press; 1991
- CICOUREL AV. The Social Organization of Juvenile Justice. New York: Wiley; 1968
- COULON A. Ethnomethodology. Thousand Oaks: Sage; 1995
- FENGLER C, FENGLER T. Alltag in der Anstalt. Wenn Sozialpsychiatrie praktisch wird. Eine ethnomethodologische Untersuchung. Rehburg-Loccum: Psychiatrie-Verlag; 1980
- FLYNN PJ. The Ethnomethodological Movement: Sociosemiotic Interpretations. Berlin: de Gruyter; 1991
- GARFINKEL H. Studies in Ethnomethodology. Englewood Cliffs: Prentice-Hall; 1967
- GARFINKEL H. Ethnomethodological studies of work. London: Routledge & Kegan Paul; 1986
- GIDDENS A. Die Konstitution der Gesellschaft. 2. Aufl. Frankfurt: Campus; 1995
- HERITAGE J. Garfinkel and Ethnomethodology. Cambridge: Polity; 1984
- HILBERT, RA. The Classical Roots of Ethnomethodology: Durkheim, Weber, and Garfinkel. Chapel Hill: University of North Carolina Press; 1992
- KRIEGER JE. Zum Realitätsbegriff der Ethnomethodologie. Frankfurt/M.: VAS-Verlag; 1998
- LEITER K. A Primer in Ethnomethodology. New York: Oxford University Press; 1980
- LEMPP J. Evolutionäre Institutionentheorie. In: PATZELT WJ (Hg). Evolutionärer Institutionalismus. Theorie und exemplarische Studien zu Evolution, Institutionalität und Geschichtlichkeit. Würzburg: Ergon; 2007 a; 375–413
- LEMPP J, PATZELT WJ. Allgemeine Evolutionstheorie: Quellen und bisherige Anwendungen, in: PATZELT WJ (Hg). Evolutionärer Institutionalismus. Theorie und exemplarische Studien zu Evolution, Institutionalität und Geschichtlichkeit. Würzburg: Ergon; 2007 b; 97–120
- MEHAN H, WOOD H. The Reality of Ethnomethodology. New York: Wiley; 1975
- MERTON RK. Die Eigendynamik gesellschaftlicher Voraussagen. In: TOPITSCH E (Hg). Logik der Sozialwissenschaften. 10. veränd. Aufl. Königstein/Ts.: Athenäum; 1980; 144–161
- PATZELT WJ. Grundlagen der Ethnomethodologie. Theorie, Empirie und politikwissenschaftlicher Nutzen einer Soziologie des Alltags. München: Wilhelm Fink; 1987
- PATZELT WJ. Wirklichkeitskonstruktion im Totalitarismus. Eine ethnomethodologische Weiterführung der Totalitarismuskonzeption von Martin Drath. In: SIEGEL A (Hg). Totalitarismustheorien nach dem Ende des Kommunismus. Köln: Böhlau; 1998; 235–271
- PATZELT WJ. Mikroanalyse in der Politikwissenschaft. Eine ethnomethodologische Perspektive. In: IMMERFALL S (Hg). Parteien, Kulturen und Konflikte. Beiträge zur

- multikulturellen Gegenwartsgesellschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag; 2000; 223–253
- PATZELT WJ. Parlamentarische Geltungsgeschichten. In: MELVILLE G, VORLÄNDER H (Hg). Geltungsgeschichten. Über die Stabilisierung und Legitimierung institutioneller Ordnungen. Köln: Böhlau; 2002; 285–318
- PATZELT WJ. Die Wirklichkeit beim Chorsingen – oder: Warum freut man sich auf Chorwochen? Intervalle. AMJ-Informationen 2005; 2: I–XI
- PATZELT WJ (Hg). Evolutionärer Institutionalismus. Theorie und exemplarische Studien zu Evolution, Institutionalität und Geschichtlichkeit. Würzburg: Ergon; 2007a
- PATZELT WJ. Perspektiven einer evolutionstheoretisch inspirierten Politikwissenschaft. In: PATZELT W J (Hg). Evolutionärer Institutionalismus. Theorie und exemplarische Studien zu Evolution, Institutionalität und Geschichtlichkeit. Würzburg: Ergon; 2007b; 183–235
- PATZELT WJ. Institutionalität und Geschichtlichkeit in evolutionstheoretischer Perspektive. In: PATZELT WJ (Hg). Evolutionärer Institutionalismus. Theorie und exemplarische Studien zu Evolution, Institutionalität und Geschichtlichkeit. Würzburg: Ergon; 2007c; 287–374
- PATZELT WJ. Kulturwissenschaftliche Evolutionstheorie und Evolutorischer Institutionalismus. In: PATZELT WJ (Hg). Evolutionärer Institutionalismus. Theorie und exemplarische Studien zu Evolution, Institutionalität und Geschichtlichkeit. Würzburg: Ergon; 2007d; 121–182
- POPPER KR. Zur Theorie des objektiven Geistes. In: POPPER KR (Hg). Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf. Hamburg: Hoffmann und Campe; 1973; 172–212
- RIEDL R. Biologie der Erkenntnis. Die stammesgeschichtlichen Grundlagen der Vernunft. Berlin: Parey; 1979
- RIEDL R. Die Spaltung des Weltbildes. Biologische Grundlagen des Erklärens und Verstehens. Berlin: Parey; 1985
- SCHAFFRANEK G. Alltagswissen, Intuition und Sprachanalyse. Ein Beitrag zur wissenschaftstheoretischen Fundierung der ethnomethodologischen Konversationsanalyse. Diss. Essen; 1984
- SCHÖNRICH G. Semiotik zur Einführung. Hamburg: Junius; 1999
- SUDNOW D. The Social Organization of Dying. Englewood Cliffs: Prentice-Hall; 1967
- WATZLAWICK P. Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn, Täuschung, Verstehen. München: Piper; 1983
- WEINGARTEN E, SACK F, SCHENKEIN J (Hg). Ethnomethodologie. Beiträge zu einer Soziologie des Alltagshandelns. Frankfurt/M.: Suhrkamp; 1979
- WIEDER DL. Language and Social Reality. The Case of Telling the Convict Code. Den Haag: Mouton; 1974
- ZIMMERMAN DH, POLLNER M. The Everyday World as a Phenomenon. In: DOUGLAS JD (Hg). Understanding Everyday Life. Toward the Reconstruction of Sociological Knowledge. Chicago: Aldine; 1970; 80–103

Problemaspekte des Stationsklimas im psychiatrischen Maßregelvollzug und Entwicklung eines Beurteilungsbogens

Norbert Schalast

Einleitung

In den Einrichtungen des psychiatrischen Maßregelvollzugs sind Menschen untergebracht, die aufgrund einer psychiatrischen Krankheit, einer Persönlichkeitsstörung oder Suchtproblematik straffällig wurden und von denen ein Risiko weiterer Straftaten ausgeht. Die Unterbringung im psychiatrischen Krankenhaus gemäß § 63 StGB ist eine potenziell lebenslange Sanktion. Mindestens jährlich muss gerichtlich geprüft werden, ob die Fortdauer der Maßregel noch erforderlich ist (weil noch nicht »zu erwarten ist, dass der Untergebrachte außerhalb des Maßregelvollzugs keine rechtswidrigen Taten mehr begehen wird«; § 67 d StGB). Die Unterbringung süchtiger Straftäter in einer Entziehungsanstalt gemäß § 64 StGB ist von vornherein zeitlich begrenzt, und eine gerichtliche Prüfung erfolgt mindestens halbjährlich.

Zwecke einer Unterbringung im Maßregelvollzug sind »Besserung und Sicherung«. Grundsätzlich soll versucht werden, die vom Untergebrachten ausgehenden Risiken durch eine adäquate Behandlung zu beseitigen und so die Voraussetzungen für die Entlassung in die Freiheit zu schaffen. So heißt es in § 1 des Maßregelvollzugsgesetzes von Nordrhein-Westfalen unter anderem: »Maßregeln der Besserung und Sicherung in einem psychiatrischen Krankenhaus oder einer Entziehungsanstalt sollen die betroffenen Patientinnen und Patienten durch Behandlung und Betreuung (Therapie) befähigen, ein in die Gemeinschaft eingegliedertes Leben zu führen. [...] Therapie und Unterbringung haben auch pädagogischen Erfordernissen Rechnung zu tragen und sollen unter größtmöglicher Annäherung an allgemeine Lebens- und Arbeitsverhältnisse Mitarbeit und Verantwortungsbewusstsein der Patientinnen und Patienten wecken und fördern.« (MRVG-NW in der Fassung vom 11.06.2002)

Dass die Bedingungen auf einer konkreten Maßregelstation diesem Anspruch gerecht werden, kann nicht ganz selbstverständlich vorausgesetzt werden. Vor Jahrzehnten bezeichnete der renommierte forensische Psychiater Wilfried Rasch die Maßregelkliniken einmal als »Anstalten, in denen das Leben versickert« (RASCH 1984). Als der Verfasser dieses Beitrags vor über 25 Jahren seinen be-

ruflichen Einstieg als Diplom-Psychologe in einer Maßregelabteilung fand, hatte er neben anderen die beiden folgenden irritierenden Erlebnisse:

Krankenpfleger waren einem nach § 64 StGB (Unterbringung in der Entziehungsanstalt) eingewiesenen Patienten dahingehend auf die Schliche gekommen, dass er sich während des Ausganges häufig mit einer Freundin in einem leer stehenden Gebäude des Klinikgeländes zum Zwecke des intimen Beisammenseins traf. Von pflegerischer Seite wurde eine Art Rollkommando zusammengestellt, um den Patienten in flagranti zu ertappen. Beim Einsatz dieses Kommandos wurde eine Tür aufgebrochen, um den Patienten in einer möglichst beschämenden Situation zu überrumpeln. Der Patient wurde zur Station zurückgebracht, und wegen »Lockerungsmissbrauchs« erfolgte irgendeine Art von Bestrafung.

Im örtlichen Sportverein (Judoabteilung) traf der Verfasser einen pensionierten ehemaligen Pfleger der Klinik. Dieser nahm freundlich Kontakt auf, als er vom beruflichen Hintergrund des neuen Vereinsmitglieds erfuhr. Begeistert demonstrierte er ihm, sozusagen von Kollege zu Kollege, eine Schlagtechnik, die in früheren Zeiten dazu gedient habe, »Patienten zu schocken«: ein Schlag, der keine Spuren hinterlässt, seitlich vom Patienten stehend locker ausgeführt mit dem Handrücken auf den Solar Plexus.

Die Beispiele mögen makaber erscheinen, nicht repräsentativ und wenig zeitgemäß. Dieser Einwand ist weitgehend berechtigt. Die Bedingungen in den Maßregelanstalten sind in den letzten Jahrzehnten mit beträchtlichem Aufwand verbessert, Stationen verkleinert, Personalschlüssel erhöht worden, es gibt mehr Fortbildung, methodischen Austausch und fachliche Kontrolle.

Und dennoch gilt grundsätzlich weiterhin, dass die Stationen des Maßregelvollzugs auch eine repressive Aufgabe erfüllen, dass sie für Menschen zuständig sind, mit denen so recht freiwillig niemand zu tun haben will, und dass die Tätigkeit des Mitarbeiterstabes überaus konflikthaft angelegt ist. Es resultiert im Wortsinne zwangsläufig, dass man in den Einrichtungen mit einer problematischen sozialen Atmosphäre, einem schwierigen Institutionsklima rechnen muss. Die Anordnung einer Unterbringung setzt voraus, dass ein Patient – zumindest unter bestimmten Umständen – für seine Umgebung gefährlich ist. Die Biografien der Maßregelpatienten sind, wie man sich vorstellen kann, oft ausgesprochen problematisch (DIMMEK 1998): Eigene Gewalterfahrungen, instabile Primärfamilien, Beziehungsabbrüche, nicht selten Anstaltskarrieren und Hafterfahrung stellen einen Ballast dar, der sich auf das aktuelle Erleben und Verhalten auswirken muss. Es fällt den Betroffenen schwer zu vertrauen. Begrenzungen werden von einigen schnell als Schikane erlebt. Manche Patienten entwickeln einen großen (und eigentlich auch recht gesunden) Ehrgeiz, die Kontrollmechanismen des Big Brothers Klinik zu unterlaufen.

Für die Mitarbeiter ist die Verleitung groß, sich von Patienten genervt zu distanzieren oder mit einem gewissen Sadismus Macht und Kontrolle auszuüben (siehe obige Beispiele). Man kann darin relativ normale Neigungen der Gegen-

übertragung auf Patienten mit schwer gestörtem Sozialverhalten sehen. Doch auch wenn man normale Anteile in solchen »Antworten« auf die Problematik der Patienten erkennt, so konfliktieren diese doch mit der therapeutischen Zielsetzung der Einrichtung. Sie machen es weniger wahrscheinlich, dass Patienten unvertraut positive Erfahrungen mit Autoritäten und einer Institution machen und erschweren die Entwicklung eines therapeutischen Milieus. Außerdem liegt es in der Natur der Dynamik von Anstaltsstrukturen, dass Kontrolle sich verselbstständigt, über das funktional sinnvolle Maß hinausgeht, und dass sie manchen Mitarbeitern einen Spielraum eröffnet, die eigenen Aggressionen (»im Dienste der Sache«) auszuleben (vgl. RIEMANN 1990, Kap. 3).

Die alltäglichen Mechanismen, mit denen Maßregelanstalten Macht ausüben und auf die Insassen einwirken, sind heutzutage eher sublimen Natur und haben oft einen erzieherisch-therapeutischen Anstrich. Eine Auswirkung unreflektierter Gegenübertragung kann darin bestehen, dass die Patienten als defizitäre Mängelwesen betrachtet werden, was ihnen ja tatsächlich oft ein Leben lang vermittelt wurde. Eine solche Haltung oder Betrachtungsweise von Therapeuten hat zwar einen nachvollziehbaren Hintergrund, sie ist jedoch therapeutisch unproduktiv. So beschreibt Rudolf H. Moos die Orientierung von Therapeuten an einem Defizitmodell als einen Faktor, der zu schädlichen Auswirkungen von Therapien beiträgt (MOOS 2005). Eine andere Form des Agierens aus der Gegenübertragung – Gegenübertragung auf anspruchsvolles, undiszipliniertes und grenzüberschreitendes Verhalten von Patienten – kann darin bestehen, dass ein besonders strenges Regiment aufgezogen wird und die Mitarbeiter darum konkurrieren, wer den Patienten besonders furchtlos und respekt einflößend gegenübertritt. Dies ist ein Prinzip in den nordamerikanischen »Bootcamps«, an militärische Ausbildungslager erinnernde angeblich sozialtherapeutische Anstalten. Die empirische Datenlage spricht gegen den Nutzen solcher auf Disziplin und Unterwerfung aufbauenden Strategien (SHERMAN 1997). Auch manche Konzepte des bundesrepublikanischen Maßregelvollzugs lassen eine gewisse »Zackigkeit« erkennen. Dass zum Beispiel das multiprofessionelle Team den Patienten »immer als nicht-manipulierbare und nicht-spaltbare Einheit gegenüberreten muss« und bei der Gestaltung des Stationsmilieus »Mehrdeutigkeit keinen Raum hat« (MÜLLER-ISBERNER 2006, S. 37), ist ein nicht realisierbarer und auch inhaltlich fragwürdiger Anspruch.

Dabei stellt die Ausübung von Autorität und die Aufrechterhaltung einer gewissen Ordnung natürlich auch eine Notwendigkeit dar. Sie ist ein Aspekt des Auftrags, schwierige Menschen zu »sichern«. Der Einsatz körperlicher Gewalt ist in der forensischen Anstaltspsychiatrie weiterhin eine allgegenwärtige Option, jedoch besteht überwiegend ein hoher Anspruch, sie zu vermeiden. Die äußeren Sicherheitsvorkehrungen gerade der modernen Maßregeleinrichtungen offenbaren die repressive Aufgabenstellung unmittelbar: hohe Mauern und

Zäune, Natodraht, Panzerglas, Kameraüberwachung und gesicherte Schleusen signalisieren dem Patienten, dass offener Widerstand wenig ratsam ist, und der Bevölkerung, dass ihr Sicherheitsbedürfnis von der Einrichtung ernst genommen wird.

Ganz allgemein lässt sich feststellen, dass Stationen des Maßregelvollzugs sich hinsichtlich der äußeren und räumlichen Bedingungen, hinsichtlich Größe, Mitarbeiterausstattung, therapeutischer Orientierung und eben des sozialen Miteinanders ganz erheblich unterscheiden. Der Verfasser hat eine Station erlebt, wo man sich fühlte wie im Zoo, weil der gesamte Aufenthaltsbereich der Patienten durch ein schweres Eisengitter vom Arbeitsbereich des Mitarbeiterstabes abgetrennt war. Das Patientengehege wurde nur in Ausnahmefällen von Mitarbeitern betreten. Er hat Stationen für drogenabhängige Patienten besucht, die ihre 4-Bett-Zimmer wie düstere Höhlen gestaltet hatten, in die sie sich über weite Zeiträume des Tages zurückzogen und aus denen häufig recht aggressiv anmutende Musik dröhnte. Er erinnert sich an eine Station für chronisch psychisch kranke § 63-Patienten, die die meiste Zeit des Tages wie ausgestorben wirkte, obwohl sie mit 24 Patienten belegt war.

Man erlebt aber durchaus auch Stationen mit einem freundlichen Gepräge, auf denen man spürt, dass die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter sich mit Einsatz um sinnvolle Aktivitäten und ein gedeihliches Miteinander bemühen. Viele der von GOFFMAN (1973) aufgezeigten Charakteristika totaler Institutionen wurden im Bemühen um einen therapeutischeren und patientengerechteren Maßregelvollzug überwunden: Die Patienten werden mit ihrem Namen angesprochen, und im Allgemeinen sitzen sich Patienten und Mitarbeiter. Die Patienten tragen ihre private Kleidung. Sie werden umfassend über ihre Situation und ihre Rechtsposition informiert, und es gibt Beschwerdemöglichkeiten. (Der Verfasser hat noch erlebt, dass den Patienten der Zugang zu gefährlichem Material wie dem Strafgesetzbuch erschwert wurde, weil die Anstalt Angst hatte, dass Patienten sich »querulatorisch« auf ihre Rechte berufen.) Die Patienten haben einen, wenn auch häufig kleinen und überschaubaren, Bereich, den sie persönlich gestalten können und in dem sie in gewissem Rahmen persönlichen Besitz aufbewahren und nutzen können. Der Mitarbeiterstab ist im Allgemeinen darum bemüht, mit den Patienten Ziele der therapeutischen und pflegerischen Betreuung zu erarbeiten und zu vereinbaren¹. Die landesspezifischen Maßregelvollzugsgesetze (in einigen Bundesländern die allgemeinen Psychisch-Kranken-Gesetze) schaffen eine gewisse Rechtssicherheit, definieren die Voraussetzungen von sogenannten Lockerungen der Unterbringung einerseits und von Grundrechtseinschränkungen und disziplinierenden Maßnahmen andererseits.

1 Nicht selten jedoch in einer wenig produktiven Weise; vgl. zu den Anforderungen an eine sinnvolle Therapieplanung SACK 1999.

Manche Eigenarten, die GOFFMAN (1973) als Charakteristika »totaler Institutionen« herausgearbeitet hat, kennzeichnen auch den modernen Maßregelvollzug. So konzentrieren sich, jedenfalls innerhalb der meist überwiegenden Phase der geschlossenen Behandlung, alle Lebensbereiche innerhalb der Institution: Arbeit, Freizeit, Rückzug/Erholung. In allen Lebensbereichen unterliegen die Patienten einer Beobachtung, die – folgt man manchen Behandlungsdokumentationen und -berichten – bisweilen ausgesprochen »defizit- und mangelorientiert« ist. Der Klinikalltag ist definitionsgemäß von Therapie durchdrungen. Jede Aktivität wird als Behandlung deklariert: Arbeitstherapie, Sporttherapie, therapeutisches Kochen, von psychiatrisch-psychologischen Kernaktivitäten ganz zu schweigen. Es gibt ein oft umfangreiches System von Regeln und ein einfaches System von Privilegien und Vergünstigungen, die durch Anpassung und Mitarbeit erreicht werden können. Ein solches System von Privilegien und Strafen ist ein Organisationsmodus, der für die Lebensverhältnisse erwachsener Menschen eigentlich untypisch ist. »Ein behavioristisches Konditionierungsmodell wird im Allgemeinen nicht auf Erwachsene angewandt, da eine mangelhafte Erfüllung der Normen gewöhnlich zu indirekten nachteiligen Folgen, und keineswegs zu einer spezifischen, unmittelbaren Bestrafung führt.« (GOFFMAN 1972, S. 56)

Dass Erwachsene Autoritätspersonen ausgeliefert sind, die eine sehr unmittelbare Verfügungsgewalt über Ressourcen ausüben, hat eine Regression zur Folge. Es aktualisiert enttäuschte kindliche Bedürfnisse, Konflikte mit Autoritätspersonen und mit Institutionen sowie schwierige Erfahrungen mit Peergruppen. Wenn ein Patient im Schulalter ein Außenseiter war, kann man ziemlich sicher sein, dass sich dies im Stationskontext reinszenieren wird. Eine solche Regression kann zumindest theoretisch therapeutisch genutzt werden. Dies setzt zunächst voraus, dass Therapeuten/Klinikmitarbeiter entsprechende Mechanismen erkennen. Auf dem Hintergrund ihrer Biografien wollen uns nicht wenige Patienten beweisen, dass wir ihre Bedürfnisse missachteten. Manche erzwingen die Wiederholung negativer Erfahrungen, indem sie unablässig Forderungen stellen, die nur ablehnend beschieden werden können.

Das Umgehen mit Regeln und Ressourcen kann den Aufbau vertrauensvoller Beziehungen erleichtern oder behindern. Regeln sollten konsequent und aus der Sicht der Mehrheit der Patienten nachvollziehbar, aber eben nicht schikanös gehandhabt werden. Manche Stationskonzepte vermitteln den Eindruck, dass sich das »verhaltenstherapeutische Konzept« weitgehend in der Anwendung von Regeln und unmittelbarem Bestrafen und Belohnen erschöpft (»Tokensystem«). Da fragt man sich wiederum, welcher Stellenwert in einem solchen Kontext wohl basalen menschlichen Themen wie Beziehung, Vertrauen, Verbitterung, Hass, Lebenssinn oder Hoffnung zukommt.

Die Entwicklung einer therapeutischen Atmosphäre ist in den letzten Jahren nicht einfacher geworden. In der Gesetzgebung der letzten Jahre war ein Trend

deutlich, dem Unterbringungs-zweck der »Sicherung« immer mehr Geltung zu verschaffen, zweifellos zulasten der Lebensperspektive mancher Untergebrachter und dem Klima in der Einrichtung. Ein Gesetzentwurf der Bundesregierung war überschrieben mit: »Entwurf eines Gesetzes zur Sicherung der Unterbringung in einem psychiatrischen Krankenhaus und in einer Entziehungsanstalt«. Darin ging es eben um die *Sicherung* der Maßregeln der Besserung und *Sicherung*. Folgeschwer war das Gesetz zur Bekämpfung von Sexualdelinquenz und anderen schweren Straftaten vom 26.01.1998, mit dem die Schwelle für eine Bewährungs-entlassung aus der Maßregel erhöht wurde. Es hat zweifellos dazu beigetragen, dass die durchschnittlichen Unterbringungszeiten in den Maßregelkliniken seit Jahren wieder ansteigen (vgl. NEDOPIL 2002).

Erforschung des Stationsklimas

Veröffentlichungen wie »*One Flew Over The Cuckoo's Nest*« (KESSEY 1961) oder »*Asylums*« (GOFFMAN 1961) haben vor Jahrzehnten den therapeutischen Anspruch mancher Institutionen als Etikettenschwindel entlarvt. Sie haben in bedrückender Weise beschrieben, wie Aspekte des Lebens in der Anstalt die betroffenen Menschen hinsichtlich Identität, Autonomie und Lebensgefühl schädigen können. Seither hat es beträchtliche Bemühungen gegeben, in ehemals »vergifteten« (toxic) Anstalten ein therapeutisches Milieu zu schaffen (DAVIES 2004). Dass dies nur in Ansätzen erreicht wurde und wohl auch nur begrenzt erreichbar ist, ergibt sich aus den einleitenden Ausführungen (vgl. REINHARDT 1999).

Die Erkenntnisse zu den Auswirkungen eines destruktiven Institutionsmilieus haben eine Forschungsrichtung in der Psychologie mit begründet und angestoßen, die als Umweltpsychologie oder als »sozio-ökologischer Ansatz« (MOOS 1974) bezeichnet wird. Eine Grundannahme ist, dass menschliches Verhalten nur aufgrund von Persönlichkeitsmerkmalen – ohne Berücksichtigung von Umweltfaktoren – nur begrenzt vorhergesagt werden kann. Ein bedeutender Vertreter des sozio-ökologischen Ansatzes ist der schon erwähnte Rudolf H. Moos, dessen fundamentale Arbeiten über das soziale Klima psychiatrischer Stationen und vieler anderer institutioneller und allgemein sozialer Kontexte große Beachtung gefunden haben. Besonders bekannt sind die Erhebungs- und Beurteilungsinstrumente, die Moos mit Mitarbeitern entwickelte und publizierte, allen voran die »Ward Atmosphere Scale«, die in einer deutschen Fassung als »Stationsbeurteilungsbogen SBB« vorliegt (MOOS 1968, ENGEL 1983).

Moos konstatiert, dass die Stationsatmosphäre so etwas wie die Persönlichkeit der Station darstellt, eine über die Zeit relativ stabile Konstellation verschiedener Eigenschaftsausprägungen. Die Ward Atmosphere Scale dient der Beschreibung

einer Station hinsichtlich dieser Eigenschaften. Bei der Entwicklung der WAS orientierte Moos sich an der sogenannten Need-Press-Theorie von MURRAY (1938). Die Theorie geht von einer Interaktion der Bedürfnisse des Individuums mit Anforderungen und Bedingungen aus, denen die Person in ihrem sozialen Kontext ausgesetzt ist. Die Ward Atmosphere Scale beschreibt, wie mehrere andere von Moos entwickelte soziale Klimaskalen, insgesamt zehn spezifische Umgebungseigenarten, die drei übergeordneten Dimensionen zugeordnet werden können. Sie sind in Tabelle 1 aufgelistet.

Tab. 1: Merkmale der WAS in der Übersetzung von Engel et al. (1983) – »Stationsbeurteilungsbogen« SBB

<u>Übergeordnete Dimension</u>	<u>Klimamerkmale</u>
Soziale Beziehungen	Anteilnahme Unterstützung Spontaneität
Behandlungskonzept	Autonomie Praktische Orientierung Persönliche Problemorientiertheit Ärger und Aggression
Systemerhaltung bzw. -veränderung	Ordnung und Organisation Klarheit des Behandlungsprogramms Kontrolle durch das Personal

Die WAS stellte über viele Jahre so etwas wie den Goldstandard für die Erfassung des Stationsklimas dar. Sie wurde in umfangreichen Studien eingesetzt, in denen es vor allem um Zusammenhänge zwischen Umgebungsfaktoren und den Ergebnissen von therapeutischen und anderen Maßnahmen ging. Doch wurde dieses Fragebogeninstrument auch immer wieder kritisiert, vor allem unter methodischen Gesichtspunkten. Eine relative Unabhängigkeit und Eigenständigkeit der postulierten zehn Klimaaspekte konnte nie mit geeigneten statistischen Verfahren² bestätigt werden. REY (1985) kommentierte die Entwicklung der deutschen Version der WAS dahingehend, dass es nicht sinnvoll sei, an der komplexen Dimensionalität (und damit auch am Umfang des Verfahrens) festzuhalten. Ein Stationsmilieu sei auf drei bis maximal fünf Merkmalsdimensionen hinreichend zu charakterisieren.

2 Vor allem das Verfahren der Faktorenanalyse, welches dazu dient, statistische Zusammenhänge zwischen vielen Einzelmerkmalen (hier: Fragebogenitems) auf wenige zugrundeliegende hypothetische Faktoren zurückzuführen.

Entwicklung eines eigenen Stationsklimafragebogens

Als der Verfasser im Jahre 1993 eine Untersuchung zur Situation der Beschäftigten im Maßregelvollzug vorbereitete, erschien die Berücksichtigung von Aspekten des Stationsklimas unverzichtbar. Wegen seines Umfangs kam der Einsatz des Stationsbeurteilungsbogens SBB (mit 100 Items) – neben Fragebögen zu Arbeitszufriedenheit, sozialer Unterstützung, körperlichen Beschwerden, Burnout, Erfolgserleben – definitiv nicht in Betracht. Vielleicht etwas naiv³ wurde eine eigene Liste von Fragebogen-Items zusammengestellt, die – aus Mitarbeitersicht – drei Merkmale des Stationsklimas beschreiben sollten: die Qualität des Wohnumfelds der Station, das Ausmaß des erlebten Erfolges in der Arbeit und das subjektive Gefühl der Sicherheit auf der Station. Auf der Basis der Daten von über 200 befragten Personen wurden statistische Merkmale dieser Item-Liste geprüft und einige untaugliche Items von der Auswertung ausgeschlossen. Für die von den verbleibenden Items gebildeten Merkmalskalen fanden sich gute Validitätsbelege (Belege der Skalengültigkeit). Zum Beispiel korrelierte die Wohnlichkeit der Stationen mit dem Anteil von Mitarbeiterinnen in den Teams. Auch zwischen der objektiven Häufigkeit problematischer Vorkommnisse und Aspekten des Stationsklimas gab es deutliche Zusammenhänge (SCHALAST 1995).

Eine weitere Studie befasste sich mit der Behandlungsmotivation von Patienten des § 64-Maßregelvollzugs (SCHALAST 2000). Da nun (auch) Patienten das Milieu ihrer Stationen beurteilen sollten, musste die Konzeption des Erhebungsbogens geändert werden. Vorgegeben wurde eine Item-Liste mit 32 Feststellungen. Eigentlich sollte versucht werden, die in der vorgenannten Studie identifizierten Merkmale zu bestätigen und außerdem drei weitere Merkmale zu definieren (d. h. mittels Faktorenanalyse als weitere eigenständige Aspekte des Stationsklimas zu identifizieren). Die intendierten sechs Klimadimensionen lauteten: Sicherheit, Wohnlichkeit, Erfolgserleben, Zusammenhalt, therapeutischer Halt, Grenzen/Autorität. Die statistische Bestätigung dieser Dimensionalität von Stationsklima gelang nicht. Es zeigte sich für die verschiedenen Gruppen von Befragten (Alkoholpatienten und Drogenpatienten des Maßregelvollzugs, Patienten freier Therapieeinrichtungen und Beschäftigte der jeweiligen Stationsteams), dass nur zwölf der Items drei in allen Teilstichproben stabilen und homogenen Merkmalskalen zugeordnet werden konnten. Diese Skalen konnten interpretiert werden als: *Sicherheit* (vs. Bedrohung durch Gewalt); (vermittelter bzw. erlebter) *Therapeutischer Halt* sowie *Zusammenhalt der Patienten*.

3 Unter dem Gesichtspunkt der Publizierbarkeit von Untersuchungsergebnissen ist es immer ratsam, bereits etablierte und vielfach publizierte Instrumente einzusetzen, auch wenn diese inhaltlich oder formal nicht befriedigend erscheinen.

Wiederum ergaben sich deutliche Belege für die inhaltliche Relevanz der Skalen. Hohe Signifikanz erreichten die Zusammenhänge zwischen Klimamerkmale und den Therapieerfahrungen der Patienten. Die Patienten bearbeiteten einen Fragebogen, mit dem sie über positive und negative Therapieerfahrungen berichteten. Dabei wurde nicht nur geprüft, wie stark die subjektiven Therapieerfahrungen der Patienten und ihre Beschreibungen des Stationsklimas korrelierten. Betrachtet wurde auch der Zusammenhang zwischen den Stationsklima-Einschätzungen der *Beschäftigten* und den Therapieerfahrungen der *Patienten*. Tabelle 2 stellt die entsprechenden Ergebnisse dar. Eine deutliche Korrelation fand sich zum Beispiel zwischen der Einschätzung des Therapeutischen Haltes durch die Beschäftigten und den Angaben zu »positiven Therapieerfahrungen« der Patienten. Ein Koeffizient, in dem die Häufigkeit problematischer Vorkommnisse je Patient zusammengefasst war, korrelierte deutlich mit dem von den Mitarbeitern wahrgenommenen »Zusammenhalt der Patienten«.

Tab. 2: Einschätzung des Stationsklimas durch Mitarbeiterinnen/Mitarbeiter und Therapieverlaufsmerkmale bei 72 Patienten; Produkt-Moment-Korrelationskoeffizienten; **: $p < 0,01$, *: $p < 0,05$. Der »Problemkoeffizient« wurde für jeden Patienten aus der Häufigkeit problematischer Vorkommnisse (z. B. Rückfälle, Entweichungen) berechnet (Schalast 2000)

Verlaufsmerkmale	Therapeutischer Halt	Sicherheit	Zusammenhalt
Positive Therapieerfahrungen	.45**	-.12	.39**
Negative Therapieerfahrungen	-.28*	-.14	-.40**
Problemkoeffizient	-.15	-.15	-.41**

Auch diese Befunde bestätigen die Bedeutung von Stationsklimamerkmale. Eine noch einmal überarbeitete Liste von Klima-Items wurde in einer weiteren Studie eingesetzt, bei der es um Behandlungsverlauf und -prognose bei alkoholabhängigen Patienten des Maßregelvollzugs gemäß § 64 StGB ging (SCHALAST 2004 a). Aufgrund der Ergebnisse dieser Erhebung erfolgten noch einmal eine Itemprüfung und eine geringfügige Änderung von Itemformulierungen.

Schlussendlich wurde ein Stationsklimafragebogen gestaltet, mit dem drei Aspekte des Stationsmilieus – erlebter therapeutischer Halt, Zusammenhalt der Patienten und Sicherheit (vs. Bedrohung durch Aggression und Gewalt) – durch je fünf Items eingeschätzt werden. In der Standardversion des Fragebogens wird die Liste der 15 inhaltlichen Items durch zwei Items eingerahmt (Eisbrecher- und Abschlussfrage), die selbst nicht ausgewertet werden. Diese Version des Fragebogens wurde in einer Validierungsstudie auf 46 Stationen des Maßregelvollzugs eingesetzt (SCHALAST, im Druck). In Tabelle 3 finden sich Item-Beispiele für jedes der drei Klimamerkmale. Ein ausführlicher Bericht über das Validierungsprojekt

sowie auch der Fragebogen selbst (SK-M: Stationsklima Maßregelvollzug) sind von der Homepage des Essener Institutes für Forensische Psychiatrie abrufbar (www.forensik-essen.de).

Tab. 3: Merkmale des Fragebogens SK-M und Item-Beispiele

Merkmals	Fragebogen-Item
Sicherheit (vs. Bedrohung durch Aggression und Gewalt)	Einige Patienten sind so reizbar, dass man besonders vorsichtig mit ihnen umgeht. * Es gibt hier wirklich bedrohliche Situationen. * Es gibt sehr aggressive Patienten auf dieser Station. *
Zusammenhalt der Patienten	Die Patienten kümmern sich umeinander. Auch der schwächste Patient findet Rückhalt bei seinen Mitpatienten. Hier gönnt der eine Patient dem anderen nichts. *
Therapeutischer Halt (Erlebte haltende Funktion des Teams)	Die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter nehmen sich sehr viel Zeit für die Patienten. Oft scheint es den Mitarbeitern/-innen) egal zu sein, ob Patienten in der Therapie scheitern oder weiterkommen. * Die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter kennen die Patienten und deren Lebensgeschichte sehr gut.

*: Skalenwerte werden bei der Auswertung invertiert.

Zur inhaltlichen Begründung der Dimensionen des Fragebogens SK-M

Die Begriffe »Stationsatmosphäre« oder »Stationsklima« benennen ein komplexes Phänomen, dessen Bedeutung und auch praktische Relevanz dem Fachpersonal therapeutischer Einrichtungen unmittelbar evident ist. Eine allgemeine Definition des Konstrukts Stationsklima könnte lauten: das erlebte Gesamt von Aspekten der materiellen, sozialen und emotionalen Bedingungen einer Station, durch die im Laufe der Zeit Stimmung, Verhalten und Selbstkonzept der involvierten Personen beeinflusst werden. Mit dieser Umschreibung sind spezifische Merkmale, die unter dem Oberbegriff »Stationsklima« gefasst werden, nicht festgelegt. So wie eine Vielzahl einzelner Merkmale und Verhaltensdispositionen unter dem Begriff »Persönlichkeit« subsumiert werden kann, sind vielerlei Facetten klimatischer Charakteristika einer Station denkbar: der Zusammenhalt der beteiligten Personen, erlebte therapeutische Unterstützung, Grad der Reglementierung, wechselseitiges Vertrauen, Neid oder Konkurrenz unter Klienten/Patienten und unter Mitarbeitern, allgemeine Zuversicht oder Hoffnungslosigkeit, Gefühl emotionaler und physischer Sicherheit, Kooperativität. Das Stationsklima kann von einer sachlichen, aber auch einer spirituellen Perspektive betrachtet werden. Selbst der Geruch einer Station kann ein signifikantes Merkmal ihrer Atmosphäre sein, welches Außenstehenden vielfältige Schlussfolgerungen nahelegt.

Je nach Perspektive einer Beurteilung oder Untersuchung können unterschiedliche Klimamerkmale von besonderer Bedeutung sein. Die mit dem Fragebogen SK-M

erfassten Merkmale wurden nicht aus einer komplexen Theorie des Stationsklimas abgeleitet. Sie resultierten aus dem Bemühen, Klimadimensionen zu erfassen, die im Kontext der jeweiligen Fragestellungen offensichtlich relevant erschienen und die sich statistisch als »robust« (homogen und faktoriell unabhängig) erwiesen. Dabei erschließt sich die Relevanz der drei erfassten Merkmale »Sicherheit«, »Zusammenhalt der Patienten« und »Therapeutischer Halt« unmittelbar:

Die Bedeutung des Merkmals *Sicherheit* resultiert schon aus der Funktion des Maßregelvollzugs. Eine Unterbringung in der forensischen Psychiatrie ist nur dann legitim, wenn ein Straftäter aufgrund einer Krankheit oder Störung quasi hinreichend gefährlich ist. Eine erfolgreiche therapeutische Arbeit ist andererseits nicht denkbar auf Stationen, auf denen die Beteiligten sich tatsächlich immer wieder durch Aggression und Gewalt bedroht fühlen. Ein gewisses Gefühl von Sicherheit ist zweifelsfrei ein Basisaspekt eines therapeutischen Milieus.

Die im *Zusammenhalt* der Patienten deutlich werdende Qualität ihres Miteinanders ist ein weiteres basales Merkmal des Milieus einer Station. In einer gut arbeitenden therapeutischen Gruppe wächst der Gruppenzusammenhalt, und die Gruppenkohäsion ist gleichzeitig in gewissem Grade Prädiktor des Behandlungserfolges (z. B. TAFT 2003, GRABHORN 2002). Bei besonders schwer kranken und persönlichkeitsgestörten Patienten ist ein geringer Gruppenzusammenhalt zu erwarten, ebenso bei sehr ungünstigen Stationsbedingungen (übergroße Station, fehlende Therapieangebote und Aktivitäten, ungünstige Räumlichkeiten).

Auch die Bedeutung des vermittelten bzw. erlebten *therapeutischen Haltes* ist offensichtlich. Die Arbeitssituation im Maßregelvollzug gilt als belastend, und eine Distanzierung vom Klienten oder Patienten wird beschrieben als ein verbreiteter Mechanismus, um Burnout zu vermeiden oder zu reduzieren (CHERNISS 1980, MASLACH 1982). Wer jedoch in die Patientenrolle gerät – und zwar in welchem Kontext auch immer –, wünscht sich interessierte, unterstützende und freundlich zugewandte Behandler. Mit der Klimaskala »Therapeutischer Halt« soll eingeschätzt werden, wie ernsthaft und engagiert sich die Stationsmitarbeiter um die Patienten bemühen.

Theoretisch ist eine beträchtliche weitere Zahl spezifischer Merkmale einer Station denkbar, welche mittels eines Stationsklimafragebogens erfasst werden könnten. Ein Erhebungsinstrument sollte sich jedoch schon aus Gründen der Untersuchungsökonomie auf Kernmerkmale beschränken. Außerdem kann nur eine kleine Zahl von Merkmalen von Urteilern tatsächlich relativ unabhängig voneinander eingeschätzt werden (REY 1985). Die Relevanz einzelner Klimamerkmale hängt mit ab vom Kontext, in dem das Instrument angewendet werden soll. So ist der Aspekt »Sicherheit« im Maßregelvollzug zweifellos von größerem Gewicht als in einem Müttererholungsheim. Es wäre denkbar, dass zukünftige Forschung auch für das Feld forensischer Institutionen weitere Basismerkmale des Stationsmilieus identifiziert.

In der Persönlichkeitsforschung wurde versucht, neben der großen Zahl spezifischer Merkmale grundlegende und umfassende Eigenschaftsdimensionen zu beschreiben. Diese sind als »Big Five« in die Geschichte der wissenschaftlichen Psychologie eingegangen (COSTA 1994). Die mit den Skalen des Fragebogens SK-M erfassten Merkmale hätten vermutlich gute Aussichten, in einer Untersuchung zur Identifikation basaler und umfassender Merkmale des Stationsklimas repliziert zu werden.

Möglichkeiten der Verbesserung des Stationsklimas und Einsatzmöglichkeiten eines Klimafragebogens

Praktiker des Maßregelvollzugs lassen regelmäßig Interesse an der Auseinandersetzung mit dem Thema »Stationsatmosphäre« erkennen und wären meist für Anregungen dankbar, diese in ihrem Arbeitsbereich verbessern zu können. MOOS (1974) hat jedoch darauf hingewiesen, dass die klimatischen Bedingungen von Stationen oft zeitlich ausgesprochen stabil sind. Entsprechend hat es sich auch als schwierig erwiesen, Effekte organisatorischer Maßnahmen zur Verbesserung des Stationsklimas mithilfe eines Stationsklimafragebogens zu objektiveren (SCHÖTTKE 1990).

Ein gewisser Anteil der klimatischen Unterschiede zwischen Stationen hat einfach etwas mit deren konkreter Aufgabe und Funktion zu tun, und Gestaltungsmöglichkeiten stoßen an gewisse Grenzen. Im Maßregelvollzug gemäß § 64 StGB gibt es zum Beispiel Patienten, die einer Rückverlegung in die Strafhafte wegen der Feststellung von »Aussichtslosigkeit« der Behandlung entgegensehen. Wenn man solche Patienten auf einer gesicherten Station konzentriert, wird es schwierig, deren Milieu erträglich zu gestalten. Generell kann man Hoffnungslosigkeit als einen Feind sowohl der individuellen Behandlungsmotivation (SCHALAST 2000) als auch des Stationsklimas ansehen. Der beste Weg zur Verbesserung eines Stationsmilieus besteht wohl darin, Behandlungsstrategien zu verbessern und mit Patienten Perspektiven zu erarbeiten. Dies entspricht dem therapeutischen Wirkprinzip des Weckens von Hoffnung (installation of hope; vgl. GRAWE 2000).

Die Forschung hat vielerlei Zusammenhänge zwischen Merkmalen des Stationsklimas und therapeutischen Ergebnissen bzw. Erfolgen aufgezeigt (TIMKO 2004). Bei kritischer Betrachtung haben viele dieser Befunde einen korrelativen Charakter: Man stellte fest, dass Patienten sich eher bewähren oder stabilisieren, wenn sie in einer Einrichtung mit besserem Stationsklima behandelt wurden. Solche Befunde dürfen nicht vorschnell kausal interpretiert werden. Zumindest in gewissem Grade haben Patienten nicht nur mehr Erfolg, weil das Klima in ihrer Einrichtung günstiger war. Einrichtungen haben auch ein günstigeres Kli-

ma, weil sie Patienten mit besserer therapeutischer Ansprechbarkeit oder einer besseren Perspektive behandeln.

Dass dennoch aktive Bemühungen um die spezifischen Verhältnisse auf einer Station wichtig und notwendig sind, steht wohl außer Frage. Sie sind vielleicht umso wichtiger, je problematischer die Aufgaben der Station und je schwieriger die Patienten sind. Gerade dann ist nämlich die Gefahr erhöht, dass sich destruktive Strategien zur Bewältigung der Situation – und zwar auf Patienten- wie Mitarbeiterseite – etablieren. Gerade auf schwierigen Stationen wäre es sinnvoll, sich turnusmäßig des Problems Stationsklima anzunehmen und nach Wegen zu suchen, es positiv zu beeinflussen. So wäre es denkbar, zweimal im Jahr eine »Stationsklimawoche« zu organisieren, bei der auf geeignete Weise eine Zustandsanalyse erfolgt und gemeinsam nach Verbesserungsmöglichkeiten sucht. Es ist manchmal schon einiges gewonnen, wenn Beteiligte sich bei einer solchen Gelegenheit offen dazu äußern, wie sie unter bestimmten Merkmalen des Zusammenlebens auf der Station leiden. Je ehrlicher die Bestandsaufnahme, desto eher lassen sich Ansatzmöglichkeiten für eine Verbesserung der Situation identifizieren und desto größer ist wohl auch die Motivation, auf Veränderung hinzuwirken.

Der Einsatz eines Stationsklimafragebogens ist dabei sicher nicht zwingend notwendig. Doch ein mit einem solchen Instrument erhobenes Stimmungsbild, Änderungen gegenüber früheren Beurteilungen und Diskrepanzen zwischen Team- und Patienteneinschätzungen können Anknüpfungspunkte für die stationsinterne Diskussion liefern. Die Kürze des Fragebogens SK-M macht es möglich, ihn in gewissen zeitlichen Abständen zur Situations- und Prozessdiagnose einzusetzen. Sie macht es auch einfach, ihn in Evaluationsstudien und generell in der Begleitforschung zum Maßregelvollzug zu berücksichtigen. Im Grunde drängt es sich auf, Aspekte des Klimas oder Milieus in solchen Untersuchungen regelmäßig zu erfassen, weil sie im komplexen Gefüge der Ursachen von Behandlungsverläufen sicher eine Rolle spielen (JANSSON 2002).

Literatur

- BEECH A, FORDHAM AS. Therapeutic Climate of Sexual Offender Treatment Programs. *Sexual Abuse: A Journal of Research and Treatment* 1997; 9: 219–237
- CHERNISS C. *Staff Burnout – Job Stress in the Human Services*. Beverly Hills, London: Sage; 1980
- COSTA PT, WIDIGER TA. *Personality disorders and the Five-Factor Model of Personality*. Washington, D. C.: APA; 1994
- DAVIES St. *Toxic Institutions*. In: CAMPLING P, DAVIES St, FORQUHARSON G (Hg) *From Toxic Institutions to Therapeutic Environments*. London: Gaskell; 2004: 20–31

- DIMMEK B (Hg). Vom ungeliebten Kind zum psychisch kranken Rechtsbrecher? Lengerich: Pabst; 1998
- ENGEL RR, KNAB B, VON DOBLHOFF-THUN C. Stationsbeurteilungsbogen. Basel: Beltz; 1983
- GOFFMAN E. Asylums. 1. Aufl., Penguin Books; 1961
- GRABHORN R, KAUFHOLD J, BURKHARDT M, KERNHOF K, OVERBECK G, GITZINGER I. Gruppenkohäsion und Abwehrverhalten im Verlauf stationärer Gruppentherapien. *Psychother Psychosom Med Psychol* 2002; 52: 275–81
- GRAWE K. Psychologische Psychotherapie. 2. Aufl., Göttingen: Hogrefe, 2000
- JANSSON JA, EKLUND M. How the inner world is reflected in relation to perceived ward atmosphere among patients with psychosis. *Nordic Journal of Psychiatry* 2002; 56: 407–412
- KESEY K (1962) One flew over the coo coo's nest. London: Penguin Books; 1962
- MASLACH C. Understanding burnout – definitional issues in analysing a complex phenomenon. In: PAINE WS (Hg) *Job Stress and Burnout*. London: Sage; 1982; 29–40
- MASLOW AH. A Theory of Human Motivation. *Psychological Review* 1943; 50: 370–396
- MOOS RH, HOUTS PS. Assessment of the Social Atmospheres of Psychiatric Wards. *J Abn Psychol* 1968; 73: 595–604
- MOOS RH. *Evaluating Treatment Environments: A Social Ecological Approach*. New York: Wiley; 1974
- MOOS RH. Iatrogenic effects of psychosocial interventions for substance use disorders: prevalence, predictors, prevention. *Addiction* 2005; 100: 595–604
- MÜLLER-ISBERNER R, EUCKER S. Effektive Behandlung psychisch kranker Straftäter. *Neuropsychiatrie* 2006; 20: 32–39
- MURRAY H. *Explorations in Personality*. New York: Oxford University Press; 1938
- NEDOPIL N. Prognostizierte Auswirkungen der Gesetzesänderungen vom 26.01.1998 auf die Forensische Psychiatrie und was daraus geworden ist. *Monatsschrift Kriminologie* 2002; 85: 208–215
- RASCH W. Krank und/oder kriminell? Maßregelvollzug in Westfalen-Lippe. *LANDSCHAFTSVERBAND WESTFALEN-LIPPE (Hg) Pressestelle Münster*; 1984
- REINHARDT K. Sicherung durch Therapie, Therapie durch Sicherung. Ein Beitrag zur Grundlegung von Psychotherapie im Maßregelvollzug. *Forensische Psychiatrie und Psychotherapie* 1999; 6: 57–74
- REY ER. Die Stationsatmosphäre, ein bereits anwendbares Konzept in der Klinischen Psychologie? *Zeitschrift für Klinische Psychologie* 1985; 14: 343–347
- RIEMANN F. *Grundformen der Angst*. München: Ernst-Reinhardt-Verlag; 1990
- SACK M, SCHMID-OTT G, LEMPA W, LAMPRECHT F. Individuell vereinbarte und fortgeschriebene Therapieziele – Ein Instrument zur Verbesserung der Behandlungsqualität in der stationären Psychotherapie. *Zschr. Psychosom. Med.* 1999; 45: 113–127
- SCHALAST N. *Stress, Belastung und Beanspruchung im Maßregelvollzug und in der Allgemeinpsychiatrie*. Dissertation: Naturwissenschaftliche Fakultät der Technischen Universität Braunschweig; 1995

- SCHALAST N. Motivation im Maßregelvollzug gemäß § 64 StGB. München: Wilhelm-Fink-Verlag; 2000
- SCHALAST N, MUSHOFF S, DEMMERLING R. Alkoholabhängige Straftäter im Maßregelvollzug gemäß § 64 StGB. Patientenmerkmale, Behandlungsverläufe, rechtliche Rahmenbedingungen. Projektbericht; 2004 a. Download: www.forensik-essen.de
- SCHALAST N, REDIES M. SK-M: Entwicklung eines Fragebogens zur Beurteilung des Stationsklimas im Maßregelvollzug. Essen: Institut für Forensische Psychiatrie Essen; 2004 b. Download: www.forensik-essen.de
- SCHALAST N, REDIES M. Das Stationsklima als Wirkfaktor der Behandlung – Entwicklung eines Beurteilungsbogens. In: SAIMEH N (Hg) Was wirkt? Prävention – Behandlung – Rehabilitation. Bonn: Psychiatrie-Verlag; 2005; 244–255
- SCHÖTTKE H, WIEDL KH. Der Stationsbeurteilungsbogen (SBB) bei Patienten eines Landeskrankenhauses. Zeitschr. Klin. Psychol. 1990; 19: 61–66
- SHERMAN LW, GOTTFREDSON D, MACKENZIE DL, ECK J, REUTER P, BUSHWAY S (Hg). Preventing Crime: What Works, What Doesn't, What's Promising. Report to the U.S. Congress. Washington, DC: National Institute of Justice; 1997
- TAFT CT, MURPHY CM, KING DW, MUSSER PH, DEDEYN JM. Process and treatment adherence factors in group cognitive-behavioral therapy for partner violent men. J Consult Clin Psychol 2003; 71: 812–20
- TIMKO C, MOOS RH. Measuring the therapeutic environment. In: CAMPLING P, DAVIES St, FORQUHARSON G (Hg) From toxic institutions to therapeutic environments. London: Gaskell; 2004; 143–156

Das Zwischen als Grundlage der phänomenologischen Methode in der psychiatrisch-psychotherapeutischen Praxis¹

Bin Kimura

1. Phänomenologie und Psychopathologie

In meiner ersten, 1965 auf Japanisch geschriebenen Studie zur phänomenologischen Psychopathologie der Schizophrenie² habe ich die hinter den mannigfaltigen schizophrenen Erscheinungen liegende Grundstörung als »Krise des Individuationsprinzips« zu fassen versucht. Heute, nach mehr als vierzig Jahren, halte ich meine damalige Auffassung immer noch für zutreffend. Dabei handelt es sich weniger um eine faktisch gestörte Individuation, wie etwa eine *de facto* gescheiterte Ich-Gestaltung oder eine misslungene Begrenzung des Ich gegen Andere, als vielmehr um eine Krise des Prinzips, das jeder faktischen Verwirklichung der Individualität des Ich oder Selbst zugrunde liegt, mit anderen Worten: um eine Krise des Prinzips, auf dem erst das Selbst sich als Selbst bestimmen kann. Meine psychopathologischen Gedanken bewegen sich seitdem stets um die Frage nach diesem Grund des Selbstwerdens und seiner möglichen Gefährdung bei der als schizophren bezeichneten Existenz.

Die Erforschung des bereits als solchen fungierenden Selbst bzw. Ich gehört zur empirischen Psychologie; der Werdegang, in dem das Ich bei Kleinkindern sich allmählich gestaltet, kann entwicklungspsychologisch eruiert werden. Aber die Frage nach dem Wesen und Grund des Selbstseins, nach dem, was es dem Menschen überhaupt ermöglicht, sich als Selbst zu sich selbst zu verhalten, wie und unter welchen Umständen er daran scheitern kann usw., lässt sich nicht mehr in empirischen Studien behandeln. Diese Frage ist die Aufgabe einer transzen-

1 Vortrag, gehalten auf dem Internationalen Kongress der Gesellschaft für Logotherapie und Existenzanalyse am 29. April 2007 in Wien. Für die Genehmigung der Gesellschaft, den Text hier wieder zu publizieren, danke ich ihr herzlich. Auch Herrn Dr. E. Weinmayr, dem Übersetzer meines Buchs »Zwischen Mensch und Mensch. Strukturen japanischer Subjektivität« (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995) gilt mein schöner Dank für seine sprachliche Abhilfe. Zum Begriff des Zwischen vgl. TANI T. »Klinische Philosophie« und das Zwischen. Psycho-logik 1, München: Alber; 2006.

2 KIMURA B. Seishinbunretsubyo shojo no haigo ni aru mono (Was steckt hinter schizophrenen Symptomen?). Tetsugaku Kenkyu 1965; Bd. 43, 255–292 (japanisch).

dental-phänomenologischen Untersuchung. Aus diesem Grund musste ich bei meiner Arbeit immer dicht an der Grenze zur phänomenologischen Philosophie bleiben.

Allerdings hat mich dabei ein ernster Einwand nie verlassen, nämlich die Frage der Rechtfertigung der phänomenologischen Methode in der Psychiatrie. Darf man die genuin phänomenologische Anschauung auf die psychiatrische Theorie und Praxis anwenden? In der Phänomenologie als einer philosophischen Disziplin vertieft ein Autor sich zunächst ganz und gar in seine eigenste Innerlichkeit und erst von dort her formuliert er das, was ihm als allgemein menschlich zu gelten scheint. Er wendet seine Augen zunächst ausschließlich seiner eigenen Person zu, die er als Modell für jeden Menschen nimmt. In diesem Sinne verhält sich die philosophische Phänomenologie stets in der ersten Person, oder – wenn man so will – sie bleibt »solipsistisch«.

Im Gegensatz dazu beschäftigt sich ein Psychiater stets – nicht nur vor seinem Patienten, sondern auch später in seinem Arbeitszimmer, in dem er theoretisch deutend darüber nachdenkt, was zwischen dem Patienten und ihm verbal und nichtverbal geschehen ist – mit einem zwischenmenschlichen Umgang, in dem er sich unausweichlich im Gegenüber einer anderen Person befindet, der er als einem Du begegnet. Insofern verhält sich die Psychiatrie gerade in ihrer zwischenmenschlichen Seinsweise offensichtlich in der zweiten Person von Du zu Du. Wie kann man jene an sich solipsistischen Aussagen der philosophischen Phänomenologie in dieses zwischenmenschliche Verhältnis hineinbringen?

K. Jaspers, der die Psychopathologie als selbstständige Fachwissenschaft begründet hat, hat als Erster die »Phänomenologie« zur Leitidee der Psychopathologie gemacht. Er schreibt:

»Husserl gebrauchte das Wort [Phänomenologie] anfänglich für ›deskriptive Psychologie‹ der Bewusstseinserscheinungen – in diesem Sinne gilt es für unsere Untersuchungen –, später aber für ›Wesensschau‹, die wir hier nicht treiben. Phänomenologie ist uns hier ein *empirisches* Verfahren; es wird allein in Gang gehalten durch das Faktum der Mitteilung seitens der Kranken.« (JASPERS 1953, S. 47 Fußnote, kursiv von mir)

Insofern scheint seine »Phänomenologie« kaum etwas zu tun zu haben mit jener phänomenologisch-daseinsanalytisch-anthropologischen Psychopathologie, die wir vor allem Ludwig Binswanger verdanken. Hat Binswanger doch gerade die phänomenologische Wesensschau oder -anschauung als grundlegende Methode seiner Psychopathologie in Anspruch genommen.³

Indessen wissen wir auch, dass Jaspers, der seine Methode so enthaltsam auf Beschreibung empirischer Erscheinungen beschränkte, gerade zu diesem Zweck die persönliche Begegnung mit dem Kranken für wünschenswert hielt. So heißt es bei ihm:

3 BINSWANGER L. Über Phänomenologie. In: BINSWANGER 1947, S. 13 ff.

»Die Phänomenologie hat die Aufgabe, die seelischen Zustände, die die Kranken wirklich erleben, uns anschaulich zu vergegenwärtigen, nach ihren Verwandtschaftsverhältnissen zu betrachten, sie möglichst scharf zu begrenzen, zu unterscheiden und mit festen Terminis zu belegen [...]. Dazu helfen uns vor allem die Selbstschilderungen der Kranken, die wir *in der persönlichen Unterhaltung* provozieren und prüfen, am vollständigsten und klarsten gestalten können, die *in schriftlicher, von den Kranken selbst verfasster Form oft inhaltlich reicher, dafür aber einfach hinzunehmen sind.*« (JASPERS 1953, S. 47, kursiv von mir)

Zieht er die persönliche Unterhaltung mit den Kranken deren schriftlichen Selbstdarstellungen wirklich nur deswegen vor, weil es in der Unterhaltung möglich ist, Selbstschilderungen zu provozieren und zugleich zu überprüfen? Steckt dahinter nicht vielleicht noch eine andere Einsicht, die aber Jaspers selbst nicht bewusst wurde?

Bei den Erlebnissen der Kranken, die Jaspers ohne jedes Vorurteil »phänomenologisch« genau als empirische Tatsachen zu beschreiben sich bemühte, handelt es sich in erster Linie um ihre seelischen Symptome. Die Symptome sind, von der dahintersteckenden Krankheit her gesehen, nichts weiter als Anzeichen, durch welche die Krankheit sich zwar meldet, aber nicht selbst zeigt. Bei den Symptomen handelt es sich um bloße empirische Erscheinungen. Im Unterschied dazu geht es der eigentlichen phänomenologischen Psychopathologie darum, das Phänomen im transzendentalen Sinne, heideggerisch gesprochen, als »das Sich-an-ihm-selbst-zeigende« in den Blick zu bekommen. In erster Linie geht es dabei um die Seinsweise des Kranken, in der er sein eigenes Dasein in Bezug auf sein aktuelles zwischenmenschliches Leben zu leben hat. Falls diese Seins- bzw. Lebensweise nicht gelingt, können sich dort verschiedene seelische Störungen ergeben. In diesem Sinne kann man mit E. Minkowski von einem »*trouble générateur*«, einer erzeugenden Störung, sprechen. Der französische Psychopathologe schreibt:

»Angesichts meines Kranken höre ich seinen Worten aufmerksam zu. Ich bemühe mich, in ihr Geheimnis einzudringen. In einem gewissen Augenblick, oft anlässlich nur eines Satzes, erhellt es sich mir plötzlich. Ohne dass ich weiß warum, tut sich ein Licht auf. Ich bin mir jetzt sicher, dass ich das Ganze wirklich erfasst habe, dass ich mich gerade vor dem *trouble générateur* befinde, der wie ein Eckstein alle anderen Störungen trägt, die sich an der Oberfläche ausbreiten und Gegenstände der Beschreibung sein können. Hier können wir von der phänomenologischen Anschauung sprechen in einem ganz nahen Sinne zur bergsonschen Intuition.« (MINKOWSKI 1948, S. 145, deutsche Übersetzung von mir)

Die erzeugende Störung, die die Symptome hervorbringt und sich dadurch erst meldet, zeigt sich uns Minkowski zufolge dann an ihr selbst und kann als Phänomen im eigentlichen phänomenologischen Sinne angeschaut werden, wenn wir dem Kranken zuhören. Aber auch hier ist vorsichtig zu bedenken, dass diese

erzeugende Störung sich nicht bei uns Psychiatern, sondern beim Kranken, d. h. bei einem anderen Menschen ereignet. Wie ist es überhaupt möglich, einen genetisch sich gestaltenden Vorgang im Inneren eines andern phänomenologisch anzuschauen?

Diese Frage mündet unmittelbar in die Frage nach der Möglichkeit einer »intuitiven Diagnose« Schizophrener, die bekanntlich Rümke unter dem Titel eines »Präkoxygefühls« erörtert hat. Er beschreibt es im Jahre 1950:

»In der Begegnung mit dem Schizophrenen spürt der Untersucher eine eigenartige Zögerung und ein Gefühl der Fremdheit, das mit einer Unterbrechung des gegenseitigen Rapports zu tun hat, wie er bei der normalen Begegnungen zweier Personen üblich ist. Das, was man den Instinkt der Annäherung und seine Ausdrucksweisen nennt, wird von einer Seite unterbrochen. Die Annäherung vonseiten des Untersuchers trifft auf das Fehlen der Annäherung vonseiten des Andern.« (RÜMKE 1950, S. 162, deutsche Übersetzung von mir)

Binswanger beschrieb genau dieselbe Erfahrung bereits 1924. Nach ihm ist es oft möglich, die Diagnose einer Schizophrenie im persönlichen Umgang mit dem Kranken intuitiv zu stellen. In solchem Fall ist uns »die Person« des Kranken als solche, nicht nur seine einzelnen psychischen Teilfunktionen, unmittelbar gegeben.

»Man spricht dann gern von einer Gefühlsdiagnose, ist sich aber nicht klar, dass dieser Ausdruck hier etwas ganz anderes bedeutet, als wenn etwa einem internen Mediziner angesichts eines hochfiebernden, sonst noch symptomlosen Kranken »das Gefühl« oder »der Instinkt« sagt, dass es sich hier um einen Typhus und nicht um eine Pneumonie handelt [...]. Anders, wenn wir eine Schizophrenie »nach dem Gefühl« diagnostizieren [...]. Wir diagnostizieren in unserem Fall eigentlich nicht nach, sondern *mit* dem Gefühl, d. h. mittels jener Wahrnehmungsweise, die mit dem »Gefühl« im Sinne von sinnlichen oder emotionellen Gefühlen außer dem Namen nicht das Geringste gemein hat.« (BINSWANGER 1955, S. 135, kursiv von Binswanger)

Das, was Rümke »Präkoxygefühl« genannt hat, ist somit ein Gefühl, das uns die intuitive Diagnose einer Schizophrenie ermöglicht, indem wir mit diesem Gefühl das Fehlen oder Verweigern des zwischenmenschlichen Rapports in der *Person* des Kranken anschaulich wahrnehmen. Zweifellos handelt es sich dabei um nichts anderes als jene Anschauung der erzeugenden Störung, *trouble générateur*, von dem Minkowski gesprochen hat. In einer persönlichen Unterhaltung mit dem Kranken lässt sich seine »Person« als solche mit dem Gefühl des Psychiaters in einer Weise erblicken, die ihm die Diagnose einer Schizophrenie ermöglicht. Aber was heißt hier »Person des Kranken«? Und wie verhält diese Person sich zu ihren inneren Erlebnissen?

2. Person und Zwischen

Der Begriff der »Person« gehört zu denjenigen, die uns Nichteuropäern nur schwer zugänglich sind. Wir wissen, dass das Wort vom lateinischen »*persona*« stammt, das ursprünglich die »Maske« auf der Bühne bedeutete. Danach verweist »Person« auf einen Doppelaspekt des menschlichen Auftretens, nämlich den Unterschied zwischen dem Angesicht nach innen und dem nach außen, oder – anders gesagt – zwischen dem für sich selbst innerlich befindlichen und dem anderen Leuten gegenüber äußerlich zur Schau gestellten Bild des Selbst. Wo also von der Person die Rede ist, da zeigt sich immer auch eine Differenz, ein »Zwischen«, das man beim Ausdruck »Mensch« nicht findet.

»Mensch« heißt auf japanisch »*Ningen*«. Das sino-japanische Wort bedeutet aber original im Chinesischen »zwischen Menschen« und ist als so etwas wie der Ort zwischen Mensch und Mensch zu verstehen – d. h. als der Ort, wo ein Mensch unter den Menschen lebt, also als so etwas wie die Menschenwelt. Als die Japaner vor etwa anderthalb Millennien die chinesische Schrift einführten, verstanden sie vermutlich das Wort als Bezeichnung für den einzelnen Menschen, wahrscheinlich deswegen, weil für die damaligen Japaner das Menschsein und das Zwischen- oder Unter-den-Menschen-Sein fast ein und dasselbe war. Einer selbst zu sein besagte nichts anderes als zwischen Menschen füreinander zu sein; Selbstsein hieß also *eo ipso* Zwischensein.

Hier sehen wir, wenn auch entfernt, eine gewisse Parallele zum Begriff der »Person« im Westen. Für die Menschen vor der modernen Ära war das menschliche Selbstsein wahrscheinlich überall auf der Erde noch nicht so radikal individualisiert wie heutzutage; jeder spürte in sich selbst stets die Anwesenheit des anderen und sah zugleich sich selbst im Antlitz des anderen. Wie, wenn uns heutigen Menschen dieses alte Gespür noch nicht ganz verloren gegangen wäre? Sind wir Modernen nicht auch noch einigermaßen dazu fähig, in der Begegnung mit einer anderen Person den den beiden gemeinsamen, beide kommunizierenden Grund, und d. h. das atmosphärische Zwischen von beiden stets als eigenes Selbst zu erfahren? Dass dies der Fall ist, davon bin ich fest überzeugt. Die Psychiatrie, vor allem die psychotherapeutische Praxis, muss sich als Ort erweisen, wo dieser uralten menschlich-zwischenmenschlichen Atmosphäre noch ein freier Spielraum gewährt wird.

In unserer psychiatrischen Sprechstunde begegnen wir einem Kranken und sehen in ihm eine *Person*, einen *Ningen* und d. h. eine Verkörperung des Zwischen-seins als solchen. Dieser Sachverhalt erinnert uns an die berühmte »ontologische Differenz« von Heidegger, den Unterschied zwischen dem jeweiligen Seienden und dem Sein als solchem.

Nach Heidegger ist das Dasein, d. h. das Menschsein, »ein Seiendes, das nicht nur unter anderem Seienden vorkommt. Es ist vielmehr dadurch ontisch aus-

gezeichnet, dass es diesem Seienden in seinem Sein *um* dieses Sein selbst geht« (HEIDEGGER 1953, S. 12, kursiv von Heidegger). An einer anderen Stelle sagt er:

»Wenn anders nun das Auszeichnende des Daseins darin liegt, dass es Sein-verstehend zu Seiendem sich verhält, dann muss *das* Unterscheidenkönnen, in dem die ontologische Differenz faktisch wird, die Wurzel seiner eigenen Möglichkeit im Grunde des Wesens des Daseins geschlagen haben. Diesen Grund der ontologischen Differenz nennen wir vorgreifend die Transzendenz des Daseins.« (HEIDEGGER 1955, S. 15 ff., kursiv von Heidegger).

In dieser Transzendenz, so fährt er fort, »kommt das Dasein allererst auf solches Seiendes zu, das *es* ist, auf es *als* es ›selbst‹. Die Transzendenz konstituiert die Selbstheit« (HEIDEGGER 1955, S. 19, kursiv von Heidegger). Kurzum, Heidegger nennt die die Differenz von Seiendem und Sein als solchem fundierende Seinsweise des Daseins »Transzendenz« und sieht in ihr die *Selbstheit* des Daseins.

Viktor von Weizsäcker hat ebenfalls den Grund der Selbstheit bzw. Subjektivität, allerdings nicht nur des Menschen, sondern der lebenden Kreatur überhaupt, bedacht. Tief beeinflusst von Freud, bemühte er sich, Patienten verschiedener psychosomatischer Krankheiten psychotherapeutisch zu behandeln. Sein Motto war dabei die »Einführung des Subjekts in die Medizin und Biologie«.

Das Subjekt ist für ihn gerade das Kennzeichnende jedes Lebewesens. Wenn wir feststellen, ob ein Ding lebt, so beachten wir, ob es sich bewegt. Er sagt:

»Es ist die Spontaneität, die Selbstbewegung, die wir damit feststellen. Das bedeutet, dass wir ein Subjekt, ein durch sich selbst und in Beziehung auf sich selbst tätiges Wesen annehmen.« (v. WEIZÄCKER 1997 a, S. 101)

Alle Lebewesen sind ein Subjekt und verhalten sich subjektiv, um in ihrer Umwelt zu leben. Beim Menschen mit seinem artspezifischen Selbstbewusstsein kann das Subjekt auch als »Ich« psychisch erscheinen, was aber nicht ausschließen würde, dass auch ein Schlafender oder Neugeborener als Subjekt lebt und sich subjektiv zu seiner Umwelt verhält. Um das Subjekt vom Ich abzugrenzen, schreibt er, »um nun jede Verwechslung von ›Ich‹ mit psychischer Erscheinung auszuschließen, schälen wir aus dem noch erscheinungsgebundenen Begriff des Ich das seiner Gegensetzung zur Umwelt zugrunde liegende *Prinzip* heraus und nennen es *Subjekt*« (v. WEIZÄCKER 1997 a, S. 299, kursiv von Weizsäcker).⁴

Weizsäcker unterscheidet nun das Leben als solches von dem des einzelnen Lebewesens. Er sagt: »Das Leben selbst stirbt nicht; nur die einzelnen Lebewesen sterben.« (v. WEIZÄCKER 1997 a, S. 83). Diesen Unterschied bezeichne ich,

4 Statt des Wortes »psychischer« wird in den neueren Ausgaben (seit der dritten Auflage 1947 sowie zuletzt auch in den Gesammelten Schriften Bd. 4) das Wort »physischer« gedruckt. Wahrscheinlich handelt es sich um einen Druckfehler, der beim Umzug des Verlegers (Georg Thieme) von Leipzig nach Stuttgart in der Nachkriegszeit stattgefunden hat.

angeregt von Heideggers ontologischer Differenz, als »biologische Differenz«. Beiden Denkern geht es um eine Differenz, ein Zwischen von zwei wesentlich verschiedenen Ebenen, auf einer Seite einem Seienden bzw. Lebenden, das sich gegenständlich erkennen lässt und Objekt der empirischen Forschung sein kann, und auf der anderen dem Sein bzw. Leben als solchem, das gegenständlich-objektiv nicht erkennbar und nur »subjektiv« zu erfahren ist. Was heißt hier »subjektiv«? Weizsäcker sagt:

»Biologie erfährt, dass das Lebende sich in einer *Bestimmung befindet, deren Grund selbst nicht Gegenstand werden kann*. Wir werden dies als ›Grundverhältnis‹ in der Biologie bezeichnen. Das in ihr herrschende Grundverhältnis ist also eigentlich das Verhalten *zu* einem unobjektivierbaren Grund, und nicht, wie bei Kausalität, ein Verhältnis *zwischen* erkennbaren Dingen, so etwa zwischen Ursache und Wirkung. Grundverhältnis ist also eigentlich die Subjektivität, die aber auf eine bestimmte konkrete und anschauliche Weise erfahren wird.« (v. WEIZSÄCKER 1997 a, S. 318, kursiv von Weizsäcker)

Jedes einzelne Lebewesen muss sein Verhältnis zum Leben selbst als dem Grund seines Lebens festhalten, um als Subjekt zu leben. Es ist dieses »Grundverhältnis«, das nach Weizsäcker die »Subjektivität« ausmacht. Genau so wie die Selbstheit des Daseins bei Heidegger den Grund der ontologischen Differenz ausmacht und es ihm ermöglicht, »Sein-verstehend zu Seiendem sich zu verhalten«, ist die Subjektivität bei Weizsäcker das, was es dem Lebewesen, besonders dem einzelnen selbstbewussten Menschen, möglich macht, getragen von dem alles Lebende umfassenden Leben als solchem sein eigenes individuelles Leben zu führen.

3. Zur Phänomenologie des Selbstseins

Kommen wir zurück zu unserer ursprünglichen Frage nach der Möglichkeit, die Grundstörung, den *trouble générateur* der Schizophrenie, phänomenologisch anzuschauen und damit eine »Gefühlsdiagnose« zu stellen.

Wenn wir in unserer Sprechstunde oder auf der Station mit einem Patienten psychotherapeutisch umgehen, sehen wir in ihm nicht einen »zweiten«, d. h. vor uns auftretenden, aber innerlich von uns vollkommen getrennten Menschen; wir betrachten ihn nicht als Gegenstand einer objektiv genauen Beschreibung. Vielmehr begegnen wir ihm als einer Existenz, die zwar ihr eigenes Leben in ihrer eigenen Welt subjektiv lebt, aber zugleich immer bereit ist, aus dieser Eigenwelt atmosphärisch herauszutreten, um sich uns zuzuwenden. Kurz: Wir begegnen dort einer »Person« oder, um es auf Japanisch zu sagen, einem »Ningen«, einem zwischenhaften menschlichen Dasein.

Es ist diese atmosphärische Zwischenhaftigkeit, die unseren psychotherapeutischen Umgang mit dem Patienten trägt, die jedoch bei einem Schizophrenen

ungemein gefährdet ist. Die Schwierigkeit der psychotherapeutischen Annäherung besagt aber nicht, dass es sich hier um eine außerpsychische, cerebralorganische Erkrankung handelt. Vielmehr handelt es sich hier um eine schwerwiegende Vulnerabilität der Möglichkeit, sich selbst vom allgemein menschlichen Sein zu differenzieren und als eigenes, je meiniges Selbst zu bestimmen, also um eine Bedrohung des Individuationsprinzips als solchen. Mit anderen Worten: Die Schizophrenie stellt eine Störung jener Zwischenhaftigkeit des Menschen dar, die ihn erst als »Person« oder »Ningen« in ein zwischenmenschliches Verhältnis zu anderen hineinbringt.

Wir hören oft von der Familie des Patienten, wie er als Kind bereits ein selbstschwacher Mensch war, der sich gegenüber seinen Eltern kaum behauptete; wegen seiner Gehorsamkeit und Anständigkeit wurde er manchmal von Erwachsenen gelobt. Aber er selbst litt besonders in seiner Jugend darunter, dass er sich nicht so selbstständig verhalten konnte wie seine Kameraden, dass sein Ich nicht stark genug war, um sich als ein unabhängiger Mensch zu behaupten. Jedes Ereignis, in dem sein Selbstseinkönnen infrage steht, z. B. jeder Versuch, sich gegenüber seinen Eltern eine Selbstständigkeit zu erringen, oder in ein Liebesverhältnis zum anderen Geschlecht zu treten, erweist sich als besonders gefährlich und wird manchmal zum unmittelbar auslösenden Moment für das Manifestwerden der Krankheit.

Das japanische Wort »*Jiko*« entspricht dem deutschen Wort »Selbst« und wird in der Regel zu seiner Übersetzung verwendet. Das Wort impliziert jedoch im Gegensatz zum »Selbst« keine Identität, »Selbigkeit« mit sich selbst und bedeutet wortwörtlich »von sich selbst aus«, also eine Spontaneität von sich selbst. Das »*Jiko*« hat seine erste Silbe »*ji*«, die dieses »von ... aus« zum Ausdruck bringt, gemeinsam mit dem Wort »*Jinen*«, wörtlich »*Ji* als solches«, das in etwa dem deutschen Wort »Natur« entspricht. Für uns Japaner ist das Selbst gewissermaßen eine kleine Natur und die Natur ein großes Selbst. Das *Jiko*, das Selbstsein, die Spontaneität von sich selbst aus, ist sozusagen eine Differenzierung, eine Individuation der großen, ubiquitären Spontaneität der Natur, des »von sich aus« als solchen.

Die Spontaneität im Sinne einer von sich erfolgenden Bewegtheit setzt eine Differenz oder eine Zwiefältigkeit voraus, eine Differenz zwischen dem Grund oder Ursprung, von dem die Bewegung ausgeht, und der daraus erfolgenden Bewegtheit selbst. Diese Differenziertheit lässt sich auch im europäischen Begriff der Natur erkennen, wenn man die »*natura naturans*« und die »*natura naturata*« unterscheidet, die alles erzeugende Spontaneität als solche oder ihren transzendentalen Ursprung und die von dieser Spontaneität erzeugte, an sich spontan wirkende empirische Natur. Genau dasselbe gilt auch für das »*Jiko*«, das japanische »Selbst« als eine kleine Natur; man kann hier unterscheiden zwischen dem empirischen, gegenständlich zu erfahrenden, auf ein »Hier und Jetzt« lokalisierten Selbst und einem transzendentalen, nicht zu objektivierenden,

über Raum und Zeit hinausgehenden *Jiko*, einem Selbst, das im Zen-Buddhismus »dein Selbst vor der Geburt deiner Eltern« genannt wird.

Vorhin sahen wir, dass es für Weizsäcker nichts anderes als die Spontaneität der Selbstbewegung eines Lebewesens ist, die uns annehmen lässt, dass dort ein Subjekt am Werk ist. Dieses Subjekt wird von der Subjektivität getragen, die für ihn das Grundverhältnis des Lebewesens zum Leben selbst ist. Die Spontaneität des Lebens als solchen bewirkt hier und jetzt bei einem individuellen Lebewesen eine Differenz, ein Zwischen, das wir die »biologische Differenz« genannt haben. Im menschlichen, selbstbewussten Dasein ist es das Selbst im Sinne des *Jiko*, welches diese biologische Differenz verkörpert.

Die von der Lebensspontaneität getragene Differenzstruktur des Selbstseins zeichnet sich auch durch ihre eigentümliche Zeitlichkeit aus. Jedes Verhalten des Selbst beruht auf seiner *Herkunft* und ist gerichtet auf seine *Zukunft*. Herkunft und Zukunft begegnen sich in der Gegenwart, wo das Verhalten sich aktualisiert. Herkunft und Zukunft erstrecken sich also nicht symmetrisch auf beiden Seiten der Gegenwart. Während die Zukunft als Destination der Spontaneität des Selbst ihm allein zuzuschreiben ist, setzt sich die Herkunft aus mannigfachen Ereignissen zusammen, die das Selbst in seinen menschlichen und sachlichen Umgebungen bis dahin erfahren hat und auch in der Gegenwart fortgesetzt erfährt; die Herkunft lässt sich deshalb nicht einfach dem betreffenden Selbst allein zueignen; sie ist sozusagen das Gemeingut alles ihm bisher Begegneten.

Die Herkunft ist demnach keine bloße Vergangenheit, die einfach vergeht und nie mehr wiederkehrt; sie fundiert vielmehr die Gegenwart, indem sie die ganze Vergangenheit in sich integriert und jeweilige differenzierte Richtung auf die Zukunft hin aus sich entstehen lässt. Weizsäcker nennt diese Struktur den »anamnestisch-proleptischen Charakter« (v. WEIZÄCKER 1997 b, S. 376) des organischen Verhaltens. Die Gegenwart charakterisiert sich also durch ihre integral-differenziale Struktur, indem sie das gesamte Gedächtnis ihrer Herkunft anamnestisch zusammenfasst und durch eine jeweils bestimmte Gerichtetheit das nächste Verhalten proleptisch vorwegnimmt.

Um den integral-differenzialen Charakter des biologischen Verhaltens konkreter zu veranschaulichen, möchte ich das Musizieren als Beispiel nehmen. Um ein Musikstück richtig zu spielen, hat der Vortragende unaufhörlich darauf zu achten, die von ihm bereits gespielte Musik in allen ihren Einzelheiten wie Tonhöhe, Tonstärke, Tonalität, Rhythmus, Tempo usw. im Gedächtnis zu behalten und auf dieser Basis die jeweils nächsten Töne zu spielen. Die Anamnese, das Gedächtnis der bisher geleisteten musikalischen Handlungen, und die Prolepsis, das zukunftvorgreifende Anzielen des nächsten Tons, machen in der Tat ein und denselben musikalischen Akt aus, der die jeweilige Gegenwart des Musizierens konstituiert.

Beim Zusammenspiel von zwei Musikern zeigt sich nun dieser anamnestisch-proleptische Charakter in einer etwas verwickelteren, aber grundsätzlich glei-

chen Struktur. Auch im Duo ist die Zukunft der Musik jedem einzelnen Spieler aufgetragen. Falls einer mit seinem Spiel aufhört, bricht die ganze Musik auf einmal ab.

Was aber die musikalische Herkunft angeht, besteht ein großer Unterschied. Beim Solospiel wird die Herkunft, aufgrund derer der Solist seinen nächsten Ton richtig spielen soll, wesentlich von der von ihm selbst bisher gespielten Musik gebildet. Demgegenüber muss sich beim Ensemble zu zweit jeder Spieler auf die gesamte Musik beziehen, die die beiden gemeinsam hinter sich gebracht haben. Die individuelle Prolepsis wird also von der Anamnese des ganzen Duos mit bestimmt; es entsteht dort ein sozusagen »erweitertes Selbst«, das seine individuelle Zukunft aufgrund einer gemeinsamen Herkunft zu entwerfen hat.

Ein solches paradoxes Zusammentreffen von individueller Prolepsis mit gemeinsamer Anamnese kann bei jedem der beiden Musiker manchmal fast psychopathologisch wirkende Täuschungen hervorbringen. Es passiert z. B. oft, dass es einem plötzlich vorkommt, als bringe er die ganze Musik aus eigener Hand für sich allein hervor, obwohl er in Wirklichkeit nur mit einem Instrument zum Zusammenspiel beiträgt. Es kann auch das Gegenteil vorkommen, bei dem einer in jedem Akt seines Musikspielens sich vom anderen gelenkt fühlt, wie beim Beeinflussungserlebnis des Schizophrenen. Die Grenze des »musikalischen Selbst« des Einzelnen gegenüber dem anderen verschwimmt. Im Erleben der Musiker zeigt sich ein einziges virtuelles Subjekt, das gleichsam über die beiden Leiber waltet und das ganze Zusammenspiel für sich verwirklicht. Ob dieses virtuelle Selbst erlebnismäßig mir oder dem Partner zugeschrieben wird, ist eine sekundäre Frage. Dieses virtuelle musikalische Selbst ist ein Beispiel für das, was ich mit dem »erweiterten Selbst« meine.

Ich glaube, dass zwischen dem Phänomen des erweiterten musikalischen Selbst und dem psychotherapeutischen Arzt-Patient-Verhältnis eine echte Analogie besteht. Beim psychiatrisch-psychotherapeutischen Zwiegespräch handelt es sich um eine wahre Begegnung zweier Subjekte, d. h. von zwei je verschiedenen Her- und Zukünften in einer gemeinsamen Gegenwart. Der Patient, der seine quälende Herkunft hinter sich hat, sucht dort Hilfe beim Psychiater; der Psychiater versucht dort mit seinen fachwissenschaftlichen Kenntnissen und Erfahrungen, ihn davon zu befreien. Die beiden spielen also gewissermaßen auf je verschiedenen Instrumenten zusammen. Nichtsdestoweniger könnte man sagen, dass sie, wenn sie einmal zusammen in eine psychotherapeutische Sitzung eintreten, auch beginnen eine gemeinsame Herkunft zu stiften, und dass dort ein erweitertes Selbst entsteht. Dieses erweiterte Selbst ermöglicht es dem Psychiater und dem Patienten je auf ihre Weise den proleptischen Entwurf ihres gegenwärtigen Verhaltens auf Grund einer gemeinsamen Anamnese einzelsubjektiv aufzuführen. Das ist es, was wir als gelingendes therapeutisches Gespräch empfinden.

Erinnern wir uns jetzt an die oben angeführten Thesen Weizsäckers. Das, was er »Subjekt« nennt, ist das der Gegensetzung des Lebewesens zur Umwelt zugrunde liegende Prinzip, während die Subjektivität für ihn das Grundverhältnis, das Verhältnis des Lebewesens zum nicht objektivierbaren Grund des Lebens selbst darstellt. Wörtlich genommen, sieht man hier zwei Wesensarten von »Zwischen«, einmal ein sozusagen »horizontales« Zwischen vom Lebewesen und seiner Umwelt, beim Menschen die zwischenmenschliche Mitwelt einbegriffen, das andere Mal ein »vertikales« Zwischen vom einzelnen Lebewesen und dem Leben selbst als dem nie sterbenden Grund des an sich sterblichen Einzellebens. Es scheint mir aber, dass es sich beim Subjekt und der Subjektivität keineswegs um zwei verschiedene Dinge handelt; es handelt sich beides Mal um ein und dasselbe Zwischen, nämlich die Zwischenhaftigkeit des Selbstseins. Im Verhältnis vom Psychiater zum Patienten tritt das horizontale Zwischen mehr in den Vordergrund, während im Verhältnis von Prolepsis zu Anamnese, von Zukunft zu Herkunft das vertikale Zwischen mehr die dominierende Rolle spielt.

Das Zwischen in seinem horizontal-vertikalen Doppelaspekt ist beim Psychiater nichts anderes als der Ort, an dem seine phänomenologische Anschauung vom transzendentalen Grunde seiner Erfahrungen einen Augenblick in Berührung kommt mit dem ebenfalls horizontal-vertikalen Zwischen des Kranken. Dort kann es geschehen, dass der »intrasubjektive« Grund einer pathologischen Seinsweise, der *trouble générateur* im Sinne von Minkowski, in der »intersubjektiven« Begegnung von Psychiater und Krankem für einen Augenblick anschaulich freigelegt wird.

Diese Berührung kann aber nicht stabil bestehen bleiben. Der Psychiater muss sich in jedem Augenblick einer psychotherapeutischen Begegnung mit dem Patienten darum bemühen, sie immer von Neuem zu verwirklichen. In solchen Augenblicken zeigt sich das Selbst des Kranken als Person, als »Ningen« im Sinne eines zwischenhaften Menschenwesens dem Psychiater gegenüber. Das Selbst tritt aus seinem solipsistischen Komplex von Anamnese und Prolepsis heraus, und erfährt sich als Existenz in vollem Sinne des Wortes. Das ist die Quintessenz der anthropologisch-phänomenologischen Psychotherapie.

Literatur

- BINSWANGER L. Über Phänomenologie. In: BINSWANGER L. Ausgewählte Vorträge und Aufsätze I. Bern: Francke; 1947; 13–50
- BINSWANGER L. Welche Aufgaben ergeben sich für die Psychiatrie aus den Fortschritten der neueren Psychologie? In: BINSWANGER L. Ausgewählte Vorträge und Aufsätze II, Bern: Francke; 1955; 111–147
- HEIDEGGER M. Sein und Zeit. 7. Aufl. Tübingen: Niemeyer; 1953

- HEIDEGGER M. Vom Wesen des Grundes. 3. Aufl. Frankfurt: Klostermann; 1955
- JASPERS K. Allgemeine Psychopathologie. 6. Aufl. Berlin: Springer; 1953
- KIMURA B. Seishinbunretsubyo shojo no haigo ni aru mono (Was steckt hinter schizophrenen Symptomen?). Tetsugaku Kenkyu 1965; Bd. 43; 255–292 (japanisch)
- MINKOWSKI E. Phénoménologie et analyse existentielle en psychopathologie. L'évolution psychiatrique 1948 XIII; No.4: 137–185
- RÜMKE HC. Signification de la phénoménologie dans l'étude clinique des délirants. Congrès international de psychiatrie I. Paris 1950
- v. WEIZSÄCKER V. Der Gestaltkreis. Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen. In: v. Weizsäcker V. Gesammelte Schriften Bd. 4. Frankfurt: Suhrkamp; 1997a; 83–335
- v. WEIZSÄCKER V. Gestalt und Zeit. In: v. WEIZSÄCKER V. Gesammelte Schriften Bd. 4. Frankfurt: Suhrkamp; 1997b; 339–467

Gefühle als Atmosphären

Hermann Schmitz

Die psychologistisch-reduktionistisch-introjektionistische Vergegenständlichung

In der zweiten Hälfte des 5. vorchristlichen Jahrhunderts ereignet sich in Griechenland eine radikale Umstellung des menschlichen Selbst- und Weltverständnisses in der seither dominanten europäischen Intellektualkultur: die psychologistisch-reduktionistisch-introjektionistische Vergegenständlichung.¹ Die empirische Welt wird zerlegt durch Abspaltung je einer psychischen Innenwelt pro Bewussthaber (Subjekt), in die dessen gesamtes Erleben eingeschlossen wird (Psychologismus); die zwischen den Seelen verbleibende Außenwelt wird abgeschliffen bis auf wenige, durch intermomentane und intersubjektive Identifizierbarkeit, Messbarkeit und selektive Variierbarkeit für Statistik und Experiment optimale Merkmalssorten, die unspezifischen Sinnesqualitäten, und deren hinzugedachter Träger, etwa Atome (Reduktionismus); der bei der Abschleifung anfallende Abfall wird entweder absichtlich in den Seelen untergebracht (spezifische Sinnesqualitäten) oder landet dort wie von selbst in durch Privatisierung entstellter Form, weil man ihn übersehen oder vergessen hat (Introjektion). Triebfeder dieser Umstellung ist das jahrhundertelange Streben nach Selbstermächtigung des Menschen gegen die eigenen unwillkürlichen Regungen, deutlich einsetzend beim Odysseus der *Odysee*, während das Erleben der Menschen in der *Ilias* noch unabgeschlossen und unzentriert (von halbautonomen Regungsherden bestimmt) ist.² Die frühesten griechischen Philosophen vor Leukipp und Demokrit deuten die Welt als Kontinuum in- und gegeneinander wirkender Kräfte, die an leibnahen vielsagenden Eindrücken abgelesen und gern mit der Polarität des (unterschiedlich gewerteten) Männlichen und Weiblichen verknüpft werden.³ Empedokles versteht die Liebe als räumlich lang-und-breite Wirkmacht, die man bei verständigem Blick in die Welt überall sieht, während sie den Gliedern der Sterblichen so eingepflanzt ist, dass diese durch sie freundliche Gedanken und Werke zustande bringen.⁴ Das

1 SCHMITZ 1996, S. 75–88: Die Entstehung der psychologistisch-reduktionistisch-introjektionistischen Denkweise; SCHMITZ 1999, S. 32–37: Die psychologistisch-reduktionistisch-introjektionistische Verfehlung.

2 SCHMITZ 2005 a, Band II Teil 1, S. 373–451, und Band III Teil 2, S. 409–418.

3 SCHMITZ 1988; SCHMITZ 2001.

4 DIELS 1954, 31 B 17, 20–26.

empedokleische Gegensatzpaar von Liebe und Groll (Kotos, Neikos) kommt mit ähnlichen Merkmalen im Urchristentum bei Paulus als Pneuma und Sarx vor, die um den menschlichen Leib konkurrieren.⁵ Das Pneuma ist der heilige Geist, der bei den Urchristen vor der Erhebung zur dritten Person der göttlichen Trinität lebendig war als Atmosphäre eines gemeinsamen Gefühls von Liebe, Freude und Freimut (Parrhesia), »in« (buchstäblich) der sie angesichts der Hoffnung auf baldige Wiederkunft des Messias lebten.⁶ Solche Wiederkehr archaischer Motive im Urchristentum⁷ lässt sich leicht mit dessen semitisch-orientalischer, der Wendung der griechischen Intellektualkultur seit dem 4. Jahrhundert noch nicht ganz unterworfenen, Herkunft erklären.

Die psychologistisch-reduktionistisch-introjektionistische Vergegenständlichung verschafft der Person die ihr in der *Ilias* gegenüber den halbautonomen Regungsherden (Thymós, Kradië, Etor, Noos u. a.) fehlende Domäne für eigenes Verfügen; sie wird gleichsam Herr im Haus gegenüber den unwillkürlichen Regungen und kann die Herrschaft über sie beanspruchen. Dieser Anspruch mitsamt dem Hausvergleich⁸ ist wie die ganze psychologistisch-reduktionistisch-introjektionistische Vergegenständlichung zuerst bei Demokrit da, zusammen mit drei wichtigen Ergänzungen, die mit dieser zusammen auf Platon und Aristoteles übergehen: Die dynamische Weltordnung aus einander kompensierenden Kräften wird ersetzt durch einen Dualismus sinnfälliger Kinetik und hinzugedachter stabiler Invarianten (»Ideen«, wie schon Demokrit die Atome nannte); das Gegensatzpaar von Form und Stoff⁹ bereitet die technische Nutzung vor; der Mensch wird in Körper und Seele zerlegt.¹⁰ Bei Platon ist die psychologistisch-reduktionistisch-introjektionistische Vergegenständlichung erst im Spätwerk (mit Übernahme des demokritischen Reduktionismus im *Timaios*) vollständig, während Psychologismus und Introjektion seine Dogmatik (nicht ebenso seine Mythen) von Anfang an fast vollständig beherrschen. Von den späteren Philosophen haben sich nur die antiken heidnischen Neuplatoniker dieser Denkweise entzogen, ohne sich ihrer Abweichung vom vergötterten Vorbild Platon bewusst zu werden; der Reduktionismus tritt mit dem Interesse an der Außenwelt im christlichen Mittelalter zurück, ohne aber zu verschwinden. Die Chance der psychologistisch-reduktionistisch-introjektionistischen Vergegenständlichung

5 Vgl. SCHMITZ 1992, S. 303–306: Empedokleisches im Urchristentum; zu Fleisch, Leib und Geist bei Paulus: SCHMITZ 2005 a, Band II Teil 1, S. 507–520.

6 SCHMITZ 2005 a, Band III Teil 4, S. 13–43: Der heilige Geist.

7 Vgl. SCHMITZ 2005 a, Band III Teil 2, S. 508–519: Das Gefühl als Macht im Christentum.

8 DIELS 1954, 68 B 149.

9 Es ist für Demokrit (angesichts der trümmerhaften Überlieferung) nur aus 68 B 33 und 197 erschließbar.

10 Zu Demokrit vgl. SCHMITZ 1988, S. 351–375 und SCHMITZ 2003, S. 333–348 (Der große Paradigmenwechsel bei Demokrit) und S. 348–363 (Platon als Demokriteer).

für Selbstbeherrschung wird schon im Altertum und Mittelalter kräftig ausgebeutet, ihr gewaltiges Potenzial für Weltbeherrschung aber erst seit 1600, teilweise in direkter Anknüpfung an Demokrits Atomtheorie, mit dem Siegeszug der modernen Naturwissenschaft und Technik; noch die heutige Physik benützt allein die von Leukipp und Demokrit in der Außenwelt belassenen Merkmale, die unspezifischen Sinnesqualitäten, als Datensorten, an denen die Theorien im Experiment geprüft werden. Durch das Ansehen der gewaltigen Erfolge der Naturwissenschaft mit ihren der technischen Nutzung vorleuchtenden Prognosen von Geschehnissen in der Alltags- und Lebenswelt ist das naturwissenschaftliche Weltbild auf der Grundlage der psychologistisch-reduktionistisch-introjektionistischen Vergegenständlichung zur selbstverständlichen Glaubensgewissheit der meisten Menschen geworden, nur jüngst mit der gleichsam kannibalistischen Verkürzung, dass der Reduktionismus den Psychologismus verschlingt, indem das naturwissenschaftlich reduzierte und komplizierte Gehirn an die Stelle der Seele gesetzt wird.

Man darf sich wundern, dass die psychologistisch-reduktionistisch-introjektionistische Vergegenständlichung so große Erfolge gehabt hat, da sie mit spezifischen Aporien belastet ist. Die Person ist nun Herr im eigenen Haus, aber sie kann nicht mehr aus dem Haus gehen, weil ihr gesamtes Erleben in der privaten Innenwelt eingeschlossen ist und nur noch die Sinnesorgane von der Außenwelt Meldungen geben, deren Korrektheit nicht mehr geprüft werden kann, weil man dafür aus der Innenwelt herausgehen müsste. Dieses Dilemma hat schon Demokrit eingesehen¹¹ und noch Nicolai Hartmann.¹² Es bleibt nicht ein rein theoretischer Skrupel, sondern wirkt auf soziale Isolierung hin, indem die antiken Kyrenaiker den Schluss zogen, sich statt mit Erkenntnis der Außenwelt nur noch mit eigener Lust und Unlust zu beschäftigen.¹³ Prinzipieller ist die Schwierigkeit, zu entscheiden, wie sich die Person, die »ich« sagen kann, zu ihrer eigenen Seele oder anders – z. B. »Bewusstsein« – benannten Innenwelt verhält. Oft identifiziert man beides; in der Paradoxie, die dann entsteht, verfängt sich schon Platon, wenn er das Denken als Gespräch der Seele in der Seele mit der Seele ausgibt¹⁴, als sei der Bewohner seine Wohnung, der Herr im Haus das Haus, in dem er Herr ist. Ein anderer Vorschlag Platons geht dahin, die Person als den Menschen im Menschen mit der Vernunft, dem obersten Seelenteil, zu identifizieren¹⁵, als sei das affektive Betroffensein nur ein Anhängsel, obwohl ohne dieses niemand auf den Gedanken käme, dass es sich bei etwas um ihn selbst handelt. Schließlich wollte

11 DIELS 1954, 68 B 125.

12 HARTMANN 1949, S. 61 f.

13 PLUTARCH, *Moralia*, S. 1120 (*Adversus Coloten*).

14 *Sophistes* 263 e 4 f. mit 264 a 9.

15 *Staat* 588 b–e.

Husserl sich als reines Ich gefunden haben, je eines für jeden Bewusstseinstrom, das reines Ich und nichts weiter sei, wenn er ihm später auch als dem »Substrat von Habitualitäten« alle faktischen Überzeugungen des (in seinem Fall) Edmund Husserl zurückgab. Alle diese Tastversuche krankten an der Unmöglichkeit, den, der »ich« sagt, im Milieu der objektiven oder neutralen Tatsachen unterzubringen, die jeder aussagen kann, der genug weiß und gut genug sprechen kann. Um diese Unmöglichkeit an mir zu exemplifizieren: In allen objektiven Tatsachen, die den Hermann Schmitz, der ich bin, betreffen, ist kein Grund zu der Annahme enthalten, dass ich er bin; dafür bedarf es vielmehr der subjektiven Tatsachen meines affektiven Betroffenseins, die höchstens ich aussagen kann, wenngleich andere so gut wie ich darüber sprechen können.¹⁶ Da aber die Objektivität aller Tatsachen der Stolz der Naturwissenschaftler und ihrer philosophischen Anwälte (wie z. B. Kants) ist, wird es den darauf eingeschworenen Menschen schwerfallen, sich mit der Subjektivität von Tatsachen zu befreunden und damit zuzugeben, dass es nicht nur viele Tatsachen gibt, sondern auch viele Tatsächlichkeiten, und die Subjektivität nicht mit einem Stück aus dem großen Kuchen der Welt, die alles ist, was der Fall ist, nämlich die Gesamtheit der objektiven Tatsachen, abgefunden werden kann (sei es nun die Seele oder das Gehirn).

Flächenlose Räume

Die psychologistisch-reduktionistisch-introjektionistische Vergegenständlichung wurde dadurch verschärft, dass die Seelen von einflussreichen Schulen und Denkern (z. B. Descartes, Leibniz, Kant) aus dem Raum zurückgezogen wurden. Der damit der seelenlosen Außenwelt überlassene Raum wurde zusätzlich nivelliert durch eine von der gleichzeitig mit der Durchsetzung dieser Vergegenständlichung entstandenen griechischen Geometrie eingeleitete Vereinseitigung der Raumvorstellung. Diese Geometrie behandelt in erster Linie die Flächen und die Körper nur als flächig begrenzte und schneidbare. Aus den Augen begreifender Aufmerksamkeit gerieten dabei die flächenlosen Räume, z. B. der Raum des Wetters, der Raum des Schalls, der Raum der (weiten und dichten, feierlichen oder der engen und schweren, drückenden, oder zarten morgendlichen) Stille, der Raum des entgegenschlagendes Windes (mit Bewegung ohne Ortswechsel), der Raum der frei sich entfaltenden Gebärde, der Raum des Schwimmens, der Raum des am eigenen Leibe Spürbaren. Alle diese Räume haben keine Flächen und daher auch keine bezifferbaren Dimensionen; sie sind also nicht dreidimensional; in ihnen gibt es keine Punkte und Linien und keine Ränder, daher

¹⁶ Die Subjektivität von Tatsachen habe ich oft expliziert, vgl. z. B. SCHMITZ 2003, S. 62–76; SCHMITZ 2005b, S. 118–121 und (gegen einen Kritiker) in SCHMITZ 2004, S. 224.

auch keine berandeten Gestalten, ferner keine Lagen und Abstände, die nur an umkehrbaren Verbindungsbahnen abgelesen werden können und zu deren Stabilisierung Flächen brauchen, in die diese eingetragen werden.¹⁷ Immer besitzen diese flächenlosen Räume aber Weite und einen absoluten Ort des spürbaren Leibes, der sich aus ihr abhebt; ich nenne ihn absolut, weil er für den Spürenden eindeutig und unverkennbar ist, unabhängig von der Orientierung an einem System relativer Orte, die sich gegenseitig durch die Lage- und Abstandsbeziehungen an ihnen befindlicher Gegenstände identifizierbar machen. In den meisten flächenlosen Räumen gibt es überdies Richtungen und ein Volumen, das aber nicht dreidimensional ist, sondern dynamisch, eine Fülle von Kraft. Aus der geläufigen Raumvorstellung sind sie vollständig verdrängt worden, nachdem die cartesische Koordinatengeometrie, ausgehend von der griechischen Geometrie der Fläche, den Raum vollständig in ein System bezifferbarer relativer Orte (einen Ortsraum) eingefangen hatte. Seitdem stellt man sich den Raum nur noch als ein riesiges, eventuell unendliches Koordinatensystem vor; nur so kann die Naturwissenschaft ihn brauchen, und ihr Prestige gibt allen Fragen, die nur für flächenhafte (mit Flächen versehene) Räume Sinn haben, einen Schein von Selbstverständlichkeit auch bezüglich flächenloser Räume: z. B., wie lang oder breit, eckig oder rund, wie weit entfernt vom Auge des Betrachters etwas sei, das Raum erfüllt. Das ist sehr leichtsinnig, weil man sich nicht genügend um den Ortsbegriff gekümmert hat, obwohl konstante relative Orte für die Zeitmessung unentbehrlich sind (schon zur periodischen Wiederkehr des Messgerätes an denselben Ort). Ich habe gezeigt, dass eine zirkelfreie Einführung des Ortes allein mithilfe von Lage und Abstand und logischen Mitteln (Restklassenbildung nach Äquivalenzrelation) nicht möglich ist: Ruhe setzt (als Beharren am Ort) den Ort voraus, aber auch der Ort setzt Ruhe voraus, weil seine Konstanz nur durch Bezug auf ruhende Gegenstände bestimmt werden kann, egal, ob es sich um absolute oder relative Ruhe handelt.¹⁸ Man muss also ein Verständnis dafür, was Ruhe ist, aus flächenlosen Räumen mitbringen, um einen Ortsbegriff einführen zu können.

Der Leib

Flächenlos ist auch der Raum des eigenen Leibes. Unter »Leib« verstehe ich alles, was jemand von sich (als zu sich selbst gehörig) in der Gegend (nicht notwendig in den Grenzen) seines Körpers spüren kann, ohne sich der Hilfe

17 Für das Nähere verweise ich auf meinen Aufsatz: Der erlebte und der gedachte Raum, in SCHMITZ 2005b, S. 186–204.

18 S. o. Anmerkung 17. Meine explizite Ortsdefinition steht in SCHMITZ 2003, S. 61 Anmerkung 35.

der fünf Sinne (vornehmlich des Sehens und Tastens) und des mit ihrer Hilfe gebildeten perzeptiven Körperschemas (des habituellen Vorstellungsbildes vom eigenen Körper) zu bedienen. Dazu gehören alle leiblichen Regungen wie Angst, Schmerz, Beklommenheit, Hunger, Durst, Wollust, Ekel, Frische und Müdigkeit, Wonne und Behagen und alle Weisen affektiven Betroffenseins von Gefühlen, von Freude oder Trauer, Entzücken oder Bestürzung, Zorn oder Scham, Furcht oder stürmischem Mut, Bangnis oder Sehnsucht usw. Der Leib, der von solchen Regungen besetzt ist, ist ein Gegenstand eigener Art, der im Zuge der psychologischer-reduktionistisch-introjektivischer Vergegenständlichung vollständig vergessen worden ist, zwischen Seele und Körper wie in eine Gletscherspalte gefallen. Vorher war er zwar nicht als abstrakter Typus geläufig, aber im menschlichen Selbstverständnis eindringlich bis zur Dominanz präsent; so schildert Sappho ihre erotische Erschütterung durch die liebliche Stimme einer Freundin ohne Erwähnung seelischer Reaktionen mit lauter Angaben darüber, was sie am eigenen Leibe spürt, mit einem einzigen Hinweis auf körperliche Veränderungen (grünliche Verfärbung).¹⁹ Der Körper des Menschen ist stetig dreidimensional ausgedehnt, flächig begrenzt, durch Flächen schneidbar und daher zerlegbar, besetzt mit relativen Orten, die sich durch Lagen und Abstände gegenseitig bestimmen. Dagegen ist der Leib ein Gewoge verschwommener Inseln, die nur in Augenblicken höchster Spannung auf einen leeren absoluten Ort zusammenlaufen; sie sind voluminös, aber flächenlos unteilbar ausgedehnt, und werden zusammengehalten durch die Spannungskomponente des vitalen Antriebs, d. h. der teils kompakten, teils rhythmischen Konkurrenz von Engung und Weitung, die sich als Spannung und Schwellung ebenso hemmen wie gegenseitig herausfordern und antreiben. Die Leibesinseln und der Leib im Ganzen besitzen absolute und nur zusätzlich relative Orte.

Man kann sich das Gesagte leicht an der Leibesinsel klar machen, die beim Atmen in der Brustgegend auf- und wieder abgebaut wird. Dabei überwiegt anfangs die Schwellung, in der Endphase die Spannung, aber ohne rhythmische Fluktuationen. Das Übergewicht der Spannung wird abgeführt durch das Ausatmen als leibliche Richtung, die unumkehrbar aus der Enge in die Weite führt. Der Fuß ist als Körperteil eine einheitliche Gestalt, leiblich eine Insel aber nur, wenn er z. B. nach langer Wanderung müde als geschwollen gespürt wird; stets aber sind die Sohlen als Leibesinsel präsent oder weckbar. Andere in diesem Sinn konstante Leibesinseln mit charakteristischer Ausformung des vitalen Antriebs sind der Mund und die anale Zone. Wenn eine Hand die andere betastet, wird die aktive Hand nur als Leibesinsel gespürt, die passive obendrein als Körperteil wahrgenommen. Die Phantomglieder der Amputierten sind abgespaltene Leibesinseln, die nur dadurch täuschen, dass der Betroffene sie für Körperteile hält. Von den

19 Fragment 2 Diehl = 31 Lobel/Page.

absoluten Orten der Leibesinseln überzeugt einfach das Beispiel vom Insektenstich. Wenn ein Brennen, Jucken usw. unerwünschten Besuch zu verraten scheint, fährt die dominante Hand blitzschnell dahin, ohne an einem relativen (der Lage und dem Abstand nach bestimmten) Ort aufgesucht werden zu müssen; auch der Ort der getroffenen Stelle wird sofort gefunden, obwohl er im perzeptiven Körperschema meist noch nicht verzeichnet ist, also an einem absoluten Ort wie die zufahrende Hand. Einen absoluten, relativ gar nicht oder nur schwer lokalisierbaren Ort nimmt der Ausgangspunkt des motorischen Körperschemas ein.²⁰ Diese spezifische Räumlichkeit verbindet sich mit der spezifischen Dynamik des Leibes. Deren wichtigste Dimension ist die von Enge und Weite. Der spürbare Leib steht zwischen diesen Extremen, in denen das Bewusstsein schwindet, im heftigen Schreck (einseitige Engung) ebenso wie im Einschlafen, in Trance und völliger Entspannung (einseitige Weitung). In dieser Dimension hält sich der vitale Antrieb mit wechselnden Gewichtsverhältnissen von Spannung und Schwellung: Übergewicht der Spannung bei Angst und Schmerz, der Schwellung bei Wollust (sexueller und anderer Art), ungefähres Gleichgewicht bei Kraftanstrengung (Ziehen, Heben, Klettern). Aus dem vitalen Antrieb können Anteile von Engung und Weitung als privative Engung bzw. Weitung gelöst werden. Privative Weitung verhält sich zu überwiegender Schwellung wie Erleichterung zu Wollust, privative Engung zu überwiegender Spannung wie Schreck zu Angst oder Schmerz. Die Bindung von Spannung und Schwellung im vitalen Antrieb kann kompakt (zäh) oder rhythmisch fluktuierend sein; das Erste ist bei Schmerz, das Zweite bei Angst und Wollust der Fall. Ein Symptom für diesen Unterschied ist die keuchende Atemkurve: Man keucht nicht vor Schmerz, wohl aber vor Angst oder Wollust. Die Unterschiede der Bindungsweise bestimmen vom Temperament (besser: der leiblichen Disposition) her Unterschiede des Persönlichkeitstyps, die Kretschmer mit dem vagen Wort »Konstitution« belegte: Kompakte Bindung ergibt den Stufenmütigen (Bathmothymiker, als Dynamiker mit dominanter Schwellung oder als Phlegmatiker mit dominanter Spannung), rhythmisch schwingende Bindung den Zykllothymiker, leichte Abspaltung von Engung und Weitung aus dem vitalen Antrieb den Schizothymiker. Zwischen Engung und Weitung vermittelt die leibliche Richtung, die unumkehrbar aus der Enge in die Weite führt und Engung ebenso wie Weitung mit sich nehmen kann; Beispiele sind der Blick, das Ausatmen, das Schlucken, die Bahnen der Gebärden. Von der Enge-Weite-Dimension der leiblichen Dynamik muss eine andere, obzwar verwandte unterschieden werden, die von epikritischer (zuspitzender, schärfender) und protopathischer (stumpfer oder dumpfer, diffus ausstrahlender) Tendenz. Von den drei Schichten der Vitalität ist der Antrieb protopathisch, während seine Reizempfänglichkeit und vor allem seine Zuwendbarkeit als Auslesevermögen epikritische Tendenz verlangen.

²⁰ Vgl. SCHMITZ 2003, S. 24–34: Der Leib.

Halbdinge

Der Leib ist ein Halbding. Auch der Gegenstandstyp der Halbdinge ist bei der psychologischer-reduktionistisch-introjektionistischen Vergegenständlichung achtlos übergangen worden. Um sich in der Welt zurechtfinden und behaupten zu können, sind die Menschen an der Umdeutung von Halbdingen in Volldinge interessiert, z. B. von Wind in bewegte Luft, von elektrischem Schlag in elektrischen Strom als schlagenden Arm. Volldinge dauern, solange sie existieren, ununterbrochen und wirken mit dreigliedriger Kausalität in dem Sinn, dass sich Ursache, Einwirkung und Effekt unterscheiden lassen, z. B. als fallender Stein, Stoß und Zerspringen des Glases, oder als Arznei, Applikation (z. B. oral oder intravenös) und Effekt (z. B. Einschlafen oder Erbrechen). Bei Halbdingen ist dagegen die Dauer unterbrechbar und die Kausalität zweigliedrig, indem Ursache und Einwirkung sich nicht unterscheiden lassen. Der Schmerz ist ein Halbding. Im Unterschied zu der Angst, die ebenso peinlich sein kann, ist er nicht nur ein eigener leiblicher Zustand, sondern auch ein eindringender Widersacher, mit dem der Betroffene sich auseinandersetzen muss; daher kann man im Schmerz nicht aufgehen wie in Angst und in Wollust, die deswegen panisch sein können. Als Widersacher übt der Schmerz die zweigliedrige Kausalität eines Halbdinges aus. Andere Beispiele von Halbdingen sind die reißennde Schwere, wenn man stürzt oder sich gerade noch fängt, der Wind, die Stimme (eines Menschen oder einer Tierart), die Zeit, wenn sie in Langeweile oder gespannter Erwartung quälend aufdringlich wird, viele Geräusche (z. B. stechender Lärm) und Tonfolgen (z. B. Melodien). Der Leib ist ein Halbding, dessen Dauer allerdings nur dadurch unterbrochen zu werden scheint, dass er oft in einem übergreifenden Zusammenhang leiblicher Kommunikation²¹ aufgeht und dann nicht mehr als einzelner eigener Leib hervorgehoben ist; so ist die Atmung meist unmerklich, stets aber für das Spüren weckbar. Die unmittelbare, zweigliedrige Kausalität ohne zwischen Ursache und Effekt eingeschobene Einwirkung ist allen leiblichen Regungen eigen, wenn auch nicht mit der Aufdringlichkeit eines Widersachers, der zur Auseinandersetzung zwingt wie der Schmerz.

Gefühle als Atmosphären

Halbdinge sind auch die Gefühle. Nach ihrer Befreiung aus der Privatisierung durch die Introjektion stellen sie sich als Atmosphären heraus, die entweder bloß wahrgenommen werden oder in leiblich-affektivem Betroffensein ergreifen; die

²¹ SCHMITZ 2003, S. 34–43; Leibliche Kommunikation (neben anderen Darstellungen von mir, z. B.: SCHMITZ 1995, S. 135–153; SCHMITZ 2005 a, Band V, S. 23–43; SCHMITZ 1993, S. 130–146).

Person kann diese Ergriffenheit in Preisgabe und/oder Widerstand verarbeiten und ihrer Fassung²² aneignen, wodurch das Fühlen als leibliche Ergriffenheit vom Gefühl einen persönlichen Stil, eine persönliche Note erhält. Eine Atmosphäre ist auch das Wetter, das wie die Gefühle im Prokrustesbett der psychologisch-reduktionistisch-introjektionistischen Vergegenständlichung verzerrt worden ist; es wird in Hautempfindungen und einen physikalisch bestimmten Zustand der Luft zerlegt. Das erlebte Wetter, das nächstliegende Gesprächsthema unter Fremden, hat nichts davon; es ist so wenig mein oder dein privates Wetter wie der wahrgenommene Zustand eines umgebenden Gases, der Luft, sondern eine Atmosphäre, in der man lebt, indem sie leiblich betroffen macht, aber nicht notwendig affektiv betroffen, sodass sie der Person nahe geht und sie für Preisgabe und/oder Widerstand in Anspruch nimmt; wenn das der Fall ist, nimmt auch das Wetter Züge eines Gefühls an. Das Übereinstimmende von Gefühl und Wetter fasse ich mit dem Begriff der Atmosphäre. Es ist nicht ganz leicht, diesen Begriff zu analysieren. Eine *Atmosphäre* – so möchte ich das hier Gemeinte umschreiben – ist die randlose Besetzung eines flächenlosen Raumes im Bereich dessen, was als anwesend erlebt wird; es handelt sich also nicht um einen hinzugedachten, etwa geografischen oder kosmischen, Raum. Ich spreche von Besetzung statt von Erfüllung, weil auch Besetzung durch die Atmosphäre gefühlter Leere (trotz Ausfüllung des Raumes mit Körpern) vorkommt. Der flächenlose Raum braucht selbstverständlich nicht abgesondert neben dem von Körpern erfüllten zu stehen, sondern kann diesen überformen, wie der Raum des Wetters, des Schalls, der feierlichen Stille in den flächenhaltigen Raum der Körper eingebunden ist. Auch können Gefühlsräume mit konträrer Besetzung einander überlagern, indem z. B. dominant gefühlte Leere gefühlte Füllung überdeckt. Ebenso kommen aber auch körperlose Gefühlsräume vor, wenn auch zur Andeutung des schwer Beschreiblichen Vergleiche aus der Körperwelt herangezogen werden, wie im folgenden Bericht eines gesunden Studenten: »Heute hat sich wieder die Stille in mich herabgesenkt, unerwartet. Der Tag war durch nichts Ungewöhnliches gekennzeichnet, und ich vermutete nicht das Geschenk, das mir am Abend werden sollte. Es ist in mir ein sehr sonderbares Gefühl, wie ein ganz langsames Bewegen. Ich fühle etwas in mir, das auch in einer weiten Wasserfläche ist, worin sich Wolken spiegeln, die durchschienen sind von Sonne und sich langsam verschieben. Es ist sehr klar und durchsichtig. Es steht am Nächsten dem Glück, denn es ist eine endlose Ruhe, nicht Ruhe durch Fehlen des Schweren, sondern Ruhe durch reine Harmonie im Geschehen in mir.«²³

Meine These, dass Gefühle – wohl zu unterscheiden vom Fühlen dieser Gefühle als leiblicher Ergriffenheit von ihnen – flächenlos ausgedehnte räumliche

22 SCHMITZ 2003, S. 157–173: Fassung als Spielraum der Person.

23 RÜMKE 1924, S. 32; von mir angeführt in: SCHMITZ 2005 a, Band III Teil 2, S. 186.

Atmosphären sind, will ich zunächst an Beispielen bewähren, bei denen die Räumlichkeit sogleich plausibel ist. Feierlicher Ernst ist ein mächtig ergreifendes Gefühl, aber weder Lust noch Unlust; dieses Beispiel genügt zur Widerlegung des spätestens seit Kant nahezu ubiquitären Versuches, die Gefühle im Zuge der Introjektion bei Lust und Unlust unterzubringen. Der feierliche Ernst kommt rein zur Geltung in einer weiten und dichten Stille, die sogar noch hörbares Geräusch wie selbst hörbar überlagern kann. Diese Stille ist eine Atmosphäre im angegebenen Sinn, und so sind Gefühle räumlich. Entsprechendes gilt von der engeren und dichteren drückenden Stille, gleichgültig, ob sie sich in Folge eines Unglücks oder einfach als Teil des Wetters eines heißen, schwülen Mittags einstellt. Der polnische Schriftsteller Sienkiewicz berichtet von seinem Krankenhausaufenthalt in Sansibar: »Gegen Mittagszeit verfiel das Spital in Totenstille und traurige Ruhe; man hatte dann die sonderbare Empfindung, als schwebe eine Katastrophe über der Stadt – und wenn dann in dem allgemeinen Schweigen die Uhren zwölf schlugen, glaubte man, es müsse jetzt und jetzt etwas Schreckliches eintreten.«²⁴ Ebenso ist die zarte, leichte, weite Stille eines unberührten Morgens eine Atmosphäre, die als Gefühl ergreifen kann.²⁵ Leere als Atmosphäre, ganz isoliert oder als Besetzung eines mit Körpern erfüllten Umraumes, ist ein Gefühl von Verzweiflung (*acedia, ennui*), das einen Menschen sogar ohne vorherige Reflexion über den Sinn oder Unsinn des Lebens plötzlich befallen kann, etwa an einem nasskalten, trüben Morgen im hässlichen Häusermeer einer Großstadt und auf dem Bahnhof, oder in kühler, bleicher, befremdender Abenddämmerung.²⁶ Goethes Faust, der als verliebter Spion Gretchens Stube betritt, ruft aus: »Wie atmet rings Gefühl der Stille, der Ordnung, der Zufriedenheit!« (Vers 2691 f.) Vielleicht nimmt er diese Atmosphäre bloß wahr; näher liegt aber, dass sie ihn anrührt und wenigstens ansatzweise die Ergriffenheit von den entgegengesetzten Gefühlen, die ihn treiben, modifiziert. Entsprechendes gilt für den Weltmenschen oder Bösewicht, der in die numinose Atmosphäre eines eindringlich gestalteten Kirchenraumes gerät, und für den ernsthaften Beobachter eines albernen Festes, den mehr die alberne Fröhlichkeit als Atmosphäre als das einzelne Gehebe der Teilnehmer berührt; er kann sie ganz neutral wahrnehmen, aber auch als etwas Unsympathisches durch ein ihn ergreifendes Gefühl der Verlegenheit, Trauer, Beklommenheit hindurch, und schließlich kann er mehr oder weniger von ihr angesteckt werden. Dass die flächenlos räumlichen Atmosphären identisch sind mit den Gefühlen, die leiblich-spürbar ergreifen, wird an diesen Beispielen beson-

24 Henryk SIENKIEWICZ, Reisebriefe aus Afrika, deutsch von J. v. INNENDORF, von mir angeführt (SCHMITZ 2005 a, Band III Teil 2, S. 290) nach der Zwischenquelle LÖWY 1912, S. 62.

25 Vgl. zur Stille als atmosphärischem Gefühl: SCHMITZ 2005 a, Band III Teil 2, S. 201–208; dort S. 202 ein Beleg für Verträglichkeit solcher Stille mit Geräusch.

26 Zur Verzweiflung in diesem Sinn einer reinen leeren Stimmung: ebd. S. 219–244.

ders deutlich, weil die Atmosphäre zuerst bloß wahrgenommen wird und dann im eigenen Fühlen des Wahrnehmenden ein entgegengesetztes Gefühl verdrängt. Weitere Beispiele bietet die Atmosphäre der Verlegenheit oder Betretenheit, in die jemand ahnungslos hineinplatzt, sodass ihm das Wort auf den Lippen gefriert, oder die Atmosphäre ahnungsvoll gespannter Erwartung, in der sich Verheißung und Drohung mischen²⁷, die Atmosphäre kollektiver Aufgeregtheit, lähmender Sonntagsruhe usw. Erst recht sind räumliche Gefühle die optisch-klimatischen Atmosphären, in denen Wetter, Anblick, Akustisches und Gefühl ein Ganzes bilden: unheimliche oder friedlich heitere Abendstimmung, Novemberstimmung, Frühlingsstimmung, schwüler Mittag usw.

Dies sind Gefühle, die ebenso ein Einzelner allein fühlen kann, wie mehrere Anwesende sie miteinander teilen können. Wie steht es aber mit Gefühlen, die aus ganz individuellen Erfahrungen, Handlungen oder Unterlassungen hervorgehen oder ohne ersichtlichen Grund einen Einzelnen befallen, ohne merklich einen Raum für potenziell viele, gar beliebig viele Teilnehmer aufzuspannen? Um auch in diesem Fall die atmosphärische Natur des Gefühls ersichtlich zu machen, gehe ich von der Freude aus. Sie beschert dem Freudigen eine eigentümliche Leichtigkeit, in der das Andringen gegen die Schwere ihm nicht mehr die übliche Mühe macht. Typische Symptome dafür sind der Freudensprung, das Hüpfen vor Freude; man spricht auch vom Schweben des Freudigen »in Seligkeit«. Das kann am gesteigerten Kraftgefühl liegen, das ihm Schwung verleiht. Es gibt aber auch eine ebenso intensive Freude vom eher schlaffen, entspannenden Typ, eine Freude, in die man sich fallen lässt, etwa bei Erleichterung von einer schweren Sorge. Solche Freude hebt nicht weniger; auch der Erleichterte, und er erst recht, »schwebt in Seligkeit«, wenn die Umstände danach sind. Solche Entwertung der Schwere liegt dann also nicht an gesteigerter Aktivität, sondern an einer gefühlräumlich hebenden Atmosphäre der Freude. Hier bewährt sich die sorgfältige Unterscheidung zwischen Leib und Körper. An der Schwere des Körpers des frohen Menschen hat sich natürlich gar nichts geändert; die Freude als Atmosphäre ergreift aber auch nicht körperlich, sondern leiblich, und nimmt nur dem Leib die Schwere. Der Gegenfall zur Freude ist die Trauer. Wenn ein harmlos fröhlicher Mensch auf einen Menschen trifft, der mit allen Anzeichen tiefer Trauer eine matte, schlaffe Haltung einnimmt, wie sie dem so Traurigen gemäß ist, wird er bei einiger Feinfühligkeit die Äußerung seiner Fröhlichkeit dämpfen und den Bekümmerten hinlänglich in Ruhe lassen; sollte es sich aber um einen bloß Matten, von dem der Hinzukommende etwas will, ohne Anzeichen solcher Trauer handeln, wird er diesen nicht so schonen, sondern etwa aufrufen oder aufrütteln und gegebenenfalls bereit sein, seine Rücksichtnahme und Hilfsbereitschaft ohne so viel Zurückhaltung wie angesichts des Traurigen

27 Ebd. S. 300–304: Das Ahnungsvolle (Erwartungsgefühl).

zu betätigen. Der Unterschied liegt nicht am Respekt vor dem Mitmenschen, der eher dazu veranlassen könnte, dem Traurigen tätig beizuspringen und ihn aufzurichten, um ihm die Haltung des Stolzes und der Würde zurückzugeben. Was den harmlos Fröhlichen bei der Begegnung hemmt, ist vielmehr die Autorität der Trauer als einer Atmosphäre, die den Traurigen umgibt oder von ihm ausstrahlt und in diesem Fall mit ihrem gebietenden Anspruch den Äußerungsimpuls des Fröhlichen hemmt.

Ein weiteres gut passendes Beispiel ist die Scham. Es kommt vor, dass jemand sich beschämend benimmt, ohne sich selbst zu schämen, während die Anwesenden oder auch die abwesenden Angehörigen – in einem weiteren Sinn als die nur durch familiäre oder Blutsverwandtschaft Angehörigen – davon peinlich berührt sind. Diese Peinlichkeit ist nicht ein anderes Gefühl als die katastrophale Scham, sondern eine andere Weise der Ergriffenheit von demselben Gefühl: Wer sich katastrophal schämt, möchte gleichsam in den Boden versinken und senkt den Blick; wer bloß peinlich berührt ist, wird verlegen, möchte lieber weg, und kneift vielleicht etwas die Augen, statt den Blick zu senken. Dass Peinlichkeit aber von derselben Scham zehrt wie die des Beschämten, der sich im angegebenen Fall freilich gar nicht schämt, ergibt sich daraus, dass sie auch als katastrophale Scham vorkommt; man sagt dann nur nicht mehr »Ich bin peinlich berührt von ...«, sondern etwa: »Es ist mir entsetzlich peinlich, dass ...«. Im angegebenen Fall liegt auch keine Gefühlsansteckung vor, denn der sich Schämende, der die anderen zu einem Sympathiegefühl anstecken könnte, fehlt ja gerade. So bleibt nur, dass die Scham eine Atmosphäre ist, die entweder in ihrem Verdichtungsbereich jemanden um eines echten oder vermeintlichen Makels willen katastrophal heimsucht oder selbst dann, wenn dieser Verdichtungsbereich leer bleibt, Umstehende und Angehörige mehr streifend, aber noch deutlich peinlich, berührt.

Gegen meine These, dass auch ganz privat motivierte Gefühle, die anderen Menschen vielleicht unbekannt und unzugänglich bleiben, räumlich verbreitete und leiblich ergreifende Atmosphären sind, ist der naheliegende Einwand erhoben worden, dass das zugehörige Fühlen nicht vom Aufenthalt an einer bestimmten Stelle im Raum abhängt – dann sollten doch wohl alle, die sich eben da befinden, in gleicher Weise fühlen müssen –, sondern von Umständen in der Lebensgeschichte des Einzelnen, die oft mit der Position, die er gerade im Raum einnimmt, nichts zu tun haben. Dieser Einwand verkennt, dass Gefühle Halbdinge sind wie Stimmen und Melodien, die hier und da, dann und wann auftreten, ohne dass es Sinn hat, zu fragen, wo sie die Zwischenzeit verbracht haben. Dieses Auftreten wird durch verschiedene Ursachen bewirkt, bei Melodien und Stimmen z. B. durch Spielen von Musikinstrumenten, Mund- und Kehlkopfbewegungen. Ebenso können Gefühle durch Konstellationen einer Lebensgeschichte geweckt werden, die so privat persönlich sind, dass sie nur in der Perspektive dieser Lebensgeschichte und persönlichen Erfahrung zum Vorschein kommen, so wie es auch Gefühle gibt,

die sich zur gleichmäßigen Teilnahme vieler Menschen anbieten. Dass Gefühle oft nicht geteilt werden können, spricht so wenig gegen ihre Räumlichkeit, wie die Unhörbarkeit von Melodien, die jemandem nur »durch den Kopf gehen« oder »im Kopf herum« gehen, gegen deren Lautlichkeit.

Vom Gefühl ist das Fühlen des Gefühls zu unterscheiden, das, wenn es nicht bei bloßer Wahrnehmung bleibt, wie beim ungerührten oder verstimmten ernsthaften Beobachter eines albernem Festes, in leiblicher, eventuell personal verarbeiteter Ergriffenheit besteht. Das auffälligste Zeugnis dieser Leiblichkeit des Fühlens ist die spontane Gebärdesicherheit des Ergriffenen. Zum Ausdruck der Freude gehören u. a. strahlende Augen, zufriedenes Lächeln, beschwingter Gang und helle Stimme; wer nicht selbst so gestimmt ist, kann dieses sehr komplizierte Erscheinungsbild nur mit großer Begabung und Übung einigermaßen echt nachstellen, aber dem Freudigen, und sei er noch so ungeschickt, gelingt das ganz von selbst: Die Atmosphäre des Gefühls gibt seinem Leib die Bewegungssuggestion ein, die seine Gebärde führt. Das Entsprechende gilt für Kummer, Scham, Furcht, Zorn usw., auch sogar für zwiespältige Gefühle, die entsprechend ambivalenten Ausdruck finden, nur nicht für Mitleid, weil die Ergriffenheit in diesem Fall meist halbherzig und ihrer selbst nicht sicher ist; dann ist der Mitleidige um den passenden Ausdruck seiner Zuwendung verlegen. Wenn aber die Ergriffenheit einmal so spontan und stürmisch ist wie die von eigenem Leid, gelingt dem Mitleid die angemessene Gebärde so mühelos und selbstverständlich wie bei Ergriffenheit durch andere Gefühle. Angriffspunkt der Atmosphäre im Leib ist in erster Linie der vitale Antrieb aus Spannung und Schwellung. Für die Ergreifbarkeit und Resonanzfähigkeit kommt es auf die Bindungsform beider Tendenzen an. Der zu rhythmischem Schwingen zwischen Übergewicht der Engung und Übergewicht der Weitung neigende vitale Antrieb der Zyklouthymiker, ebenso der zur Abspaltung privativer Engung aus Spannung und privativer Weitung aus Schwellung neigende vitale Antrieb der Schizothymiker, reagiert beweglicher und dadurch potentiell sensibler als der kompakte der stufenmütigen (d. h. lange gleichmäßig belastbaren und dann ruckartig das Antriebsniveau wechselnden) Bathmothymiker, doch können Einflüsse aus dem persönlichen Charakter diese typischen Fähigkeiten der leiblichen Disposition ändern. Wenn aber das Schwingen und Spalten des vitalen Antriebs ganz erlahmt, wie in der tiefen Depression, liegt der Mensch wie ein Stein in der Brandung der Gefühle und leidet am »Gefühl der Gefühllosigkeit«.

Gefühle in Situationen

Der größte weiterführende Nutzen dieser Befreiung der Gefühle aus Psychologismus und Introjektion dürfte in der Ermöglichung eines Verständnisses für die Bindungskraft der Gefühle in gemeinsamen Situationen bestehen. Die

Situationen sind ebenso wie der Leib und die Gefühle ein Opfer der psychologisch-reduktionistisch-introjektionistischen Vergegenständlichung in dem Sinn, dass sie bei der Introjektion vergessen und dann, wenn sie sich meldeten, irgendwie auf die Seelen abgewälzt wurden. Eine *Situation*, wie ich das Wort verstehe, enthält Mannigfaltiges, das ganzheitlich zusammengehalten wird durch eine binnendiffuse Bedeutsamkeit aus Sachverhalten, Programmen und/oder Problemen. Ich muss zunächst die in dieser Definition verwendeten Begriffe präzisieren. *Ganzheit* bestimme ich durch mehr oder weniger scharfe Abhebung nach außen und einen Zusammenhalt in sich, der etwa durch ein Thema oder eine (atmosphärische oder qualitative) Tönung (z. B. einen Rhythmus) gegeben sein kann. *Sachverhalte* bestehen darin, dass etwas ist, *Programme* darin, dass etwas sein soll oder (als erwünscht) sein möge, *Probleme* darin, ob etwas ist. Zum Verständnis dieses Satzes muss ich auf zweierlei hinweisen: erstens darauf, dass ich der Kürze halber mit »ist« und »sein« auch das Sosein und den negativen Fall (Nichtsein, Nichtsosein) meine; zweitens, dass ein Sachverhalt längst nicht immer eine Tatsache ist, weil auch falsche Aussagesätze, wenn sie sinnvoll sind und keinen Widerspruch nach sich ziehen, Sachverhalte darstellen. Die Bedeutsamkeit ist *binnendiffus*, wenn nichts oder wenigstens nicht alles in ihr *einzel*n ist. *Einzel*n ist, was eine Anzahl um 1 vermehrt, d. h. Element einer endlichen Menge ist. (Jedes Element einer endlichen Menge vermehrt deren Anzahl um 1, und alles, was eine Anzahl um 1 vermehrt, ist Element einer endlichen Menge, nämlich mindestens dessen, was mit ihm identisch ist.) Der Singularismus, das belastendste Vorurteil des neuzeitlichen Denkens nächst der psychologisch-reduktionistisch-introjektionistischen Vergegenständlichung, besteht in der Überzeugung, dass alles ohne Weiteres einzeln ist. Dass es sich nicht so verhält, zeige ich folgendermaßen: Mengen sind immer Mengen der ..., also Umfänge von Gattungen. Einzelnes ist daher nur als Fall einer Gattung möglich. Als *Gattung* bezeichne ich jede Bestimmung, wodurch etwas als Fall von etwas bestimmt wird. Gattungen können Fälle nur dadurch bestimmen, dass sie ihnen zukommen. Sei G eine Gattung, g ein Fall von G und Z_1 das Zukommen von G zu g . G ist durch Z_1 als Fall der Gattung, dem g zuzukommen, bestimmt, Z_1 also eine Gattung von G . Das kann Z_1 nur dadurch sein, dass es G zukommt. Sei Z_2 dieses Zukommen von Z_1 zu G . Dann ist aus gleichem Grund Z_2 eine Gattung von Z_1 ; da immer so fortgefahren werden kann, bedarf jedes Zukommen eines weiteren Zukommens, um das vorige Zukommen zum Zukommen zu bestimmen, vorausgesetzt, dass jedes solche Zukommen einzeln ist. Auf diese Weise schiebt sich zwischen G und g eine unendliche Kette von Bestimmungen des Zukommens ein, wodurch G daran gehindert wird, dem Fall g zuzukommen. Der Fehler dieses Raisonnements besteht darin, dass jede Bestimmung als etwas, also auch jedes Zukommen, im Sinne des Singularismus für einzeln gehalten wird. Wenn diese Voraussetzung fallen gelassen wird, braucht eine Vergröße-

zung der Anzahl der Kettenglieder des Zukommens entweder gar nicht oder doch nicht mit unendlicher Verlängerung stattzufinden. Die Lehre aus dieser Überlegung ist also, dass nicht alle Bestimmungen einzeln sein können, damit überhaupt etwas als etwas bestimmt sein kann; sie müssen mindestens zum Teil ein diffuses chaotisches Mannigfaltiges bilden.²⁸ Damit dieses nicht zerläuft und die Bestimmungen unübersichtlich werden, muss die fehlende Einzelheit durch Ganzheit ersetzt werden, die keineswegs notwendig mit Einzelheit verbunden ist. Dazu sind Situationen mit binnendiffuser Bedeutsamkeit erforderlich, aus der mit satzförmiger Rede die Bestimmungen von etwas als etwas herausgeholt werden können. Ich habe den unerlässlichen Bedarf nach Situationen für die Möglichkeit von Einzelem so abstrakt und ausführlich begründet, um den Versuch abzuwehren, Situationen als etwas bloß Subjektives und für die strenge Wissenschaft Entbehrliches abzuwerten, weil sie unübersichtlich wechseln und sich nicht so leicht objektiv festhalten lassen wie naturwissenschaftliche Messdaten. Die psychologisch-reduktionistisch-introjektionistische Vergegenständlichung legt dieses Missverständnis nahe.

Da es hier nur auf die Bindungswirkung von Gefühlen in gemeinsamen Situationen ankommt, brauche ich die Theorie und Klassifikation von Situationen nicht so breit wie anderswo auszuführen und kann mich auf die Unterscheidung zwischen aktuellen und zuständlichen Situationen beschränken. Eine Situation ist *aktuell*, wenn ihr Verlauf fortwährend mit fast beliebig kurzen Zwischenräumen der Beobachtung verfolgt werden kann, und *zuständlich*, wenn sich höchstens nach längeren Fristen beurteilen lässt, ob sich etwas und was sich gewandelt hat. Die Befreiung der Gefühle aus der Introjektion macht ihre Bindewirkung in aktuellen Situationen leicht verständlich, z. B. das »Wunder der inneren Einheit« in feierlichem Ernst gemeinsamer Entschlossenheit zum Krieg in den ersten Augusttagen 1914, nicht nur in Deutschland, wo aber der Kaiser die Stimmung auf die berühmte Formel brachte: »Ich kenne keine Parteien mehr, ich kenne nur noch Deutsche.«²⁹ Erstaunlicher und gewichtiger ist die Bindewirkung der Gefühle in gemeinsamen zuständlichen Situationen. Eine gemeinsame zuständliche Situation, allerdings ohne bindende Gefühle, ist eine Sprache, als ganzheitlich-binnendiffuse Masse von Programmen, nämlich Sätzen als Regeln oder Rezepten für Sprechen nach diesen Regeln zur Darstellung von Sachverhalten, Programmen und Problemen; der Könner greift gleichsam instinktiv in die Sprache hinein und holt erst durch seinen sprechenden Gehorsam, nicht in vorausgehender wählender Musterung, die zu seiner Darstellungsabsicht passenden Sätze heraus. Für andere

28 Von diffusen chaotischen Mannigfaltigen habe ich neuerdings das konfuse unterschieden, in dem es nicht nur an Einzelheit, sondern sogar an Identität und Verschiedenheit fehlt, vgl. SCHMITZ 2005b, S. 51–61: Chaotische Mannigfaltigkeit.

29 Vgl. z. B. RAITHEL 1996.

gemeinsame zuständige Situationen sind Gefühle als Bindemittel unentbehrlich, z. B. für Liebesverbände wie eine harmonisch in gegenseitiger Pietät geeinte Familie oder, einfacher noch, ein Liebespaar. Man kann zwar einen Augenblick lang zürnen, aber nicht einen Augenblick lang lieben, weil Liebe nicht bloß ein Gefühl ist, sondern Gefühl als Zubehör zu einer gemeinsamen zuständigen Situation; die Liebeserklärung ist erst ein Versprechen, das der Bewährung bedarf, weil die gemeinsame Situation durch ihren Gehalt an Programmen, die mit Sachverhalten und Problemen zusammenhängen, spezifische Ansprüche stellt, übrigens auch im Fall unerwiderter Liebe, die gleichfalls eine gemeinsame Situation ist, wenn auch der eine Partner sich entzieht, sodass er nur in der Vorstellung des anderen in die Situation der gemeinsamen Liebe einbezogen werden kann. Die Programme, die zusammen den Nomos der Liebe ausmachen, werden von der Autorität des gemeinsamen Gefühls vorgezeichnet, aber nicht als Liste expliziter Vorschriften, sondern als binnendiffuses Ganzes, in dem sich das Feingefühl der Liebenden im günstigsten Fall so sicher zurechtfindet wie der kompetente Sprecher in seiner Sprache. Das Gefühl ist im Fall der Liebe in der gemeinsamen Situation gleichsam so aufgehängt, dass die Aufhängung weder zu locker noch zu fest sein darf, wenn die Liebe lebendig und frisch bleiben soll. Wenn sie zu locker ist, flattert die Liebe, und die zuständige Situation schlägt in eine aktuelle um; wenn das Gefühl dagegen zu fest in die Situation eingewachsen ist, gleicht es der Feuchtigkeit des Erdreiches nach dem Regen: Es ist noch da, kann aber nicht mehr mobilisiert oder aus dem Hintergrund der Situation freigelegt werden. Das ist das Schicksal mancher Ehen, in denen die Liebe als Gefühl nur noch als Reflex der Bedeutsamkeit der gemeinsamen zuständigen Situation, im »Hauskreuz« des Alltages, gespürt wird. Während die Liebe als Gefühl gemeinsam verwaltet wird, bleibt das Lieben als leiblich-affektives Betroffensein von dieser Atmosphäre und personale Verarbeitung dieses Betroffenseins in Preisgabe und/oder Widerstand, das Fühlen des Gefühls, das höchst persönlich Subjektive, das nicht geteilt werden kann. Wenn aber das richtige Maß gefunden wird, begleitet die Teilnehmer an der zuständigen Situation ein Gefühl der Geborgenheit in der Liebe eines Menschen oder einer harmonischen Familie (oder eines anderen Lebenskreises), wohin sie auch gehen, als reine erfüllte Stimmung auf dem Grund wechselnder anderer Gefühle, Gegenteil der Verzweiflung im angegebenen Sinn. Diese Unabhängigkeit vom Aufenthaltsort ergibt sich aus der Halbdinglichkeit der Gefühle, die ohne stetigen räumlichen und zeitlichen Zusammenhang immer wieder auftreten können.

Ebenso wichtig wie für die Liebesgemeinschaften ist die Bindewirkung von Gefühlen in zuständigen Situationen für das Recht. Ein *Recht* im Vollsinn ist eine Rechtskultur, bestehend aus einem Rechtsvolk und einer Rechtsordnung, die sich an einem vom Rechtsgefühl vorgezeichneten Rechtszustand orientiert. Rechtsvölker bestehen gewöhnlich aus einer Kerngruppe, für die die Rechts-

ordnung Autorität (in von mir anderswo³⁰ näher bestimmtem Sinn, Normen verbindliche Gattung in der Perspektive von jemand zu verleihen) besitzt, einer inneren Randgruppe von Anpassern aus Opportunität und einer äußeren Randgruppe von Menschen, auf die sie bloß angewendet wird. Die Autorität der Rechtsordnung für die Kerngruppe beruht auf den fundamentalen Rechtsgefühlen Zorn und Scham, die ebenso wie die besagte Trauer Autorität besitzen, der Zorn besonders als Empörung. Ohne Zorn und Scham gäbe es keinen Unterschied von Recht und Unrecht; an die Stelle der Rechtsordnung träte ein durch irgend welche Machthaber verhängter Katalog beliebiger Maßnahmen. Zorn und Scham sind kathartische Erregungen mit Verdichtungsbereich und Verankerungspunkt. Verdichtungsbereich ist derjenige, der den Zorn bzw. die Scham auf sich zieht (der Bezürnte oder Beschämte, der aber nicht immer auch sich selbst schämt), Verankerungspunkt dagegen das, worüber man zürnt bzw. das Beschämende, jeweils ein Sachverhalt. Zorn und Scham sind kathartisch, indem sie durch ihren Verankerungspunkt eintreten und darauf drängen, sich durch eine Reaktion gegen ihren Verdichtungsbereich aufzuheben. Der Verankerungspunkt ist in der Sicht von Zorn und Scham das Unrecht, der Verdichtungsbereich Gegenstand einer es kompensierenden Sanktion. Durch Erfahrungen im Umgang mit Unrecht bilden sich rechtliche Vorgefühle, die den Weg dazu weisen, den Ausbruch von Zorn und Scham, d. h. das Empörende und Beschämende, tunlichst zu meiden und dann, wenn das nicht gelingt, der Autorität dieser Gefühle auf hinlänglich schonende Weise Genüge zu tun. Dabei kommt es darauf an, dass die kompensierende Sanktion nicht abermals zum Verankerungspunkt von Zorn und/oder Scham wird, damit sich die Infektion nicht wiederholt, sondern ein in Bezug auf diese Gefühle friedlicher Zustand erreicht wird. Das Empörende und Beschämende ganz abzuschaffen, wird nicht gelingen. Für das Recht genügt es, dem unerträglich Beschämenden und Empörenden vorzubeugen. Wo aber liegt die Grenze? Wären Zorn und Scham Privatgefühle im Sinne der Introjektion, ließe sich nicht absehen, wie die oft sehr vielen Angehörigen eines Rechtsvolkes mit ihren unterschiedlichen Optionen und Empfindlichkeiten sich darüber einigen könnten. Sofern sie aber in einer gemeinsamen zuständlichen Situation leben, in der bestimmte Spezialisierungen von Zorn und Scham so gleichsam »aufgehängt« sind wie im vorhin betrachteten Beispiel der Liebe einer Liebesgemeinschaft, ist leicht zu verstehen, dass der Nomos (Programmgehalt) der binnendiffusen Bedeutsamkeit dieser vom Gefühl getränkten Situation Maße des Erträglichen und Unerträglichen an Zorn und Scham vorgibt. Solche gemeinsamen Situationen von Rechtsvölkern gibt es; sie reichen vom Rechtsvolk mit nur einem einzigen Angehörigen (dem sein Gewissen die persönliche Moral eingibt) über Familien, Clans, Stammes- und Standesgemeinschaften und Nationen (etwa als Staatsvölker) bis zu großen

30 Z. B. SCHMITZ 2005 a, Band III Teil 3, S. 119–136; SCHMITZ 1995, S. 323–331.

Verbänden wie der zivilisierten westlichen Welt mit ihren »Menschenrechten« und der fernöstlichen mit ihren »asiatischen Werten« konfuzianischer Provenienz. An der Gemeinsamkeit der Situation und Atmosphäre ändern individuelle Nuancen der Empfänglichkeit und des Umgangs so wenig wie im Fall der Sprache, die jeder in seiner Weise spricht. Die intelligenten rechtlichen Vorgefühle, die durch juristische und gesetzgeberische Arbeit bestenfalls rational geformt und gefestigt werden, zeichnen einen ganzheitlichen, nie vollständig in lauter Einzelnes auflösbaren *Rechtszustand* vor, in dem unerträglichen Ausbrüchen von Zorn und Scham hinlänglich vorgebeugt ist. Die *Rechtsordnung* einer Rechtskultur ist der Inbegriff der Normen (d. h. Programme für möglichen Gehorsam), die die Tatsächlichkeit der Rechtsgüter dieser Rechtskultur vorschreiben. *Rechtsgüter* einer Rechtskultur sind die Sachverhalte, deren Tatsächlichkeit für Erreichung und Erhaltung des Rechtszustandes dieser Rechtskultur unerlässlich ist.

Gefühle des Wohnens

In etwas anderer Weise ist die von der Introjektion befreite Auffassung der Gefühle unerlässlich zum Verständnis des Wohnens. Dieses ist mehr als Befriedigung körperlicher Bedürfnisse mit Schutz durch Mauern vor Wind und Wetter, nämlich die Kunst, Atmosphären, die Gefühle sind, so einzufangen und auszubilden, dass der Mensch sich mit seinem leiblichen Befinden harmonisch auf sie einstimmen und in der täglichen Lebensführung unter ihnen zurechtfinden kann. Weil sie randlos ergossen sind, bedarf es einer umfangenden Einschränkung, um ihrer zu diesem Zweck habhaft zu werden. Das ist die Umfriedung, die die Wohnung aus dem, was draußen ist und als Kontrast wesentlich mit ihr zusammengehört, heraushebt. *Wohnen ist Kultur der Gefühle im umfriedeten Raum*. Diese Definition trifft nicht nur auf die häusliche Wohnung zu, sondern auch auf Wohnungen im weiteren Sinn wie die christliche Kirche und den Garten. Die Formung der Gefühle im umfriedeten Raum geschieht durch Bewegungssuggestionen und synästhetische Charaktere. Das sind Brückenqualitäten leiblicher Kommunikation in dem Sinn, dass sie sowohl am eigenen Leib – auch als die Wege, auf denen Gefühle ihn ergreifen – gespürt werden als auch an Gestalten wahrgenommen werden. Bewegungssuggestionen sind sinnfällige und spürbare Vorzeichnungen von Bewegung über die ausgeführte Bewegung hinaus oder an ruhenden Gestalten; ich habe ein Verfahren entwickelt, das gestattet, bestimmten räumlichen Formen Bewegungssuggestionen und dadurch bestimmte Konstellationen leiblicher Dynamik zuzuordnen.³¹ Synästhetische Charaktere sind zunächst intermodale Qualitäten,

31 SCHMITZ 2005 a, Band II Teil 2, S. 37–9; SCHMITZ 1993, S. 140–146; SCHMITZ 2005 b, S. 172–176.

die oft den Namen einer spezifischen Sinnesqualität tragen, aber nicht an den betreffenden Sinn allein gebunden sind, z. B. das Warme, Kalte, Helle, Dunkle, Harte, Weiche, Dumpfe, Stumpfe, Spitze, Glatte, Rauhe, Grelle, Matte, Zarte, Dichte, Schwere der Farben, Klänge, Gerüche, Tastbarkeiten, des hüpfenden oder schleppenden Ganges, der Freude, des Eifers, der Schwermut, der Frische und Müdigkeit. Es gibt sie aber auch wahrnehmbar ohne Sinnesqualitäten, z. B. als Weite, Gewicht und Dichte einprägsamer Stille. In der häuslichen Wohnung ist in erster Linie das Wohnzimmer die Stätte für Kultur der Gefühle im umfriedeten Raum. Es ist nicht – wie Küche, Bad und Schlafzimmer – auf spezielle körperliche Bedürfnisse und Arbeiten ausgerichtet, sondern für eine Stilisierung freigegeben, die nach dem Geschmack des Bewohners Atmosphären, die Gefühle sind, durch Bewegungssuggestionen und synästhetische Charaktere so züchtet oder dämpft, dass ein Gefühlsklima der gewünschten Art entsteht. Dazu gehört die Gestaltung der Wände, der Decke und des (blank belassenen oder mit Teppich belegten) Fußbodens ebenso wie die Möblierung und die Regelung des Lichteinfalls, der Temperatur und der Geräusche. Im Wohnzimmer empfängt man seine Gäste, um ihnen die eigene Lösung dieser Aufgabe zu demonstrieren. Einen Typ solcher Lösung habe ich an der im deutschen Sinn gemütlichen Wohnung näher ins Auge gefasst.³²

Gegen den Projektionismus

An das Ende dieses Versuches einer Rehabilitierung von Massen unwillkürlicher Lebenserfahrung, die der Introjektion zum Opfer gefallen sind, gehört die Zurückweisung des Versuches, dieser Rehabilitierung durch die vermeintliche Entlarvung des Rehabilitierten als bloße Projektion aus dem Inneren der menschlichen Seele in eine an sich bedeutungs- und gefühllose Natur zu entwerfen. Ein rabiater Verfechter dieses Projektionismus war Nietzsche.³³ Der Projektionist beharrt auf der psychologistisch-reduktionistisch-introjektionistischen Vergegenständlichung, deren geschichtlich bedingte Künstlichkeit er nicht durchschaut, und sucht die Einwände, die sich dagegen aus den Phänomenen ergeben, dadurch loszuwerden, dass er diese zu täuschenden Vorspiegelungen herabsetzt. Außerdem ist er Singularist, der sich über die Voraussetzungen der Einzelheit nicht genug Gedanken macht; sonst müsste er einsehen, dass Einzelheit Bedeutsamkeit voraussetzt, diese also nicht dem Einzelnen durch nachträgliche Projektion in die Natur nachgeliefert werden kann. Eine Stütze kann der Projektionismus am naturwissenschaftlichen Weltbild finden, sofern darin im Interesse

32 SCHMITZ 2005 a, Band III Teil 4, S. 263–269.

33 Vgl. SCHMITZ 1995 a, S. 340–346: Antiquierte Voraussetzungen der Skepsis Nietzsches.

des Reduktionismus der psychologisch-reduktionistisch-introjektionistischen Vergegenständlichung der Psychologismus benutzt wird, um das, was die Naturwissenschaft nicht brauchen kann, durch Introjektion abzuschieben (und dann möglichst, mittels Umdeutung der Seele ins Gehirn, dem Reduktionismus zurückzugewinnen). Die Naturwissenschaft aber kann die Welt nicht erklären, weil sie nicht ohne Prozesse und Relationen auskommt, für diese aber, damit in bloße Anordnungen und Verhältnisse eine Richtung eingeführt werden kann, den Fluss der Zeit (dass die Vergangenheit wächst, die Zukunft schrumpft und die Gegenwart wechselt) benötigt, für den sie keine Begriffe hat: Kein Physiker kann aus seiner Theorie verständlich machen, dass das Jahr 2006, in dem ich dieses schreibe, vor allen anderen Jahren den (freilich nicht beständigen) Vorzug hat, die Gegenwart zu beherbergen.³⁴

Zusammenfassung

In Europa ist seit etwa 400 v. Chr. eine Denkweise mächtig, die der Verfasser als psychologisch-reduktionistisch-introjektionistische Vergegenständlichung bezeichnet. Dadurch werden die Gefühle in Seelen privatisiert; große Massen der Lebenserfahrung, wie der spürbare Leib und die flächenlosen Räume, werden ignoriert. Diese werden hier herangezogen, um im Anschluss daran die Gefühle als flächenlos räumlich verbreitete, leiblich ergreifende und personal verarbeitete Atmosphären zu charakterisieren. Ihre Einordnung in den Typus der Halbdinge beugt einer Verdinglichung der Gefühle vor. Die Befreiung der Gefühle aus der Introjektion ermöglicht ein Verständnis ihrer Bindewirkung in gemeinsamen aktuellen und namentlich zuständlichen Situationen (Liebesverbände, Recht) sowie ihrer Kultivierung im Wohnen. Abschließend wird der Projektionismus – die Meinung, dass eine bedeutungs- und gefühllose Natur nachträglich mit Bedeutsamkeit und Gefühlswerten ausgestattet werde – widerlegt, wie zuvor schon der ihm zugrunde liegende Singularismus, d. h. die These, dass alles ohne Weiteres einzeln ist.

Literatur

DIELS H, KRANZ W. Die Fragmente der Vorsokratiker. 8. Aufl. Berlin: Weidemann; 1954

HARTMANN N. Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis. 4. Aufl. Berlin: de Gruyter; 1949

³⁴ Vgl. SOHST 2005, S. 48–52.

- LÖWY M. Über eine Unruheerscheinung: Die Halluzination des Anrufs mit dem eigenen Namen (ohne und mit Beachtungswahn). *Jahrbücher für Psychiatrie und Neurologie* 1912; 33: 1–131
- RAITHEL T. Das »Wunder« der inneren Einheit. Studien zur deutschen und französischen Öffentlichkeit bei Beginn des ersten Weltkrieges. Bonn: Bouvier; 1996
- RÜMKE HC. Zur Phänomenologie und Kritik des Glücksgefühls. Berlin: Springer; 1924
- SCHMITZ H. Der Ursprung des Gegenstandes. Bonn: Bouvier; 1988
- SCHMITZ H. Leib und Gefühl. 2. Aufl. Paderborn: Junfermann; 1992
- SCHMITZ H. Die Liebe. Bonn: Bouvier; 1993
- SCHMITZ H. Der unerschöpfliche Gegenstand. 2. Aufl. Bonn: Bouvier; 1995
- SCHMITZ H. Selbstdarstellung als Philosophie. Bonn: Bouvier; 1995 a
- SCHMITZ H. Husserl und Heidegger. Bonn: Bouvier; 1996
- SCHMITZ H. Adolf Hitler in der Geschichte. Bonn: Bouvier; 1999
- SCHMITZ H. Nachlese zu Parmenides. *Hermes* 2001; 129: 459–466
- SCHMITZ H. Was ist Neue Phänomenologie ? Rostock: Koch-Verlag; 2003
- SCHMITZ H. Phänomenologie als Anwalt der Lebenserfahrung. *Erwägen Wissenschaft Ethik* 2004; Jahrgang 15, Heft 2: 215–228
- SCHMITZ H. System der Philosophie. Studienausgabe. Bonn: Bouvier; 2005 a
- SCHMITZ H. Situationen und Konstellationen. Freiburg i. Br.: Alber; 2005 b
- Sohst W, SCHMITZ H. Hermann Schmitz im Dialog. Berlin: Xenomoi Verlag; 2005

Atmosphären in zwischenmenschlicher Kommunikation

Gernot Böhme

Das Allerbekannteste

Der Begriff der Atmosphäre hat sich inzwischen in der Ästhetik vielfältig bewährt. Auffällig ist dabei, dass in den Einzelanalysen zunächst Beispiele bearbeitet wurden, in denen die Atmosphäre gewissermaßen *draußen* begegnet. Die Atmosphäre kirchlicher Räume, die Atmosphäre der Dämmerung, die Atmosphäre, die auf Bühnen erzeugt wird, die Atmosphäre einer Stadt.¹ Dabei wurde jedoch immer wieder davon Gebrauch gemacht, dass wir Atmosphären quasi hautnäher kennen, gewissermaßen *unter uns*, nämlich im zwischenmenschlichen Bereich. Wir reden von der gespannten Atmosphäre einer Sitzung, von der gedrückten Atmosphäre einer Versammlung, von der heiteren Atmosphäre einer Geburtstagsfeier. Ferner ist im Feld der Politik häufig von Atmosphären die Rede. Nämlich dass das Treffen zweier Staatsmänner die Atmosphäre verbessert habe, dass eine Unterredung in freundlicher Atmosphäre stattgefunden habe usw. Dass uns im zwischenmenschlichen Bereich das Atmosphärische so vertraut ist, trägt die Untersuchung bei Fällen, in denen das Atmosphärische eher von der Umgebung auszugehen scheint. Umso wichtiger wäre es, sich über die Erfahrung von Atmosphären im zwischenmenschlichen Bereich klar zu werden.

Es gibt einen Grund, warum ich die zwischenmenschlichen Atmosphären zunächst nicht untersucht habe. Die Atmosphären der genannten Beispiele haben alle noch etwas *Quasi-Objektives*: Man kann in sie hineingeraten, man kann sich ihnen entziehen. Zwar ist auch bei solchen *äußeren* Atmosphären gültig, dass sie immer durch das Subjekt mitbestimmt sind, aber das gilt doch nur, insofern das Subjekt gewissermaßen einen Resonanzboden für sie darstellt. Bei den zwischenmenschlichen Atmosphären ist das anders. Das Subjekt oder, besser gesagt, die beteiligten Subjekte produzieren die zwischenmenschliche Atmosphäre ständig mit. Daraus folgt, dass eine Objektivierung schwierig ist. Ferner ist für das partizipierende Subjekt selbst eine Beschreibung schwierig, weil ihm durch seine Eingelassenheit in die Atmosphäre die Situation überkomplex zu sein scheint. Dieser Eindruck rührt wohl daher, dass man sich als Beteiligter in einer zwischenmenschlichen Atmosphäre selbst nicht als feste Instanz betrachten kann. Denn man ist in dem, was man ist, durch diese Atmosphäre beständig

1 Vgl. BÖHME 1998.

mitbestimmt. Zweifellos finden sich in der Literatur ausgezeichnete Schilderungen zwischenmenschlicher Situationen und man wird sie auch sinnvollerweise zur Analyse mit heranziehen. Aber wenn allgemein gilt, dass man nur erfahren kann, was Atmosphären sind, indem man sich ihnen aussetzt, dann sind literarisch dargestellte Atmosphären doch nur Spielmaterial, während es eigentlich auf den Ernstfall ankommt, nämlich herauszufinden, was zwischenmenschliche Atmosphären für diejenigen bedeuten, die von ihnen betroffen sind.

Wenn damit die Schwierigkeit der Untersuchung hinreichend klar sein sollte, wird man auch Verständnis dafür haben, dass ich im Folgenden keine Beschreibungen von zwischenmenschlichen Atmosphären versuche, sondern eher danach frage, wie Atmosphären durch Verhalten verändert werden können. Die Atmosphären, in die man verstrickt ist, werden dabei immer schon vorausgesetzt.

Kommunikation

Kommunikation zwischen Menschen vollzieht sich immer in einer Atmosphäre, und es gibt eine spezifische Kommunikationsform, die in der Produktion der gemeinsamen Atmosphäre besteht. Damit habe ich bereits eine Stellung gegenüber den herrschenden Kommunikationstheorien bezogen. Ich möchte diese kurz charakterisieren, um das Besondere kommunikativer Atmosphären dabei schon deutlich werden zu lassen.

Die bedeutendste Theorie der Kommunikation dürfte heute die Habermas'sche Theorie kommunikativen Handelns sein.² Sie baut auf der Sprechakttheorie von Austin und Searle auf. Diese Theorien betrachten Kommunikation als sprachliche Interaktion, d. h. ein wechselseitiges und wechselwirkendes Sprachhandeln. In dieser Auffassung ist die heute weitverbreitete Ansicht, Kommunikation sei Informationsaustausch, *aufgehoben*, d. h. in einen weiteren Zusammenhang eingebettet. Zwar haben sprachliche Äußerungen auch immer einen Informationsgehalt, insofern sie in irgendeiner Weise einen Sachverhalt benennen. Aber es hängt eben vom Akt der sprachlichen Äußerung ab, ob ein solcher Sachverhalt behauptet wird, gewünscht wird, angedroht wird, befohlen wird usw. Sprachliche Äußerungen werden deshalb als Handeln in einem kommunikativen Geschehen verstanden und sie heißen insofern illokutionäre Akte. An den Äußerungen selbst kann der Typ der Sprechhandlung mitartikuliert sein, in der Regel aber ergibt er sich aus dem Zusammenhang. Wenn ich etwa sage *Es regnet draußen*, dann kann das eine pure Mitteilung sein, wenn nämlich zuvor jemand gesagt hat: *Schau mal aus dem Fenster, wie ist das Wetter?* Es kann aber auch ein Ausruf des Bedauerns sein, es kann eine verstärkte Aufforderung sein, etwa in dem Sinne:

2 HABERMAS 1982.

Zieh dir die Stiefel an. Wenn der illokutionäre Charakter der Sprechhandlungen explizit gemacht wird, dann haben sie die Form *Ich behaupte, dass es draußen regnet; ich befehle dir, die Stiefel anzuziehen; ich bedaure, dass so schlechtes Wetter ist* usw.

Es ist kein Zweifel, dass die Theorien kommunikativen Handelns für die Frage nach den kommunikativen Atmosphären von Bedeutung sind. Aber man hat doch den Eindruck, dass sie als solche das Phänomen der zwischenmenschlichen Atmosphäre gerade ausblenden. Sie erwecken nämlich den Eindruck, dass die Subjekte sind, was sie sind, unabhängig von ihren Äußerungsformen und dass die Äußerungsformen der anderen sie in ihrem Sein auch nicht verändern. Das kommunikative Handeln für sich genommen wirkt wie ein Gesellschaftsspiel – und tatsächlich ist es ja auch die Theorie der Sprachspiele von Wittgenstein, was dahintersteht. Mit Recht hat deshalb Dieter Mersch in einer Kritik dieser Theorien festgestellt,³ dass sie einerseits die Sprecherperspektive betonen und andererseits aus der Sprecherperspektive dargestellt sind. Dagegen hat er gefordert ernst zu nehmen, dass man immer schon in ein Gespräch *verwickelt* ist und das Sprechen Hören voraussetzt und ein Antworten ist. Deshalb hat er im Rückgriff auf Austin den Begriff der Perlokution wieder stark gemacht. Während Sprechakte als illokutionär bezeichnet werden, insofern man durch das Sprechen selbst handelt, werden Sprechakte als perlokutionär bezeichnet, insofern man durch sie etwas bewirkt. Diese beiden Aspekte lassen sich nicht scharf trennen, aber an Austins originalen Beispielen kann man den Unterschied doch verstehen. Für einen illokutionären Akt gibt er als Beispiel:

»Indem ich gesagt habe, ich würde ihn erschießen, habe ich ihm gedroht.«

Für einen perlukotionären Akt gibt er als Beispiel:

»Dadurch, dass ich gesagt habe, ich würde ihn erschießen, habe ich ihn in Aufregung versetzt.«⁴

Durch das letztere Beispiel, also das für den perlokutionären Akt, kommen wir dem Thema der kommunikativen Atmosphären schon näher. Man sieht, wie durch diese Äußerung die Stimmungslage des Partners modifiziert wird. Aber auch das erste Beispiel, das für den illokutionären Akt, erweist sich bei genauerer Betrachtung als atmosphärisch wirksam. Durch diese Äußerung wird nämlich die Konstellation zwischen den Sprechern verändert: Durch Äußerung einer Drohung entsteht zwischen ihnen eine gespannte Atmosphäre. Wir sehen damit, dass der Vollzug von Sprechakten keineswegs bloß ein Zug in einem Sprachspiel ist, sondern immer einen, sagen wir, performativen Effekt hat, d. h. eine Wirkung auf das Gesprächsklima. Durch eine Äußerung kann das Gesprächsklima entlastet werden oder sich zusammenziehen, es kann ernst

3 MERSCH 2006.

4 AUSTIN 1972, S. 135.

werden, bedrohlich, gespannt usw. Zugleich damit verändern sich die beteiligten Sprecher, insofern sie nämlich durch die jeweiligen sprachlichen Äußerungen unterschiedliche Rollen zugewiesen erhalten. Man wird zum Befehlsempfänger gemacht oder es wird von einem erwartet, an einem Gefühl, etwa an einer Enttäuschung, zu partizipieren, oder man wird in die Rolle gedrängt, etwas rechtfertigen zu müssen oder etwas wissen zu müssen. Mit Recht haben deshalb Sprachpsychologen den Unterschied zwischen dem Mitteilungsaspekt und dem Beziehungsaspekt von sprachlichen Äußerungen hervorgehoben. Dieser Unterschied liegt gewissermaßen quer zu dem zuvor genannten, weil er in dem Mitteilungsaspekt außer dem propositionalen Gehalt, also dem genannten Sachverhalt, auch den illokutionären Charakter unterbringt. Auch ein Befehl ist ja in gewisser Weise eine Mitteilung, insofern ich jemandem mitteile, dass ich ihm etwas befehle. Der Beziehungsaspekt dagegen ist der Aspekt der Äußerung, durch den mit der Äußerung eine neue Konstellation zwischen Sprecher und Hörer geschaffen wird.

Man sieht also, dass man die Theorie des kommunikativen Handelns sehr wohl nutzbringend zur Frage kommunikativer Atmosphären heranziehen kann, aber nur dann, wenn man – zum Teil gegen sie – die Perlokutionen und den Beziehungsaspekt von sprachlichen Äußerungen stark macht. Auf der anderen Seite wird man sagen, dass kommunikative Situationen immer schon vorausgesetzt werden müssen, damit überhaupt sprachliche Handlungen vollzogen werden können und illokutionäre Akte angemessen verstanden werden. Das lässt sich leicht an unserem obigen Beispiel demonstrieren. Dass eine Äußerung wie *Es regnet* als eindringliche Mahnung, doch Stiefel anzuziehen, verstanden wird, setzt voraus, dass es schon vorher bestimmte Auseinandersetzungen gegeben hat, setzt beispielsweise ein Hierarchiegefälle zwischen Sprecher und Hörer voraus und Ähnliches. Man wird andererseits Mühe haben, sich eine Situation zu denken, in der die Äußerung *Es regnet* als eine Behauptung verstanden wird. Im obigen Beispiel habe ich sie als eine bloße Mitteilung in einer Nachfragesituation eingeführt. Dass *Es regnet* aber als Behauptung verstanden wird, selbst wenn dazu gesagt wird *Ich behaupte, dass es regnet*, dürfte äußerst selten sein und wohl voraussetzen, dass keiner der Gesprächsteilnehmer einfach aus dem Fenster schauen kann. Man könnte sich etwa eine Situation in einem abgeschlossenen Raum denken, wo die Beteiligten ein Plattern hören. Die Behauptung würde dann eine Gesprächssituation voraussetzen, die durch unzureichende Information und insofern durch Unsicherheit gekennzeichnet ist. Selbst wenn man also sagt, dass Sprechakte kommunikative Atmosphären und soziale Konstellationen von Beteiligten schaffen, so sind sie doch nur wirksam, wenn sie in bereits voraussetzende kommunikative Atmosphären und soziale Konstellationen hineingesprochen werden. Das führt zu der grundsätzlichen Frage, ob nicht kommunikative Atmosphären etwas Vorsprachliches sind.

Wir wenden uns damit der zweiten Kommunikationstheorie zu, die gewissermaßen den Gegenpol zu Habermas' sprachspielorientierter Theorie darstellt, nämlich der Theorie leiblicher Kommunikation von Hermann Schmitz. Diese Theorie baut darauf auf, dass das eigenleibliche Spüren den Charakter eines Antagonismus von Engung und Weitung hat. Dieses Spüren hat keineswegs an der Oberfläche des sichtbaren Leibes sein Ende, sondern greift tendenziell auf die ganze Welt aus. Insofern können Gegenstände oder Menschen in dieses Spüren eingehen und es modifizieren. Dies ist eigentlich das, was Schmitz *leibliche Kommunikation* nennt. Dabei ist vorausgesetzt, dass das andere, das in die eigenleibliche Ökonomie eingreift, einem in irgendeiner Weise einen Eindruck macht, fasziniert.⁵ Je nach Art der Faszination unterscheidet Schmitz Ausleibung und Einleibung. Von Einleibung redet er, wenn der Engepol gewissermaßen aus dem eigenen Leib herausverlagert wird, etwa in einen Gegenstand, der einen mitreißt (seine Beispiele sind Tennis oder Fußball) oder eine Person, die einen etwa durch ihren Blick bannet. Ausleibung liegt vor, wenn die Faszination durch etwas Äußeres eher zu einem diffusen Ausgleiten führt, also etwa einem Sich-verlieren in einen Anblick.⁶ Damit ist freilich nur ein formaler Rahmen einer Theorie leiblicher Kommunikation gegeben. Sicher ist, dass dadurch das leibliche Spüren der Anwesenheit von anderen Menschen oder Gegenständen erfasst werden kann und darüber hinaus so etwas wie Bewegungsanmutungen und vielleicht noch die synästhetischen Charaktere der Umgebung, ferner alles, was man über Körpersprache, Blickkontakt und dergleichen weiß. Nur ist in Hinblick auf das, was uns hier interessiert, nämlich die kommunikativen Atmosphären, eine ähnliche Kritik anzubringen, wie sie Mersch als Kritik an der Sprecherperspektive an Habermas' Theorie formuliert hat. Die leibliche Kommunikation wird naturgemäß von den an ihr beteiligten – freilich leiblichen – Subjekten her gedacht und erschöpft sich in deren Wechselwirkung. Demgegenüber sind die kommunikativen Atmosphären als etwas zwischen den Subjekten aufzusuchen, obgleich freilich die Subjekte diese Atmosphären immer miterzeugen.

5 Da Phänomenologie nicht nach Ursachen fragt, wird diese Faszination nicht auf Weiteres zurückgeführt. Entsprechend diskutiert Schmitz auch nicht den Fall, dass einem ein begegnendes Etwas vielleicht auch nichts sagen könnte. Unter dem Stichwort *leibliche Kommunikation* werden eben nur die Fälle diskutiert, in denen man von einem Etwas fasziniert wird.

6 SCHMITZ 1978, § 242. SCHMITZ 1990, S. 135 ff.

Ausstrahlung

Damit wird es Zeit, auf jenen Autor zurückzugehen, der das Thema der Atmosphären als einer zwischenmenschlichen Wirklichkeit ursprünglich eingeführt hat, nämlich Hubert Tellenbach. Mit seinem Buch *Geschmack und Atmosphäre*⁷ hat er zum ersten Mal Atmosphären zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung gemacht. Dabei geht es ihm als Psychiater vornehmlich darum, ein Instrument zur Bestimmung psychischer Störungen zu entwickeln. Charakteristisch für seine Untersuchung ist, dass er das Spüren der Atmosphäre mit dem Geschmackssinn in Verbindung gebracht hat. Dabei muss allerdings angemerkt werden, dass es phänomenal eher um den Geruchssinn geht, der für die Sinnesphysiologen mit dem Geschmackssinn eins ist. Atmosphäre ist deshalb für Tellenbach primär der Geruch, der von einem Menschen ausgeht – im wörtlichen und übertragenen Sinne –, und er betrachtet ihn als Basis für Kommunikation in dem Sinne, in dem man davon redet, dass Menschen *einander riechen können* oder nicht. Atmosphäre ist also für ihn zunächst das, was ein Mensch ausstrahlt, seine persönliche Aura: »Ein Mensch hat und verbreitet Atmosphäre in mehr oder minder intensiver Weise als eine Wesensausstrahlung, die ihn in seiner Persönlichkeit kennzeichnet.« (TELLENBACH 1968, S. 48) Man könnte hier gegen Tellenbach sogleich wieder den Einwand formulieren, den wir schon gegen Habermas und Schmitz vorgebracht haben. Nennen wir ihn kurz den Vorwurf der Subjektzentriertheit. Aber er trifft Tellenbach schließlich doch nicht, insofern er bei diesem Konzept der Ausstrahlung nicht stehen bleibt. Es ist interessant zu sehen, dass ihm das offenbar gelingt, indem er produktiv den Einfluss eines japanischen Kollegen, nämlich Bin Kimuras⁸, aufnimmt, der gewissermaßen parallel zu ihm versucht hat, die japanischen Erfahrungen des *Ki* für die Psychiatrie nutzbar zu machen. Das *Ki* braucht keineswegs von Personen auszugehen, sondern kann etwas bezeichnen, was quasi in der Luft liegt, eine Intensität des Zwischen, an dem die einzelnen Personen nur teilhaben oder von ihm ergriffen werden können. Tellenbach hat seinerseits dazu einen entwicklungspsychologischen Zugang. Als Heranwachsender nämlich findet man in der eigenen Familie bereits eine Atmosphäre vor, schwimmt gewissermaßen mit ihr mit. »Das Kind nimmt zunächst die vorgegebene Atmosphäre der Familie an und ist angewiesen auf dieses Annehmen, weil hier noch keine *Abgrenzung der Person gegenüber der Umwelt*⁹ besteht.« (TELLENBACH 1968, S. 52) Tellenbach sieht hier eine Analogie zwischen der Familienatmosphäre und dem Nestgeruch bei Tieren. Er entwickelt von daher den Gedanken, dass kommunikative Atmosphären die

7 TELLENBACH 1968.

8 KIMURA 1995.

9 Die kursiv gesetzte Formulierung stammt aus SPITZ 1950/51, S. 17.

Grundlage zwischenmenschlichen Vertrauens und eine schützende Funktion für die Entwicklung des Individuums darstellen.

Die entwicklungspsychologische Perspektive Tellenbachs hat es ermöglicht, die relative Selbstständigkeit zwischenmenschlicher Atmosphären gegenüber den beteiligten Subjekten und ihre Vorgängigkeit gegenüber ihrem jeweils eigenen Beitrag zu erkennen. Nur ist es ein Fehler, beides, relative Selbstständigkeit und Vorgängigkeit der zwischenmenschlichen Atmosphären, auf das Kindesalter oder gar die frühkindliche Phase zu beschränken. Vielmehr gelten relative Selbstständigkeit und Vorgängigkeit auch für die Kommunikation von Erwachsenen. Das bewahrt uns davor, zwischenmenschliche Atmosphären auf so etwas wie Wesensausstrahlung von Persönlichkeiten zurückzuführen. Zwar soll nicht bestritten werden, dass Individuen mehr oder weniger eine charakteristische Ausstrahlung haben, aber sie tragen doch damit nur etwas zu einer gemeinsamen Atmosphäre bei, selbst wenn sie sie gegebenenfalls dominieren. Ferner tragen sie zu dieser gemeinsamen Atmosphäre noch durch ganz andere Dinge bei als durch Ausstrahlung, nämlich durch ihr Verhalten, ihr Reden, Gestikulieren, durch ihre Aufmachung, durch ihre pure leibliche Anwesenheit, durch ihre Stimme und vieles mehr.

Aktualisierung und Störung zwischenmenschlicher Atmosphären

Der Charakter der zwischenmenschlichen Atmosphäre als Grundvoraussetzung von Kommunikation legt es nahe, sie eher vom Negativen, von Störungen her zu studieren und nicht so sehr den Versuch zu machen, ihre Konstitution selbst zu erfassen. Gleichwohl lässt sich auch über Atmosphären als etwas schon Vorausgesetztes einiges sagen, und zwar von den Verhaltensweisen her, durch die sich Beteiligte bemühen, die vorausgesetzten Atmosphären zu aktualisieren. Wir haben schon von Tellenbach gehört, dass die Atmosphären ein Basisvertrauen sichern und einen Grundton der Zusammengehörigkeit der Kommunikationspartner abgeben. Die einzelnen Kommunikationspartner, beispielsweise die Mitglieder einer Familie, spüren sehr wohl, dass sie auf die zwischenmenschliche Atmosphäre angewiesen sind. Sie machen beispielsweise die Erfahrung, dass man schwer alleine heiter sein kann. Man bedarf einer Resonanz für die eigene Stimmung und deshalb wird die eigene Heiterkeit immer zu dem Versuch führen, die allgemeine Stimmung aufzuheitern. Sehr eindrucksvoll ist der umgekehrte Effekt, nämlich der Ansteckung von Stimmungen. So hat man immer wieder beobachtet, dass Kinder, die selbst keinen Alkohol trinken, im Kreise von Zechern einen *angeheiterten* Eindruck machen. Umgekehrt wirkt die Atmosphäre in einer Familie bedrückt, wenn ein Mitglied traurig oder depressiv ist. Selbst wenn die Einzelnen sich individuell entziehen wollen, sie leiden doch unter der gedrückten Atmosphäre im Hause.

Bei der zwischenmenschlichen Atmosphäre einer Gruppe muss man einen Grundton, der eine Art Grundkonsens ist und das wechselseitige Vertrauen der Beteiligten ausmacht, unterscheiden von der je aktualisierten Atmosphäre. Hier kann man nun feststellen, dass der allergrößte Teil verbaler Kommunikation zwischen Menschen dieser Aktualisierung der Atmosphäre zwischen ihnen dient. Das ist die Funktion des Tratsches, des Smalltalks, des Geplauders. Alle sprachspieltheoretischen Erklärungen greifen hier zu kurz. Weder geht es hauptsächlich um Informationsaustausch noch geht es um sprachliche Interaktionen, sondern es geht vor allem um das Sprechen selbst. Und dieses hat gewissermaßen eine prozessuale Funktion, d. h. sein Zweck besteht im Wesentlichen in der Aktualisierung der zwischenmenschlichen Atmosphäre, die zugrunde liegt. Noch deutlicher wird das, wenn diese Atmosphäre geradezu beschworen wird. Bei Menschen, die sich lange nicht gesehen haben oder von wechselseitiger Entfremdung bedroht sind, ereignen sich solche Beschwörungsmanöver. So werden etwa Erinnerungen abgerufen, um geteilte Gefühle zu aktualisieren, Schlüsselworte eingesetzt, die die gemeinsame Atmosphäre gewissermaßen herbeizitieren sollen, oder es werden auch äußere Hilfsmittel wie Musik, Bilder, Orte benutzt, um zwischen den beteiligten Personen wieder etwas zum Schwingen zu bringen.

Diese Bemühungen um Aktualisierung von zwischenmenschlicher Atmosphäre zeigen bereits, dass es sich hier um ein empfindliches, um ein flüchtiges Gut handelt, dessen Verlust man fürchten muss. Und so lässt sich am meisten über die zwischenmenschlichen Atmosphären gerade dort lernen, wo sie bedroht sind oder gar zerstört werden, also durch negative Zugänge.

Die schwerste Störung ist wohl der Zerfall zwischenmenschlicher Atmosphäre. Diese Störung kann so katastrophal sein, dass man sie in der Ätiologie werdender Schizophrenie anführt.¹⁰ Man kann diesen Verfall aber auch an ziemlich alltäglichen Ereignissen studieren, so am Auftauchen eines Verdachts. Der Verdacht kann je nach Typ in allen menschlichen Gruppierungen auftreten. Am bekanntesten ist der eifersüchtige Verdacht, der die zwischenmenschliche Beziehung zwischen Liebenden zerstört. Es mag sein, dass Tellenbach über diesen Typ der Zerstörung von Atmosphären zur Benennung der Grundfunktion von Atmosphären, nämlich Vertrauen zu sichern, gekommen ist. Eine zweite Möglichkeit des Zerfalls von Atmosphäre ist der Schreck. Hier handelt es sich zwar in der Regel um etwas Vorübergehendes und der Schreck wird auch nicht unbedingt den Grundton zwischenmenschlicher Atmosphären tangieren, wohl aber deren aktualisierte Ausprägung. Ein Schreck kann sowohl die heitere Atmosphäre einer Party wie auch die ernste Atmosphäre eines Staatsaktes zerstören. Interessant ist, dass die Reaktionen auf den Verfall der Atmosphäre häufig zum entgegengesetzten

¹⁰ Siehe HUPPERTZ 2000.

Gefühlsausdruck führen, also zu hysterischem Heulen in dem einen Fall oder zu hysterischem Lachen im anderen Fall.

Eine weitere Art der Zerstörung von Atmosphären ist der Bedeutungsverfall. Dies ist die bekannte Erfahrung der Entfremdung, in der einem die Welt nichts mehr zu sagen hat, die Menschen einem fremd werden, potenziell sogar dinglichen Charakter annehmen. Dieses sehr ernste und wieder ins Psychopathologische hinüberspielende Geschehen ist damit aber nur beschrieben, ohne dass schon ein Hinweis darauf gegeben wäre, wie es zu einer solchen Zerstörung von Atmosphären kommen kann. Das wird sich wohl auch nicht allgemein angeben lassen. Aber man nähert sich einer Antwort, indem man den Bedeutungsverfall auch als eine Entzauberung bezeichnet. Tatsächlich ist ja das Teilen einer Atmosphäre auch so etwas wie eine gemeinsame Verzauberung. Aus dieser Verzauberung kann man mehr oder weniger bewusst ausbrechen oder sie als etwas Gemeinsames zerbrechen. Bekannt ist für diesen Effekt der Ausruf des kleinen Kindes in Andersens Geschichte *Des Kaisers neue Kleider*, durch den alle Beteiligten von einer gemeinsamen Illusion befreit wurden. Ein anderes Beispiel wäre die bewusste Destruktion geteilter Bedeutungen, die der Stoiker Marc Aurel in seinen Selbstbetrachtungen durchführt, um sich selbst und anderen die Furcht zu nehmen. Wenn alles nichts bedeutet, so kann man auch nichts verlieren.

Diese Beispiele von zerfallenden Atmosphären zeigen, dass die zwischenmenschlichen Atmosphären etwas sind, das alle Beteiligten gewissermaßen in einen Bann zieht, unter Umständen in einer Illusion befangen sein lässt, aber jedenfalls eine unmittelbare Verbindung zu den anderen und der Welt sichert. Ihr Zerfallen wirft den Einzelnen auf sich zurück, macht den Bezug zum anderen Menschen wie auch zur Welt fraglich.

Weniger dramatische negative Effekte auf Atmosphären könnte man als Störungen bezeichnen. Störungen lassen die Sache als solche bestehen, machen durch Irritation und aktuelle Gefährdung aber deutlich, was sie eigentlich ist. Ein charakteristisches Beispiel ist hier der Fauxpas. Ein Fauxpas ist eine Äußerungsform oder eine Äußerung oder eine Verhaltensweise, die in einem bestimmten Kreise aus dem Rahmen fällt, und wenn sie geschieht, diese Rahmen momentan in Frage stellt, den *Täter* herausfallen lässt und alle irgendwie irritiert, sodass die ungezwungene Kommunikation für einen Augenblick stockt. Es wäre zu wenig, einen Fauxpas einfach als Regelverletzung, die er natürlich auch ist, zu bestimmen. Denn Regelverletzungen könnten einfach konstatiert und notfalls bestraft werden. Der Fauxpas ist aber im Sinne von Austin ein performativer Akt, d. h. er hat dadurch, dass er geschieht, einen unmittelbaren Effekt auf die zwischenmenschliche Atmosphäre.

Ein ähnliches Störphänomen ist der sogenannte falsche Ton. Man könnte ihn in gewisser Weise als einen milderen Fauxpas ansehen. Aber der falsche Ton ist eben eigentlich gar kein Schritt oder ein Akt, sondern eben nur ein Missgriff im

Wie, in der Tonlage, in der Art der Formulierung. Wenn Kant von dem Ton, in dem eine sprachliche Äußerung vorgebracht wird, sagt, »dass dieser Ton mehr oder weniger einen Affekt des Sprechenden bezeichnet und gegenseitig auch im Hörenden hervorbringt« (Kritik der Urteilskraft, B 219), dann hat er damit einen wichtigen Punkt sprachlicher Kommunikation getroffen: Durch den Ton, in dem eine Äußerung vorgebracht wird, modifiziert man die zwischenmenschliche Atmosphäre. In der Regel muss man, um erfolgreich kommunizieren zu können, sich auf diese Atmosphäre einspielen. Wenn man einen *falschen Ton* in seine Äußerung hineinbringt, so heißt das, dass man diese zwischenmenschliche Atmosphäre stört. Man wird dann, was immer man inhaltlich sagt oder sprachlich tut, auf Widerstand stoßen, weil eben die geteilte Atmosphäre die Basis ist, von der her die einzelnen Kommunikationspartner bereit sind, die Äußerungen aufzunehmen.

Als Störung der zwischenmenschlichen Atmosphäre muss man auch das Auftauchen eines Fremden bewerten, weil dieser auf die gemeinsame Atmosphäre nicht eingestimmt ist oder die Gemeinschaft nicht auf ihn. Dieser Fall ist insofern interessant, weil er moralische Perspektiven auf das Thema der geteilten Atmosphäre eröffnet. Denn man sieht an diesem Beispiel, dass die zwischenmenschliche Atmosphäre nicht in jedem Fall die Basis der Kommunikation abgeben kann und ihre Bewahrung auch nicht das letzte Ziel jeder Handlung sein darf. Es muss auch die Möglichkeit geben, sich rational von einer geteilten Atmosphäre abzusetzen und aus Vernunft zu handeln, auch gerade, um vielleicht nach einer Störung wieder eine zwischenmenschliche Atmosphäre herzustellen, die dann alle teilen können. Das führt mich zu meinem letzten Beispiel von Störungen, die ich als *Aufreißen* der Atmosphäre bezeichnen möchte. Wenn die Atmosphäre aufreißt, ist sie auch nicht zerstört, wird aber in gewisser Weise als solche sichtbar und durchsichtig. Verhaltensweisen, die zu einem solchen Aufreißen führen, sind etwa Foppen und Ironie. Solche Verhaltensweisen setzen die zwischenmenschliche Atmosphäre zwar voraus, aber sie setzen sich gewissermaßen davon ab, erzeugen eine Distanz und Drohung, die Atmosphäre zu zerstören. Das kann im Einzelfall durchaus auch passieren, deshalb muss man mit solchen Verhaltensweisen ganz besonders in der Beziehung zu Kindern vorsichtig sein. Gerade diese Verhaltensweisen zeigen aber ein Potenzial des Umgangs mit zwischenmenschlichen Atmosphären, die den Einzelnen nicht schlicht auf sie angewiesen sein lassen, sondern im Prinzip die Kompetenz enthalten, auch positiv etwas für sie zu tun. Von daher möchte ich in einem Schlussabschnitt nun doch noch einige Möglichkeiten nennen, wie man zwischenmenschliche Atmosphären erzeugen kann, wenn man so sagen darf, und nicht bloß die immer schon vorausgesetzte Atmosphäre in der ein oder anderen Hinsicht modifizieren.

Beiträge

Die bisherige Untersuchung hat gezeigt, welche Bedeutung der zwischenmenschlichen Atmosphäre für die Möglichkeit der Kommunikation zukommt. Durch sie ist man mit dem Kommunikationspartner verbunden, bevor man ihn anredet. Sie gibt einem die Sicherheit, dass man sich in irgendeiner Weise schon auf geteiltem Grund bewegt. Man ist ferner angewiesen auf die zwischenmenschliche Atmosphäre als eine Art Resonanzboden für das eigene Empfinden. Dadurch, dass die eigene Stimmung die zwischenmenschliche Atmosphäre modifiziert, teilt man die Stimmung mit anderen. Andererseits ist die zwischenmenschliche Atmosphäre auch Quelle des eigenen Empfindens, man wird von ihr getroffen und eingehüllt, treibt in seinem Befinden gewissermaßen mit.

Angesichts dieser Bedeutung zwischenmenschlicher Atmosphären ist es merkwürdig, wie wenig ausdrückliche Aufmerksamkeit sie erfahren hat und wie wenig man sich um sie kümmert. Da ist schon bemerkenswert, dass man das ausgerechnet im politischen Bereich beobachten kann. Wenn hier *vertrauensbildende Maßnahmen* zur Verbesserung der Atmosphäre getroffen werden, dann fragt man sich, warum nicht Ähnliches in der Alltagskommunikation praktiziert wird. Unser Bewusstsein von Alltagskommunikation und die dafür ausgebildeten Kompetenzen dienen dazu, diese Kommunikation möglichst zielgerichtet und sachlich zu halten. Das sind Tugenden, die in der technischen Zivilisation durchaus ihren Wert haben. Gleichzeitig muss man aber einen Verfall der Alltagskultur und des Ritualen beobachten. Das heißt, im Blick auf das Ziel und die Sachbezogenheit der Kommunikation wird die Pflege des Vollzugs der Kommunikation als solcher vernachlässigt und die Formen, die ihr Raum geben könnten, verfallen.¹¹ Dass so etwas wie zwischenmenschliche Atmosphäre wichtig ist, wird uns im Grunde gerade erst durch die negativen Erfahrungen deutlich, also das, was ich *Zerfall*, *Störung* und *Aufreißen* von Atmosphären genannt habe. Dass diese Modifikationen sich in der Analyse vordrängten, war ja nicht *nur* ein methodischer Schachzug. Aber immerhin zeigte sich doch eine Weise, in der die zwischenmenschliche Atmosphäre als solche gepflegt wurde, nämlich der Klön, der Tratsch, der Smalltalk. Das ist zwar eine triviale Form der Pflege zwischenmenschlicher Beziehung und man ist sich ihrer im Vollzug als solcher vielleicht gar nicht bewusst. Wenn man aber bedenkt, dass für einen so trockenen und logik- und sachbezogenen Autor wie Immanuel Kant die Kultivierung des Lebens gerade darin besteht, dass man andere an den eigenen Gefühlen teilhaben lassen kann¹², dürfte das nachdenklich stimmen. Man müsste hinzufügen, dass es geradezu eine Verantwortung

¹¹ Ich habe diesen Verfall der Alltagskultur ausführlicher kritisiert in BÖHME 1995.

¹² Siehe BÖHME 2005, S. 1–16.

für die zwischenmenschliche Beziehung gibt, insofern sie der geteilte Raum gemeinsamer Stimmung ist.

Deshalb soll wenigstens tentativ noch danach gefragt werden, inwiefern der Einzelne zur zwischenmenschlichen Atmosphäre beitragen kann. Ich wähle mit Absicht den Ausdruck *Beitrag*, weil die Atmosphäre auch hier noch als unabhängig gegenüber dem Einzelnen vorauszusetzen ist. Nun, in gewissem Sinne sind wir heute nicht ungeübt in der Erzeugung von Atmosphären, nämlich von ihren äußeren Bedingungen her, was also Raumeinrichtung, Musik, Beleuchtung usw. angeht. Die zwischenmenschliche Atmosphäre lebt aber wesentlich von dem Verhalten der Einzelnen, so wie diese auch umgekehrt in ihrem Verhalten von ihr leben. Hier geht es vor allem um das Wie dieses Verhaltens, weniger um die Intentionen oder den Inhalt. Der Ton macht die Musik, sagt man. Das heißt, es kommt auf Stimme an, auf die Intonation, Sprachmelodie, Tonhöhe. Es kommt auf die Haltung an, die man seinen Partnern gegenüber einnimmt, auf die Bewegungssuggestionen, die von einem ausgehen, die Nähe oder die Distanziertheit, die durch Körperhaltung und auch räumliche Nähe zum Ausdruck kommen; ferner natürlich das Spiel der Blicke, die Lebhaftigkeit. Das alles ergibt sich natürlich auch von selbst. Dass man dadurch bewusste Beiträge zur gemeinsamen Atmosphäre leisten kann, ist einem in der Regel nicht klar. Was muss man tun, um eine kreative Atmosphäre entstehen zu lassen; was kann man dazu beitragen, dass in einer Familie eine gesunde Atmosphäre herrscht; wodurch wirkt eine Atmosphäre beruhigend, gastlich, für Kinder gedeihlich? Das sind Fragen, die schwer zu beantworten sind. Aber eines kann man wohl generell sagen: Es gehört dazu eine Haltung, überhaupt diesem Zwischenmenschlichen als solchem Aufmerksamkeit zuzuwenden und ein Kommunikationsverhalten, das selbst *verhalten* ist, nämlich indem man sich zurücknimmt in seinen expressiven wie auch aktiven Intentionen und sich darauf beschränkt, Beiträge zu leisten für etwas, das sich *entwickeln muss*. Generell stellt sich die Frage, über welche Kompetenzen man verfügen muss, um bewusst mit Atmosphären umzugehen.

Literatur

- AUSTIN J.L. Zur Theorie der Sprechakte. Stuttgart: Reclam; 1972
 BÖHME G. Anmutungen. Über das Atmosphärische. Ostfildern: edition tertium; 1998
 BÖHME G. Briefe an meine Töchter. Frankfurt a. M.: Insel; 1995
 BÖHME G. Was wird aus dem Subjekt? Selbstkultivierung nach Kant. In: KAPLOW I (Hg). Nach Kant: Erbe und Kritik. Münster: LIT Verlag; 2005; 1–16
 HABERMAS J. Theorie des kommunikativen Handelns. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp; 1982
 HUPPERTZ M. Schizophrene Krisen. Göttingen: Hans Huber; 2000

- KIMURA B. Zwischen Mensch und Mensch. Strukturen japanischer Subjektivität. Darmstadt: WBG; 1995
- MERSCH D. An-Ruf und Ant-Wort: Sprache und Alterität. In: ARNSWALD U, KERTSCHER J (Hg). Die Grenzen der Hermeneutik. Berlin: Parerga; 2006
- SCHMITZ H. System der Philosophie, Band III, Teil 5, Die Wahrnehmung. Bonn: Bouvier; 1978
- SCHMITZ H. Der unerschöpfliche Gegenstand. Grundzüge der Philosophie. Bonn: Bouvier; 1990
- SPITZ RA. Über psychosomatische Epidemien des Kindesalters und vorbeugende Psychiatrie. *Psyche* 1950/51; 4: 17–30.
- TELLENBACH H. Geschmack und Atmosphäre. Salzburg: Otto Müller Verlag; 1968

Die Herausgeber

Dr. Stephan Debus: Wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Abteilung Psychiatrie, Sozialpsychiatrie und Psychotherapie der Medizinischen Hochschule Hannover (MHH)

Forschungsschwerpunkte: Milieu und Methodik. Vorstandsmitglied in der DGSP (Deutsche Gesellschaft für Soziale Psychiatrie), Vorstandsmitglied in der DGS (Deutsche Gesellschaft für Semiotik), Mitherausgeber der Zeitschrift für Semiotik; Hobby: Saxofon im Jazz.

Prof. Dr. Roland Posner: Leiter der Arbeitsstelle für Semiotik an der Technischen Universität Berlin. Leiter des Berliner Arbeitskreises für Kultursemiotik (BAKS). Herausgeber des internationalen Standardwerkes: »Semiotik – ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur« in vier Bänden. Forschungsschwerpunkte u. a.: Gestenforschung und handlungstheoretische Grundlagen der Semiotik. Langjähriges Vorstandsmitglied in der International Association of Semiotic Studies (IASS); Herausgeber der Zeitschrift für Semiotik; Hobby: Fotografie.