

Philipp Brunner
Jörg Schweinitz
Margrit Tröhler (Hg.)

Filmische Atmosphären

SCHÜREN

ZÜRCHER FILMSTUDIEN 30

Philipp Brunner/Jörg Schweinitz/Margrit Tröhler (Hg.)

Filmische Atmosphären

ZÜRCHER FILMSTUDIEN
HERAUSGEGEBEN VON
CHRISTINE N. BRINCKMANN

PHILIPP BRUNNER/JÖRG SCHWEINITZ/MARGRIT TRÖHLER (HG.)

FILMISCHE ATMOSPHÄREN

SCHÜREN

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.

Dank

Der vorliegende Band versammelt Beiträge der gleichnamigen Tagung, ergänzt durch weitere originale Aufsätze. Die Tagung fand aus Anlass des zwanzigjährigen Bestehens des Seminars für Filmwissenschaft im September 2009 an der Universität Zürich statt. Unser herzlicher Dank geht an alle Mitarbeitenden des Seminars, die zu ihrem Gelingen beigetragen haben.

Ein besonderer Dank für die finanzielle Unterstützung der Tagung und/oder des Bandes geht an die Hochschulstiftung der Universität Zürich und das Réseau/Netzwerk Cinema (Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich).

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55, D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2012
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Nadine Schrey
Umschlaggestaltung: Bringolf Irion Vögeli GmbH, Zürich
Druck: druckhaus köthen, Köthen
Printed in Germany
ISSN 1876-3708
ISBN 978-3-89472-830-4

Inhalt

Vorbemerkung	9
---------------------	---

Margrit Tröhler

Einleitung.

Filmische Atmosphären – eine Annäherung	11
---	----

Dispositive, Materialien und Formate

Anne Paech

Fünf Sinne im Dunkeln.

Erinnerungen an die Kino-Atmosphäre	25
-------------------------------------	----

Jörg Schweinitz

Von Transparenz und Intransparenz.

Über die Atmosphäre historischen Filmmaterials	39
--	----

Margrit Tröhler

Orte des Spektakels bewegter Bilder.

Filmische Dispositive und ihre Atmosphären	53
--	----

Barbara Flückiger

Materialmix als ästhetisches und expressives Konzept	73
--	----

Alexandra Schneider

Kann alles außer Popcorn, oder Wann und wo ist Kino?	91
--	----

Ästhetisch-narrative Effekte: kinematografische Präsenz

Hans J. Wulff

Prolegomena zu einer Theorie des Atmosphärischen im Film	109
--	-----

Britta Hartmann

«Atmosphärische Dichte» als Kinoerfahrung	125
---	-----

Tereza Smid

Entgrenzte Stimmungsräume.

Atmosphärische Funktionen filmischer Unschärfe 143

Franziska Heller

Vom Tropfen zur Sphäre.

Regen und seine filmisch-atmosphärischen Qualitäten 159

Michael Wedel

Rhythmus, Resonanz, Rekursivität.

Tom Tykwers atmosphärisches Regime 177

Experimente: Film – Kunst/Künste – Welt

Daniel Wiegand

«Die Wahrheit aber ist es nicht allein»

Zur Idee der Stimmung im Film nach 1910 193

Wolfgang Beienhoff

Der Flug der Hüte.

Atmosphäre und Ding in Hans Richters VORMITTAGSPUK 211

Christine N. Brinckmann

Warten im Café.

Zeit und Atmosphäre in einem Fensterfilm von Kurt Kren 227

Veronika Rall

Nostalgische Atmosphäre.

Mnemotop, Archiv und Archäologie in Jean-Charles

Tacchellas TRAVELLING AVANT 245

Patrick Straumann

Jean-Pierre Melvilles «venezianische Nacht»

263

**Im Bild, zwischen den Bildern:
atmosphärische Korrespondenzen**

Joachim Paech

Der unterscheidende Moment 273

Volker Gerling

Bewegte Bewegung – mit Daumenkinos auf Wanderschaft 287

**Autorinnen und Autoren,
Herausgeberinnen und Herausgeber**

296

Vorbemerkung

Nicht allein Filme und Kinos, auch Orte, an denen man zusammen arbeitet und die beiden Phänomene erforscht, haben ihre Atmosphäre. Welches Thema würde sich also besser eignen als die *Atmosphäre*, um das Jubiläum eines filmwissenschaftlichen Instituts zu begehen?

Das Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich feierte im Herbst 2009 sein zwanzigjähriges Bestehen mit einer kleinen Tagung zu eben diesem Aspekt. Deren Vorträge bildeten den Ausgangspunkt für das vorliegende Buch.

Atmosphäre erschien uns in vieler Hinsicht beziehungsreich. Denn ein besonderer Sinn für die kleinen Dinge, Texturen und schwer fassbaren Wirkungen unseres Mediums durchdringt viele Forschungsarbeiten am Seminar. Daran hat Christine Noll Brinckmann, die das Institut und den Zürcher Studiengang Filmwissenschaft mit viel Energie, Um- und Weitsicht aufgebaut und bis zu ihrer Emeritierung vierzehn Jahre geleitet hat, großen Anteil. Ihre Forschungen zu den vielfältigsten Themen waren und sind allesamt mit jener besonderen Sensibilität für Atmosphärisches grundiert, die uns so charakteristisch für sie erscheint.

Viel davon hat sie an ihre Nachwuchsforschenden weitergegeben, womit ein weiteres Motiv für unsere Themenwahl anklingt. Denn wenn bis heute Gäste des Seminars immer wieder die offene und freundliche Atmosphäre hervorheben, so hat unsere Gründungsprofessorin auch dafür den Boden bereitet. Mit unermüdlichem Engagement hat sie in den Pionierjahren dem Seminar zu nationaler und internationaler Ausstrahlung verholfen. Auf dieser Basis konnten wir uns seit 2003 weiter vergrößern, das Lehrangebot noch verbreitern, neue Forschungsprojekte zu Film und Kino in Angriff nehmen. Aus der Kernfamilie ist eine Großfamilie geworden, doch – bei aller Veränderung – die besondere Atmosphäre und der filmische Sinn dafür wirken weiter.

Wir widmen diesen Band Christine Noll Brinckmann.

Jörg Schweinitz und Margrit Tröhler

Einleitung

Filmische Atmosphären – eine Annäherung

«Atmosphäre», aus dem Griechischen, bedeutet wörtlich «Dunstkugel». Das Wort meint primär das Gemisch aus Gasen, das die Erde als Hülle umgibt und das wir manchmal an einem heißen Sommertag im Flirren der Luft wahrzunehmen glauben. Als Gegenstand der sozialen Erfahrung ist Atmosphäre das, was eine Stadt ausstrahlt, die Architektur, die Straßen, ihre Menschen; es ist das, was wir zuerst, vielleicht nicht bewusst, bemerken, wenn wir einen Raum betreten: Licht, Farbe, Luft, Musik, Objekte und wiederum Menschen. Ästhetisch ist es das, was ein Bühnenbild ausmacht, das Genre des Kriminalromans charakterisiert oder uns in einem Film von den ersten Bildern an unweigerlich in eine besondere Stimmung versetzt.

«Atmosphäre», «Stimmung» oder auch «Aura» sind Begriffe, deren semantische und sinnliche Felder sich überlappen. Obwohl sie unterschiedlichen geistes- und diskursgeschichtlichen Traditionen zuzuordnen sind (wobei «Stimmung» im deutschen Sprachraum sicherlich die längste besitzt; vgl. Wellbery 2003), teilen sie die Qualitäten der *Unschärfe* und der *Unfassbarkeit*: im Konkreten – sie sind nicht sichtbar, nicht tastbar – wie im Philosophischen – sie bleiben diffuse Konzepte, die die synästhetische Wahrnehmung als sinnliche Erkenntnis, die Aisthesis, betreffen. Damit teilen sie auch die *wechselseitige Bezogenheit* eines Subjekts auf seine Umgebung ebenso wie eine *reflexive Komponente*: Gleichzeitig drinnen und draußen, braucht die Betrachterin bei aller Ergriffenheit eine minimale Distanz, um der Atmosphäre, der Stimmung, der Aura in einer Situation gewahr zu werden. Somit handelt es sich in allen drei Fällen zwar um nichtintentionale Eigenschaften von Räumen und Objekten, aber dennoch zugleich um Zuschreibungskategorien.

Das seit einigen Jahren wachsende Interesse an Effekten von Präsenz, medialer Gegenwärtigkeit und haptisch-sinnlichen Phänomenen, also allgemein an Momenten, die jenseits der Repräsentation oder zumindest an ihren Rändern liegen, hat neuerdings einige Publikationen hervorgebracht, in denen man das Anliegen entdecken kann, den Stimmungs-begriff wieder zu einem «theoriefähigen Gegenstand» (Wellbery 2003, 733)

zu erheben. So plädiert Hans Gumbrecht nach den theoretischen Paradigmen der Dekonstruktion und der *Cultural Studies* oder Kulturwissenschaften (wobei er Letztere in eins setzt!) für eine neue «Ontologie der Literatur», die «die historische Emergenz einer Stimmung und die Struktur ihrer textuellen Artikulation» verfolgt: So soll eine räumlich-emotionale Situation durch mehr oder weniger intuitives, «stimmungsorientiertes» Lesen «nacherlebbar» werden (2011, 8ff; 24; 31). Weniger programmatisch, weniger emphatisch und weniger auf die individuelle Leseerfahrung ausgerichtet als auf die ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis behandeln auch ein Sammelband (Thomas 2010) und ein Heft der Zeitschrift *Figurationen* (von Arburg 2010) das Konzept der «Stimmung». Die Herausgeberinnen und Herausgeber beider interdisziplinär angelegter Produktionen gehen theoriegeschichtlich über den unübersetzbaren deutschen Stimmungsbegriff hinaus und beziehen auch Beiträge ein, die zeitgleich sich entwickelnde Empfindungskonzepte in der französischen Kultur ausloten. Zwischen Differenzenerfahrung und Harmonieversprechen wird ab dem späten 18. Jahrhundert die sensuelle und geistige Beziehung, die ein erlebendes Subjekt zu seiner Umwelt – anfangs meist zur Natur – herstellt, parallel in diverse Kunstkonzeptionen übertragen. Angelpunkt für den Stimmungsbegriff bleibt die Selbstbezüglichkeit, die sich ästhetisch veräußerlicht und deren spezifischen Ausdrucksformen die Beiträge der beiden Bände nachspüren: in Literatur und Philosophie, Musik, Malerei und im Film (im Frühwerk von Godard, vgl. Prange 2010) oder in der klassischen Filmtheorie und ihrem Nachleben in der modernen und postmodernen Literatur (vgl. Beil 2010). Die begrifflichen und konzeptuellen Grenzen zur Aura und zur Atmosphäre sind dabei fließend.

Auch das Konzept der «Aura», der sozusagen magischen Ausstrahlung eines originalen Kunstgegenstands, hat in der interdisziplinären Diskussion der letzten Jahre eine gewisse Konjunktur erlebt:¹ Aus der engeren Benjamin-Rezeption herausgelöst, wurden Prozesse der «Auratisierung» im Verbund mit medialen Wirkungsaspekten wie der Performativität, Präsenz, Authentizität und Ereignishaftigkeit, Materialität oder Auffälligkeit behandelt – aus philosophischer, kultur- und medienwissenschaftlicher Sicht. Fruchtbar gemacht wurde der Begriff letzthin vor allem in theoriehistorischer und geschichtsphilosophischer Perspektive: Dabei werden Fragen der Medialität unter Einbezug der zeitlichen und kulturellen Di-

1 Bereits in den 1980er Jahren hat Dudley Andrew mit seiner Studie *Film and the Aura of Art* (1984) den Begriff für die Filmwissenschaft aufgegriffen; er reiht damit das Art Cinema – als ästhetische Aufforderung an seine Zuschauer zur Interpretation gegen das «System» – in die Tradition der Künste ein und löst es so aus dem Mainstream heraus. Dies ist hier jedoch nicht unser Anliegen.

stanz zu – auch nicht originalen – Objekten erörtert, deren Vermittlungsdimension sowie die Nachträglichkeit einer auratischen Zuschreibung ergründet und die Reflexion über den Entstehungszusammenhang des Begriffs vertieft (vgl. Beil et al. 2010).

Das Konzept der ‹Atmosphäre› wiederum wurde erst durch die Arbeiten von Gernot Böhme seit Mitte der 1990er Jahre (u.a. 1995; 1998; 2001) zu einer eigentlichen ästhetischen Kategorie erhoben. Wie die Begriffe ‹Stimmung› und ‹Aura› ist auch ‹Atmosphäre› in der Alltagssprache (und in den historisch-kritischen Diskursen) gebräuchlich, und alle scheinen zu wissen, was damit gemeint ist. Von dieser Tatsache ausgehend setzt sich Böhme zum Ziel, eine neue Ästhetik zu begründen, die ‹es mit der Beziehung von Umgebungsqualitäten und menschlichem Befinden zu tun [hat]. Dieses *Und*, dieses zwischen beidem, dasjenige, wodurch Umgebungsqualitäten und Befinden aufeinander bezogen sind, das sind die Atmosphären› (1995, 22). Für deren Analyse geht der Autor von der Beschaffenheit von Objekten (Materialität, Textur, Oberfläche) und ihrem Zusammenwirken in einer Konstellation aus und gesteht sowohl den Dingen im Alltag und in der Natur wie dem Kunstwerk eine eigene Wirklichkeitsdimension zu. Mehr noch: All diese Dinge und Dingkonstellationen evozieren Atmosphären und sind ‹Anmutungen›, die uns affizieren (vgl. 1998, 8). Damit lokalisiert Böhme die Atmosphären in der Beziehung *zwischen* Subjekt und Objekt. Ein wahrnehmendes Subjekt ist immer notwendig, dennoch kann das Atmosphärische in der Natur, zum Beispiel der Abenddämmerung, oder in einem Gedicht auch ohne das lyrische Ich und ohne explizite Reflexion entstehen. So verschiebt sich durch die Differenzierung zwischen ‹Atmosphäre› und ‹Atmosphärischem› der Fokus in Richtung des Objekts (vgl. 1995, 69ff). In ihrer materiellen oder textuellen, ästhetischen Konstellation wirken solche Objekte als Situationen von außen auf uns ein. Das ‹Atmosphärische› gesteht ihnen also eine gewisse Eigengesetzlichkeit zu und zeichnet sich durch ein ‹weitgehendes Fehlen des subjektiven Moments› aus (2001, 60). Besonders wichtig für die Analyse solcher Situationen in Filmen und vor der Leinwand erscheint es nun, dass nach Böhme sowohl Atmosphären wie das Atmosphärische, obwohl von der Umgebungsqualität von Räumen ausgehend, erzeugt werden können. Sie haben also einen ‹Inszenierungswert› (2001, 21).

Wenn dieser Band der filmischen Atmosphäre und dem Atmosphärischen in Film und Kino gewidmet ist, so schwingen die Begriffe ‹Stimmung› und ‹Aura› zwar mit. Dennoch sind sie – wie aus den bisherigen Ausführungen hervorgeht – nicht deckungsgleich: Für die Konzeption von Aura und Atmosphäre und mehr noch des Atmosphärischen steht *nicht* das

Ich im Zentrum; Stimmung und Atmosphäre wiederum gehen *nicht* vom einzelnen Objekt aus, sondern von Objektkonstellationen und bezeichnen daher Gesamtqualitäten. Damit ist unsere Entscheidung, die «Anmutungen» von Film und Kino mit dem Konzept der «Atmosphäre» zu umreißen, nicht unbedacht. Denn obwohl hier nicht explizit unterschieden werden soll zwischen der Atmosphäre und dem Atmosphärischen, zeigt Böhmes Differenzierung eine Tendenz an, die der Ausrichtung unseres Bandes entspricht: Der Fokus liegt auf der Relation, die die Atmosphären zwischen Subjekt und Objekt aufspannen. Akzentuiert werden also *räumliche Umgebungsqualitäten, poetische Formen, Texturen* und *Materialbestimmungen* am Gegenstand Film. Dies auf der Ebene von filmimmanenten Oberflächenphänomenen (vgl. von Arburg et al. 2008), das heißt der Gestaltung des filmischen Ausdrucks, wie denen der Produktion und Rezeption: sowohl im textseitigen, ästhetischen Sinn als auch an den konkreten Polen der künstlerischen Praxis und des Raums der Filmwahrnehmung, deren Dispositive über das Kinematografische im engeren Sinne hinausweisen können.

Mit diesem Fokus betritt der Band filmwissenschaftliches Neuland. Zwar kann Böhmes oben umrissenes Konzept der Atmosphäre als Inspirationsquelle dienen, doch es verlangt einige Übertragungsleistungen. In seiner phänomenologisch begründeten ästhetischen Theorie, die sich explizit auf den Philosophen Hermann Schmitz beruft, geht es Böhme vorab um Fragen nach der Ästhetisierung der Lebenswelt, durch deren Akte sich die Wahrnehmung als Präsenzerfahrung, als affektive Betroffenheit und leibliche Befindlichkeit und damit als Erfahrung der *eigenen* Präsenz konstituiert (vgl. 1995, 24f; 2001, 27, 73–86). Anders gesagt: Atmosphären und das Atmosphärische können zwar hergestellt und auch dargestellt, also durch die Künste vermittelt werden, doch sie gehören «zum Leben, und die Inszenierung dient der Steigerung des Lebens» (1995, 46; 2001, 63). Dies bedeutet, dass die ästhetische Situation im Alltag und für ein künstlerisches Objekt dieselbe ist. Böhme betrachtet es als überflüssig, für die Künste und die verschiedenen Kunstformen eine von der gewöhnlichen Wahrnehmung gesonderte ästhetische Theorie zu entwickeln (1995, 77; 2001, 118). Widersprüchlich erscheint es, wenn er schreibt, dass «dieselben Atmosphären von durchaus unterschiedlichen Elementen erzeugt werden können» (1995, 77; an dieser Stelle spricht er von der Natur und vom Gedicht), dass jedoch die Darstellung von Atmosphären durch «apparativ vermittelte» Bilder und Töne zu den Wahrnehmungsweisen zählt, bei denen «der Kontakt zur Welt dünner und die Ko-Präsenz mit dem Wahrgenommenen nur indirekt» sein kann (2001, 75; 65). Der Inszenierungswert von Dingen und Körpern ist somit für Böhme an ihre phänomenale Objektpräsenz in der Realität gebunden; deshalb findet er zwar das Atmo-

sphärische im Szenischen des Theaters wieder, doch nicht oder nur in uneigentlicher Form in auditiven und visuellen sowie audiovisuellen technischen Reproduktionen. Primär strahlt für Böhme das in der künstlerischen Praxis entstandene Objekt also die Atmosphäre aus; die medial spezifischen Gestaltungsweisen von Atmosphäre, ihre Ausdrucksmöglichkeiten, Produktions- und Wahrnehmungsdispositive kümmern ihn wenig.

Fokussiert man aber gerade auf diese Bereiche, so verlangen Böhmes Ausführungen nach Übertragung und Erweiterung, um für die Kreation von Atmosphären im Film und durch den Film sowie für deren Rezeption Beschreibungskategorien zu finden. Aus dem Feld der filmwissenschaftlichen Forschung bieten sich dazu – um vorerst im selben Register zu bleiben – die phänomenologischen Ansätze an. Sie machen eine sinnliche, leibliche Erkenntnis durch die Filmwahrnehmung oder das Filmerleben stark und nehmen die medialen, synästhetischen Oberflächen und Texturen von Filmbildern und deren somatische Adressierung als Ausgangspunkt (vgl. etwa Sobchack 2004; Marks 2000; Morsch 2011). Auch ästhetische und/oder kognitivistisch angelegte Arbeiten zur Empathie (vgl. Brinckmann 1999; Wulff 2002; Blümlinger/Sierek 2002; Plantinga 2004 [1999]; Brinckmann 2005; Vaage 2007) oder neuere Studien aus dem inzwischen sehr weitgreifenden Feld der Emotionstheorien liefern Anhaltspunkte zu den textuellen und psychologischen Aspekten insbesondere der Figurenwahrnehmung. Schließlich können weitere aktuelle Forschungsfragen etwa zum kinematografischen Raum oder zur polyperspektivischen Bewegung in Film und Architektur sowie bildtheoretische Ansätze eine Rolle spielen.

Das Konzept der filmischen Atmosphäre geht indes nicht in diesen bestehenden Ansätzen auf. Es betont den stofflichen, ästhetisch vermittelten Objektcharakter von diegetischen Welten, die plastischen und kompositorischen Effekte von filmischen Texturen – gegebenenfalls in der historischen Bindung der sie erzeugenden Parameter an eine Kunstkonzeption oder metaphorisch betrachtet an das Weltgeschehen – und die Funktion von Bewegung im audiovisuellen Fluss. Ebenso umfasst es die räumlich-sozialen, materialen und apparativen Komponenten des filmischen Gegenstandes in seinen Aufführungskontexten. Natürlich sind dazu auch Betrachterkonzepte notwendig, die je nachdem stärker historisch oder theoretisch verankert sind und eher die physischen, sozialen oder imaginären Komponenten des Filmerlebnisses hervorheben. Obwohl eine einzelne Studie kaum alle diese Aspekte und Analyseebenen vereinen kann, ist die Gestaltung und Wahrnehmung des Atmosphärischen im und durch den Film als Gesamtkonstellation zu betrachten. Es ist also zu fragen, wie die «geschehnishafte Anziehungskraft» von Atmosphären, die

Reinhardt Knodt (1994, 43) in seinem kulturanthropologischen Essay in der sozialen Erfahrung ausmacht, in der besonderen Situation der medialen Vermittlung zustande kommt, sozusagen als Moment des *punctum* des Audiovisuellen, das uns anspricht und affektiv berührt (vgl. Barthes 1981). Insgesamt geht es dabei um eine Sensibilität für die kleinen Dinge, die das Erlebnis ausmachen, das ein Film darstellen kann und wodurch sich bestimmte Filme und Filmsituationen in die Erinnerung einprägen.

Der Band vereint Beiträge der gleichnamigen Tagung vom September 2009 an der Universität Zürich und einige weitere Aufsätze zum Thema. Die Autorinnen und Autoren sind alle bestrebt, vom Gegenstand ausgehend Atmosphärisches in und an Film und Kino aufzuspüren und «das ozeanische Gefühl» (Böhme 2001, 79), das uns manchmal in einem Film vereinnahmt, analytisch in Sprache zu fassen. In einigen Texten sind Ansätze zu einer künftigen Theorie der filmischen Atmosphäre zu finden, doch ist es unabdingbar, in der konkreten Auseinandersetzung mit den verschiedensten Objekten, als Material, Umgebungsqualität und Situation, zu allererst Wahrnehmungs- und Beschreibungskategorien zu entwerfen, bevor eine umfassendere theoretische Konzeption sich herauskristallisieren kann.

Der Band gliedert sich in vier Teile. Der erste Teil widmet sich *Dispositiven, Materialien und Formaten* und fragt danach, wie sie die Kreation von Stimmungsräumen begünstigen. Hier kommen Faktoren wie die soziale Umgebung, der Ort und die Art der Vorführung ebenso zur Sprache wie Aspekte des Filmmaterials. Erstere prägen die äußeren Rahmenbedingungen der Filmatmosphäre und bestimmen die konkrete Rezeptionssituation. Dazu gehören einerseits die Praktiken des solitären oder kollektiven Filmsehens, andererseits die Präsentationstechniken. Soziale und apparative Aspekte fließen also ineinander: Ob wir am liebsten ganz allein in einer Großstadt ins Kino gehen oder das Bad in der Menge an einem Openair-Festival genießen, ob sich Jugendliche vor dem Fernseher versammeln, um einen Kultfilm als Happening zu feiern, oder ob man diesen im Zug und mit Kopfhörern auf dem Computerbildschirm, dem Display eines iPads oder Handys anschaut, verändert zwar nicht den Film als solchen, jedoch den atmosphärischen «Anregungszustand» (Böhme 2001, 55f), den er in uns als Resonanzkörper entstehen lässt. Dabei verändern sich auch unsere Aufmerksamkeit und unsere Empfänglichkeit für die filmisch gestaltete Atmosphäre. Außerdem mischen sich jeweils andere Bedürfnisse in die Filmfahrung (vgl. die Beiträge von *Alexandra Schneider; Margrit Tröhler*).

Komponenten, die das Filmmaterial betreffen, eröffnen eine Perspektive, die unter verschiedenen Gesichtspunkten in die Rezeptionssituatio-

nen hineinwirkt. Einerseits die Frage nach der Materialdefinition: Diese tritt insbesondere dann als Paradox zu Tage, wenn die digitale Technologie (z.B. einer HD-Kamera) von einer körperbetonten Subjektivität und hohen ästhetischen Expressivität zeugt (*Barbara Flückiger*). Andererseits ist hiermit auch die historische Kontingenz von Atmosphären, Aufführungssituationen und Empfindungsräumen angesprochen, sofern sich diese rekonstruieren lassen wie etwa in der Idee und in den Experimenten eines Duftkinos (*Anne Paech*). Oder es gibt Filme, die weder die Nachwelt noch der Kanon als ‹gute› Filme bezeichnen würden, die jedoch zu ihrer Zeit das Publikum in Trance versetzten oder Aufruhr auf der Straße verursachten. Umgekehrt kann eine Projektion historischer Filme heute cinephile Faszination hervorrufen. Sie basiert schon darauf, dass das Filmmaterial jener Zeit anders aussieht und mithin eine ganz andere Atmosphäre evoziert, entsteht aber auch dadurch, dass die Zeit auf dem Material ihre Spuren, ihre Patina hinterlassen hat. Gut restaurierte Stummfilme, die diese Phänomene nicht auslöschen, machen uns für deren Aura empfänglich (*Jörg Schweinitz*). All diese Beobachtungen und Überlegungen zeigen deutlich, wie notwendig es ist, die Herstellung von und die Rede über Atmosphären zu historisieren und zu bedenken, dass die ästhetische Erfahrung sich in den gesellschaftlichen und politischen Bedingungen und in den technischen und medialen Möglichkeiten einer Zeit verankert.

Der zweite Teil behandelt *ästhetisch-narrative Effekte* des Atmosphärischen. Bei der Gestaltung filmischer Atmosphären kommt oft ein praktisches, implizites Wissen zum Tragen, das sich einerseits in der Ausformung des Dekors, andererseits im Einsatz filmischer Parameter äußert. Von der audiovisuellen Bewegung und vom narrativen Fluss erfasst, entfalten sich synästhetische Wirkungen, die kaum kontrollierbar sind: Nicht nur setzen sie das einzelne Objekt, die einzelne Figur immer in Beziehung zu den Anderen und fördern die Wahrnehmung einer relationalen Subjektivität auf Seiten der Zuschauer; die spürbare kinematografische Präsenz der Bilder provoziert auch die Wahrnehmung der eigenen Anwesenheit und erzeugt eine diffuse Befindlichkeit. Diese färbt unsere Haltung zum Film positiv oder negativ und beeinflusst das Filmerlebnis emotional, vielleicht auch moralisch.

Die hier zusammengestellten Aufsätze zeigen, in welcher Weise Filme durch die imaginäre Stofflichkeit des wahrnehmbaren Raums der diegetischen Welt sowie die materielle Beschaffenheit der Bilder, durch Texturen von Oberflächen, Licht- und Farbgebung, Töne, Bewegung und Rhythmus Atmosphären evozieren. Zwar können sie von den profilmischen Qualitäten der Dinge und Körper ausstrahlen; über sie legt sich aber immer schon ein audiovisueller ‹Film›. Figur und (Hinter-)Grund gehen ineinander über

und schaffen eine holistische «atmosphärische Dichte», die eher zum Modus des Deskriptiven gehört, sich aber auch dem Narrativen einspeist (*Hans J. Wulff; Britta Hartmann*). Einzelne filmische Elemente wie das Fluide des Wassers und Parameter wie die Schärfenverlagerung bieten sich besonders an, um diffuse Stimmungsräume zu konstituieren: Das Sicht- und Erkennbare wird vom Visuellen untergraben. Die kinematografische Bewegung stellt sich ostentativ selbst aus, und die filmische Expressivität schiebt sich in den Vordergrund. Dennoch profitiert die Figurenzeichnung davon: hier meist jedoch nicht im Sinne der klaren Charakterzeichnung, sondern als Entgrenzung eines konkret benennbaren Gemütszustands, als flottierende Gefühlslage, der wir uns als Zuschauerinnen kaum erwehren können (*Franziska Heller; Tereza Smid*). Auch die Qualität von Geräuschen, Stimmen und Musik ist dafür von Belang sowie der Rhythmus der Montage oder die Phrasierung des audiovisuellen Flusses: Sie übersetzen die Präsenz der alltäglichen Dinge in ein Erlebnis medialer Gegenwärtigkeit, in einen Empfindungsraum. Das kinematografische (audiovisuelle) Bild transponiert alles, was es erfasst, in eine andere Ordnung, ist «Metamorphose» (Rancière 2003, 34). Wenn atmosphärische Räume bewirken, dass wir uns zu den Dingen und Körpern, die uns umgeben, «in eine aktuelle Beziehung setzen» (Böhme 2001, 52), so wird diese Beziehung im Kino durch die haptischen Qualitäten der medialen «Haut» zusätzlich affektiv aufgeladen, intensiviert und gelenkt. Das wahrnehmende Subjekt wird in einen un abgeschlossenen, dynamischen Prozess einbezogen, der ihm nicht nur den Glauben an das Bild und an das Kino, sondern auch den Glauben an die Welt wiedergibt: in der Erfahrung der ästhetischen Atmosphäre als leiblicher Präsenz im Moment und am Ort des Hier und Jetzt (*Michael Wedel*).

Dem fotografisch-analogen Filmbild, das sich in der Bildkomposition und Perspektive, dem Szenischen wie dem Fluss der Bilder als Spur des Realen ausgibt und gleichzeitig seine Objekte erst durch einen expliziten Gestaltungswillen «aus sich heraustreten» lässt (Böhme 1995, 41), widmen sich die Beiträge der dritten Sektion *Experimente: Film – Kunst/Künste – Welt*. Die filmische Expressivität und ihre Dinglichkeit ist auch hier eine doppelte: Sie beinhaltet gleichzeitig das «Ding als Bild» und das «Bild als Ding» im ostentativen und enunziativen Zeigegestus, im «lebendigen Da-sein» des immateriellen Filmbildes, das die «Perzeption der Realität» durchdringt (Metz 1972a, 24ff): «Das Bild drängt sich auf, es «erstickt» alles, was nicht es selber ist» (1972b, 101). Dessen sind sich bereits Filmtheoretiker der 1910er Jahre bewusst, wenn sie die Gestaltungsmittel und ihre Fähigkeit, «Stimmung» zu schaffen, hervorheben, nicht ohne zu betonen, dass ihr übermäßiger Einsatz den spezifischen Gesamteindruck – oder «Realitätseindruck» – des Films zerstören könnte (*Daniel Wiegand*). Bestimmte experimentelle

Formen haben es jedoch gerade darauf angelegt, den Film seines alltäglichen «realwelthaften Objekt-Da-seins» zu entledigen: Der Film sucht seinen spezifischen Ausdruck, der ihm durch seine medialen Möglichkeiten gegeben ist, um sich selbst zu thematisieren und seine Atmosphäre in einer nur ihm eigenen, imaginären Welt zu kreieren. Dennoch sind einzelne Objekte (wie Hüte) oder ästhetisch-diegetische Konfigurationen (wie das Fenster) Ausgangspunkt nicht nur für die Reflexion auf die Filmkunst und die anderen Künste, sondern auch hinsichtlich einer «Rebellion» gegen die gewöhnliche Weltwahrnehmung, worin es ebenso um eine neue Objektwahrnehmung wie um andere Zeit- und Raumerfahrungen geht (*Wolfgang Beilenhoff; Christine N. Brinckmann*). Aber auch in einem grundsätzlich narrativen Film lassen sich die Zeit derart verschachteln und die Orte durch Spiegelungen in die Unendlichkeit projizieren, dass eine spezifische «Kinozeit», als Vergangenheit und als Gegenwart, weltlich wie medial und ästhetisch gesprochen, entsteht (*Veronika Rall*). Ähnlich verpflichtet sich ein narratives Phänomen wie der Film noir, zumal in seiner französischen Variante, die bereits eine individuelle Ableitung der Vorgabe Hollywoods präsentiert, einem anti-naturalistischen Schaffen, das in eine Art Zeit- und Ortlosigkeit führt. Es ermöglicht dadurch Beziehungen von Figur und Grund und *cadre* als abstraktes, figuratives Programm zu verstehen. Dieses unterhält einen historischen und symbolischen Bezug zum Realen: Es übersetzt in seinem «atmosphärischen Gestus» den Schrecken der Ereignisse des Zweiten Weltkriegs in Stil und lässt ihn im kinematografischen Bild erstarren (*Patrick Straumann*).

Der abschließende vierte Teil *Im Bild, zwischen den Bildern: atmosphärische Korrespondenzen* nimmt mit zwei sich aufeinander beziehenden Aufsätzen (*Joachim Paech; Volker Gerling*) die basale Wirkungsweise des Films in den Blick, der aus (heute) 24 Einzelbildern je Sekunde eine Welt in Bewegung (re-)produziert. Auf dem Spiel mit diesem Effekt beruht auch das Daumenkino, wie es von Volker Gerling betrieben wird. Gerling wandert durch das Land und macht Serienfotos von Menschen und Orten, die ihm begegnen, und er führt die darauf fußenden Bilderbücher – die eigentlich zum Abblättern als Daumenkino konzipiert sind – an Jahrmärkten per Videoprojektion vor. Diese Unternehmung ist von einer ganz eigentümlichen Atmosphäre umgeben, im Bildlichen wie im Situativen, im besonderen Moment der Aufnahme und in der Rezeptionssituation des Jahrmarkts – das macht Gerlings Erfahrungsbericht deutlich.

Aus theoretischer Perspektive beschäftigt sich Joachim Paech mit Beziehungen zwischen Einzelbildern, ihrer Anordnung und Abfolge. Für ihn ist es grundlegend, dass bereits im einzelnen (Film-)Bild, das sich dem «entscheidenden Augenblick» seiner Entstehung verdankt, ein Moment

der Unterscheidung enthalten ist. Jede weitere Fotografie vermindert in der Wiederholung das Ereignishafte des ‚entscheidenden Moments‘ und betont die Unterscheidung, die sich in die Beziehungen zwischen den Bildern verlagert, wo ihre ikonische, ontologische, indexikalische Differenz zur syntaktischen Relation zwischen ihnen wird. An Gerlings Daumenkino und an ausgewählten Experimentalfilmen zeigt Paech, wie Transformationen und Eingriffe in diese Beziehung Reflexionen über die filmische Wahrnehmung und die Wahrnehmung des Films einleiten. So führt ein Registerwechsel im Prinzip der Bildreihung für aufmerksame Zuschauer zu einem atmosphärischen Umschlagspunkt und einem Moment der Entdeckung kleiner Gesten.

Literatur

- Andrew, Dudley (1984) *Film in the Aura of Art*, Princeton, New Jersey [etc.]: Princeton University Press.
- Arburg, Hans-Georg von (Hg.) (2010) *Figurationen: «Stimmung / Mood»*, 2.
- et al. (Hg.) (2008) *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*, Zürich/Berlin: Diaphanes.
- Barthes, Roland (1981) *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil.
- Beil, Ulrich Johannes (2010) «Stummfilmszenen. Atmosphäre und Aura eines ‚überholten‘ Mediums (bei Hofmann, Auster, Llamazares)», in: *Figurationen*, 2, S. 83–100.
- /Herberichs, Cornelia/Sandl, Marcus (2010) «Auratisierung in medialer Perspektive», in: *NCCR Mediality. Newsletter*, 4, S. 3–12.
- Blümlinger, Christa/Sierek, Karl (Hg.) (2002) *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Wien: Sonderzahl.
- Böhme, Gernot (1995) *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1998) *Anmutungen. Über das Atmosphärische*, Ostfildern: Edition Tertium.
 - (2001) *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Fink.
- Brinckmann, Christine N. (1999) «Somatische Empathie bei Hitchcock: eine Skizze», in: Heller, Heinz B./Prümm, Karl/Peulings, Birgit (Hg.) *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*, Marburg: Schüren, S. 111–120 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft (GFF) 7).
- (2005) «Die Rolle der Empathie oder Furcht und Schrecken im Dokumentarfilm», in: Brütsch, Matthias et al. (Hg.) *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Marburg: Schüren, S. 333–360 (Zürcher Filmstudien 12).
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2011) *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*, München: Hanser.

- Knodt, Reinhart (1994) «Atmosphäre und Fest. Über einige vergessene Gegenstände des guten Geschmacks», in: ders.: *Ästhetische Korrespondenzen*, Stuttgart: Reclam, S. 39–69.
- Marks, Laura U. (2000) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham [etc.]: Duke University Press.
- Metz, Christian (1972a [1968]) «Zum Realitätseindruck im Kino», in: ders.: *Semiologie des Films*, München: Fink. S. 20–34.
- (1972b [1968]) «Das Kino: ‹langue› oder ‹langage›?», in: ders.: *Semiologie des Films*, München: Fink, S. 51–129.
- Morsch, Thomas (2011) *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*, München: Fink.
- Plantinga, Carl (2004 [1999]) «Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film», in: *Montage AV*, 13/2, S. 7–27.
- Prange, Regine (2010) «‹Comme au cinéma. Le ciel est bleu.› Zur ästhetischen Tradition der Himmelschau und ihrer Bedeutung im Frühwerk Jean-Luc Godards», in: *Figurationen*, 2, S. 39–67.
- Rancière, Jacques (2003) *Le destin des images*, Paris: La fabrique éditions.
- Sobchack, Vivian (2004) *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley [etc.]: University of California Press.
- Thomas, Kerstin (2010) «Stimmung als ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis» (Einleitung), in: dies. (Hg.) *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, S. VII–X.
- Vaage, Margrethe Bruun (2007) «Empathie. Zur episodischen Struktur der Teilhabe am Spielfilm», in: *Montage AV*, 16/1, S. 101–120.
- Wellbery, David E. (2003) «Stimmung», in: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 5, Stuttgart: Metzler, S. 703–733.
- Wulff, Hans J. (2002) «Das empathische Feld», in: Sellmer, Jan/Wulff, Hans J. (Hg.) *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Marburg: Schüren, S. 109–121.

Dispositive, Materialien und Formate

Fünf Sinne im Dunkeln¹

Erinnerungen an die Kino-Atmosphäre

Dagegen, dass es Kinos vielleicht einmal nicht mehr geben wird, weil Filme inzwischen an jedem beliebigen Ort vom Fernsehen, von DVD-Playern oder sogar von Handys abgespielt und gesehen werden können, ist immer wieder angeführt worden, dass das Kino ein Gemeinschaftserlebnis in unverwechselbarer Atmosphäre ist. Kein anderer Ort kann bieten, was es so besonders macht, nämlich das Erlebnis seiner selbst. Nur im Kino kann sich das Publikum als Publikum erfahren. Das ist nicht nur heute so, seit es in seiner Existenz von anderen Medien bedroht wird: Die Atmosphäre des Kinos war immer, von Anfang an, das Besondere, das über den Konsum des bloßen Films hinaus die Menschen fasziniert hat. Das Kino war immer ein Erlebnis für alle Sinne, das Sehen (im Dunkeln), das Hören (auch in der Stummfilmzeit) und nicht zuletzt das Riechen und das Schmecken. Davon soll hier die Rede sein.

Wir wissen, dass Filme zuerst auf dem Jahrmarkt in Buden gesehen wurden, in die allerlei Gerüche der Umgebung, der Lärm der Karussells, die Rufe der Schausteller hineindringen. Wenn der Projektor zuerst in Gaststätten aufgestellt worden war, dann wurde dort selbstverständlich getrunken, geraucht und gegessen. Damit mehr Besucher mehr essen und trinken – dafür hatte man sich schließlich den Kinematographen ins Haus geholt. So weiß 1907 die Schausteller-Zeitschrift *Der Komet* zu berichten:

Der Restaurateur, der auf angemessene Pause hält, hat in der Zwischenzeit guten Absatz gehabt. Er lockt die Gäste mit Brötchen, ganz manierlich belegt, mit Schokoladentafeln, Apfelsinen und verzuckerten Nüssen, die auf Holzstäbchen gespießt sind. Ein weißberockter Bursche trägt diese Herrlichkeiten umher [...]. Die Besucher jugendlichen Alters schlingen und schmatzen.

(*Der Komet* 1907, o.S.)

1 Text unter Verwendung von Ausschnitten aus Anne Paech (2000) «Das Aroma des Kinos. Filme mit der Nase gesehen: Vom Geruchsfilm und Düften und Lüften im Kino», in: Schenk, Irmbert (Hg.) *Erlebnisort Kino*, Marburg: Schüren, S. 68–80.

Eine ganz eigenartige Verbindung von Lärm und Verpflegung hat Victor Klemperer bei einem seiner vielen Kinobesuche beobachtet. 1913 in Paris in einem «ziemlich spelunkenhaften Lokal der Rue Saint Antoine wurde Zolas *GERMINAL* [Albert Capellani, F 1913] in recht guter Verfilmung vor lauter Arbeiterpublikum, darunter vielen Halbwüchsigen, gegeben» (Klemperer 1989, 76). Die Leute sahen sich die Ereignisse im lothringischen Kohlrevier auf der Leinwand mit Gelassenheit an, «nur mischte sich hier in die Eß- und Trinkgeräusche das ewige Klappern der kleinen Schokolade-Automaten, die zahlreich an den Lehnen der Sitzreihen angebracht waren» (ebd.). Erst als das Militär im Film auf die streikenden Arbeiter schoss, wurde gepfiffen; dann ließ sich eine Stimme vernehmen, «wer pfeife, fliege hinaus, und sofort hatte die Demonstration ein Ende, und die Automaten klapperten weiter» (ebd.).

Von der «kulinarischen» Seite des Kintopps war 1912 der Schriftsteller Robert Walser außerordentlich beeindruckt. Am schönsten war es, wenn auf der Leinwand und im Zuschauerraum gleichzeitig gegessen und getrunken wurde:

Graf und Gräfin sitzen beim Frühstück. Da wird ein Brief überreicht. Der Kammerdiener kommt und liest, unter einem teuflischen Mienenspiel, den Brief. Er weiß, was er zu tun hat, der Schurke. «Bier, wurstbelegte Brötchen, Schokolade, Salzstangen, Apfelsinen gefällig!» ruft jetzt in der Zwischenpause der Kellner. (Walser 1992 [1912], 26f)

Noch mehrfach werden die fiesen Machenschaften des Kammerdieners gegen die Gräfllichkeiten von dem Ruf «Bier, Brause, Nussstangen...» unterbrochen. Als der Kammerdiener endlich «von Detektivfäusten gepackt» außer Gefecht gesetzt wird und der Graf seinen Besitz in Ruhe genießen kann, folgt noch «ein Klavierstück mit erneutem «Bier gefällig, meine Herrschaften»» (ebd.).



1a-b Kino-Reklame-Dias: «Orchesterpause» und «Bier gefällig?»

War das Bier ausgetrunken, hing der Bierdunst noch lange in der Luft. Und wenn es draußen geregnet hatte und die Kleider der Menschen nass waren, vermischte sich der Alkohol mit den üblichen Körperausdünstungen und dem besonderen «Odeur» feuchter Kleidung. All dies ließ einen Kinobesuch zum olfaktorischen Abenteuer werden. Ventilatoren oder eine Klimaanlage gab es noch nicht. Dafür liefen Bedienstete des Kinos in regelmäßigen Abständen mit einer sogenannten Flittspritze durch den Saal und versprühten Desinfektionsmittel zur «Luftveredelung». Berüchtigt waren die Ozonal-Luftreinigungs-Apparate, die laut Inserat im Kinosaal «in 30 Sekunden [die] von Krankheitserregern durchsetzte Luft blitzschnell in einen gesunden, frischen, nach Ozon duftenden Aufenthaltsort» verwandelten, während sich mit Euozon-Spritzwasser «herrliche reine Ozon-Tannenluft» erschaffen ließ (*Der Kinematograph*, 1912, o. S.). Den Auftritt eines solchen «Spritzenmanns» während der Filmvorführung hat Victor Noack beobachtet:

Aus einer großen Spritze stäubt er «Ozon» (so nennt man – seiner spottend, man weiß nicht wie – das Kientopp-Parfüm) über die Köpfe der Lufthungrigen. Durch den Wasserstaub wird die schon völlig verbrauchte Luft noch drückender. Die Menschen atmen, als wären sie allesamt asthmatisch, aber sie halten aus. (Noack 1913, 8)



Euozon-
Luftreiniger

Euozon
vernichtet Krankheitskeime, schafft herrliche reine Ozon-Tannenluft

Enorm ausgiebig
Qualität I per Liter 50.—
„ II „ „ 20.—

1 Liter Euozon - Spritzwasser kostet Sie nur ca. 10 Pfennig
Billiger als alle Konkurrenz!
Zerstäuberspritzen billigst.

Niederlagen werden nachgewiesen. Verlangen Sie noch heute Gratis-Muster und Offerte.
Alleinige Fabrik: =====

Ernst Colditz Chem. Fabrik **Leipzig-Plagwitz.**
Euozon ist patentamtl. gesch. Vor Nachahmungen wird gewarnt.

Luftreinigung des Theaters!

en. 25 Atm. Druckkraft



Mit einer Füllung ca. 70 Ausstrahlungen!

In 30 Sekunden
wird jedes Theater, auch wenn dasselbe noch so überfüllt ist, von der infolge Ausdünstung vieler Menschen naturgemäßes enttannenen dünnen, unreinen, überreichenden und von Krankheitserregern durchsetzten Luft befreit und blitzschnell in einen gesunden, frischen, nach Ozon duftenden Aufenthaltsort verwandelt. 9580

Ozonal- 4240
Luftreinigung-Apparate sind bereits in über 2000 Kinos im Betriebe. Anschaffungskosten inkl. der dazugehörigen Ozonal-Essenz

Mk. 25,-

Prospekte frei. — Hauptversand für Ozonal-Apparate u. Essenzen **J. Diamond, Ludwigshafen Rh.**

2a-b Inserate aus der Fachzeitschrift *Der Kinematograph* (1912)

Dass ein solcher ‹Spritzenmann› auch in den 1920er Jahren noch in Aktion trat, geht aus einer Plauderei des Redakteurs Willi Bierbaum in der *Neuen Zürcher Zeitung* von 1923 hervor:

Als neueste Novität wird das Rauchen im Kino zur Freude aller Nichtraucher langsam eingeführt, und damit die parfümgeschwängerte Luft, die man vom Theater her gewöhnt ist, auch im Kinotempel nicht fehle, saust ein Mann mit einer duftgeschwängerten Spritze emsig durch die Reihen und bespritzt Behaarte und Unbehaarte mit seiner aromatischen Lauge.

(Bierbaum 1984 [1923], 183)

Auch der Kulturhistoriker Curt Moreck notiert in seiner *Sittengeschichte des Kino* 1926:

Was den Aufenthalt in den Kinoräumen angeht, so ist er vielfach recht unangenehm. Manche Besucher haben mit Recht den Aufenthalt als eine körperliche und seelische Qual bezeichnet. Die Räume sind meist überfüllt, die Lüftung ist ungenügend, ungehindert rauchen Erwachsene und Jugendliche, alles ist in Dunst und Qualm gehüllt, vermischt mit Ausdünstungen und zweifelhaften Wohlgerüchen.

(Moreck 1926, 214)



3 Grete Weiser als Platzanweiserin mit Duftspritze in Fritz Kirchhoffs *MEINE FREUNDIN BARBARA* (D 1937)

Im gehobenen bürgerlichen Kinomilieu hatte man die Idee, die Parfümierung des Saals mit dem Leinwandgeschehen in direkte Beziehung zu bringen, auch um auf diese Weise einen gewissen ‚Eigengeruch‘ des Kinos zu neutralisieren. So ist beispielsweise von der Eröffnung des noblen Berliner Lichtspieltheaters «Marmorhaus» am Kurfürstendamm im Jahr 1913 überliefert, dass die Kinoräume, passend zum gezeigten Film *DAS GOLDENE BETT* (Walter Schmidhässler, D 1913) mit dem Duft «Marguerite Carré» der Pariser Firma Bourgeois parfümiert worden waren, um «den gewollt bizarren schwülen Traumzustand noch zu erhöhen» (*Lichtbild-Bühne* [1913], zit. nach Berg-Ganschow/Jacobsen 1987, 37).

Die melodramatische Handlung auf der Leinwand sollte olfaktorisch in den Zuschauerraum hinein verlängert werden, ein Verfahren, das hier zum ersten Mal erwähnt und auch später immer wieder praktiziert wurde, um den Illusionseffekt des Kinos zu verstärken. Nicht nur Augen und Ohren sollten betört, die Zuschauer sollten auch mit der Nase an der Filmhandlung beteiligt werden. Der Film erhielt durch das Geruchserlebnis eine zusätzliche Dimension. Weil es üblich war, auch die Theater während einer Vorstellung zu parfümieren, bedeutete der Duft zur Premiere im «Marmorhaus» auch eine Nobilitierung des Kinos, das dabei war, dem Theater im Kampf um das bürgerliche Publikum Konkurrenz zu machen.

Kein Zweifel, das Kino wollte vornehmer werden und einem bürgerlichen Publikum eine besondere Atmosphäre bieten, um ihm den Film schmackhaft zu machen. Es wurde immer größer und prächtiger, und besonders in den USA entstanden in den 1920er Jahren Kinopaläste für ein Massenpublikum, das sich für wenige Cents in eine Traumwelt zurückziehen konnte, während draußen das Elend der *great depression* herrschte. Ein besonderes Angebot machten die sogenannten *atmospheric theatres*, deren riesige Zuschauersäle nach Themen gestaltet waren: Zum Beispiel konnte man in der Nachbildung einer mexikanischen Hazienda sitzen, über der sich die Illusion eines herrlichen, sternenbestückten Nachthimmels wölbte. Römische Amphitheater, italienische Gärten, barocke Schlösser, Hindutempel, Pagoden und Kinos im ägyptischen Stil wechselten sich ab. Noch bevor die Vorstellung begonnen hatte, verzauberten die «Kathedralen des Films» ihr Publikum mit ihrem «Gesamtkunstwerk für alle Sinne». Man kaufte seine Eintrittskarte nicht für einen Film, sondern für den Besuch des Kinos. So gesehen fing die Show schon im Foyer des Filmtheaters an:

Betreten wir einmal an einem heißen Sommertag nach Geschäftsschluss einen New Yorker Kinopalast. Die überhitzte Atmosphäre, der Staub und Trubel der hauptstädtischen Straßen sind unerträglich; wie matte Fliegen schleppen sich die Leute durch den glühenden Hexenkessel – da reißt ein prächtig uni-

formierter Portier die doppelten Flügeltüren des Lichtspieltheaters auf, und wenn wir eintreten, fühlen wir uns in eine schönere Welt versetzt [...]. Im Vestibül plätschern Springbrunnen gegen marmorne Nymphen und Mosaikwände: Blumen überall, ein mildes Licht erfüllt den Raum, weiche Teppiche tun den Füßen wohl. (Fawcett [1927], zit. nach Paech/Paech 2000, 97f)

Die Zuschauer wurden wie auf Wolken in den Saal geleitet, und wenn sie im Sessel Platz nahmen, sollten sie darin versinken und sich wie in Abrahams Schoß geborgen fühlen. Inzwischen gab es in den Filmpalästen Klimaanlage, die auch dafür verwendet wurden, etwa im heißen New Yorker Sommer gekühlte Luft auf die Straße und vor die Füße der Passanten zu pusten, um sie so ins kühle Kinoparadies zu locken. Auch in Europa fanden die *atmospheric theatres* Nachahmer, wo sie von Siegfried Kracauer besucht wurden, der daraufhin vom Kino als «Gesamtkunstwerk der Effekte» gesprochen hat. Noch Ende der 1930er Jahre war das Londoner «Odeon» für John Berger ein Erlebnis für alle Sinne, wenn er es regelmäßig zur Mittagsvorstellung besuchte:

Nachdem meine Mutter die Eintrittskarten gekauft hatte, installierten wir uns und unsere Einkäufe in dem palastartigen Zuschauerraum, dessen Wände die Farbe wechselten, von chromgrün zu rosarot. Während wir darauf warteten, dass die Vorstellung begann, aßen wir die Sandwiches, die sie zu Hause vorbereitet hatte. Manche waren mit Fischpaste, andere mit Datteln und Honig. Die Vorstellung dauerte vier Stunden und bestand aus einem Hauptfilm, einem Zwischenspiel auf einer elektrischen Orgel mit einem Organisten, der, wenn er sich verbeugte, ebenfalls die Farbe wechselte [...]. Entrückt warfen wir unsere täglichen Sorgen ab und tauchten in andere Leben ein.

(Berger 1996, 14)

Die Tendenz, das Kinoerlebnis immer vollständiger zu machen und die Illusion immer weiter zu perfektionieren, hatte mit dem Tonfilm eine neue Dimension erreicht. Sprache und Musik waren zum ästhetischen und technischen Bestandteil des Films selbst geworden. Jetzt reichte er mit seinen Tönen in den Kinosaal hinein und berührte die Zuschauer unmittelbar an ihren Plätzen. «Die menschliche Stimme», sagt Joseph Roth, «scheint eine sehr körperliche Dimension zu sein, körperlicher als der Körper, dem sie entströmt. [...] Sie erfüllt den ganzen Raum, berührt jeden Zuschauer körperlich, gelangt fast gleichmäßig stark an jeden Platz im Saal. Das Bild bleibt gefesselt an die Leinwand, gefangen in seiner Zweidimensionalität» (Roth 1991 [1929], 57). Zuerst waren die Lautsprecher noch hinter der Leinwand angebracht, dann breiteten sie sich im Kinosaal aus und tönen heute mit Dolby Surround aus allen Richtungen. Und auch das Bild blieb nicht an

die Leinwand gefesselt, sondern hat schon in den 1950er Jahren mit seiner Handlung in 3-D die Rampe in den Zuschauerraum hinein übersprungen.

Die vom Film dargestellte und im Kino erlebte Wirklichkeit ist insofern unvollkommen, als die beiden Dimensionen des Taktile und Olfaktorischen, die so sehr zum Gesamterlebnis gehörten, für die Filme selbst bisher unerreichbar blieben. Vorhandene Gerüche und körperliche Berührungen unter den Zuschauern sind der Kinoillusion eher abträglich. Etwas anderes wäre es, wenn sie zum Bestandteil der Ästhetik des Films selbst gemacht werden könnten. Versuche, körperliche «Sensationen» der Zuschauer mit der Filmhandlung zu verbinden, hat es zwar immer wieder gegeben: In William Castles *THE TINGLER* (USA 1959) wurden Vibratoren in die Rückenlehnen der Zuschauersitze eingebaut, die an den richtigen Stellen im Film ihren Einsatz hatten; das Erdbeben in Mark Robsons *EARTHQUAKE* (USA 1974) wurde durch heftige Schallwellen ins Auditorium übertragen, was die Baupolizei jedoch bald verbot, weil nun auch im Kino Einsturzgefahr drohte. Versuche, von der Leinwand «thematische», also auf die Handlung bezogene Düfte in den Saal zu verströmen, stießen sofort auf das entscheidende Problem: Wie kann man verschiedene Düfte in schnellem Wechsel aufeinander folgen lassen und wie wird man den einen los, bevor der nächste «auftritt»? Den ersten umfassenden Angriff auf die Geruchsnerve der Zuschauer unternahm 1940 der nach einem Parfüm benannte Schweizer Spielfilm *MEIN TRAUM* (Valerien Schmidely):

Ein junger Mann begegnet in einem Park einer hübschen Frau. Sie verschwindet, lässt aber ein Taschentuch fallen, dem ein Parfüm entströmt. Anhand dieses Duftes nimmt der Mann die Verfolgung auf. Auch das Publikum kann mitriechen: Rosenduft, Spitalatmosphäre, Autogestank und endlich Weihrauch während der Hochzeit des Paares in einer gotischen Kapelle.

(Aeppli 1981, 333)

Die Story ist hier offenkundig nur ein Vorwand, um die verschiedensten Düfte und Gerüche verströmen zu lassen. Das sogenannte *Odorated Talking Picture*-Verfahren, kurz O.T.P., wurde nach jahrelangen Versuchen von Hans E. Laube erfunden, der bei *MEIN TRAUM* auch die «Duftregie» geführt hat. Es soll ihm gelungen sein, 4000 verschiedene Gerüche zu simulieren, die über die von ihm entwickelten Apparaturen vollautomatisch reproduzierbar waren.

Ein weiteres Verfahren bestand darin, Kratz- und Riechkarten ans Publikum auszuteilen, die mit verschiedenen Gerüchen imprägniert waren und an markierten Stellen im Film durch Rubbeln unter der Nase freigesetzt werden konnten. Dieses Odorama-Verfahren wurde für John Waters' *POLYESTER* (USA 1981) verwendet und sogar für die DVD-Edition beibehalten.



4 Duft-Rubbelkarte für John Waters' POLYESTER

Auch in literarischen Texten und Lebenserinnerungen von Schriftstellern spielen besondere Geruchserlebnisse bei der Erinnerung an das Kino und seine Filme eine Rolle. Offenbar werden bestimmte Riechreize zusammen mit emotional aufgeladenen visuellen Eindrücken auf Lebenszeit im Gedächtnis gespeichert (vgl. Burdach et al. 1988). Zum Beispiel erinnert sich Jean-Paul Sartre in seiner Autobiografie *Die Wörter* an Kinobesuche, zu denen er als Siebenjähriger von seiner Mutter ins Pariser «Panthéon» mitgenommen wurde. In diesem Zusammenhang haftet ihm noch Jahrzehnte später der «durchdringende Geruch eines Desinfektionsmittels», das ihm «die Kehle zusammenpresste», im Gedächtnis (Sartre 1965, 92). Und Albert Camus, der als Kind die Großmutter ins Kino begleiten musste, um ihr die Zwischentitel vorzulesen, erzählt: «In dem Saal mit den nackten Wänden und dem von Erdnusschalen übersäten Boden vermischten sich die Duftstoffe des Lysols mit einem starken Geruch nach Mensch» (Camus 1995, 110). Für Wolfgang Borchert roch das Kino seiner Kindheit «nach Kindern, Aufregung und Bonbon» (Borchert 1962, 27). Juan Goytisolo spricht von «einer Atmosphäre wie in einer Raubtierhöhle, beißende Gerüche, Schweiß und Gerangel», die in «seinem» Kino «Eden» herrschte. «Die dichte, vom Rauch der Zigaretten und des Kif geschwängerte Luft scheint das Publikum fest miteinander zu verschweißen und an ihm zu haften» (Goytisolo 1995, o.S.). Für den Fernsehredakteur und Autor Horst Königstein ist die Erinnerung ans Kino «untrennbar mit Stimmungen, Gerüchen und einer ganz besonderen Art von Aufgeregtheit verbunden, die Empfindungen aus der Pubertätszeit wiedererwecken können». Dann «spüre ich nur noch

eins genau: in der Magengegend ein ganz wehes Kneifen und in der Nase den Geruch von frischer Minze, von *Wrigleys Spearmint*» (Königstein 1982, 10). DDR-Kinos rochen übrigens anders. Reinhard Jirgl erinnert sich an ein ostdeutsches Provinz kino: Hier «drinnen, im Geruch von Bohnerwachs und Staub [...], würde unbedingt Ernsthaftes, Feierliches geschehen» (Jirgl 1996, 76). Heinrich Böll wiederum beschreibt in seinem *Irishen Tagebuch* einen Abend in einem irischen Landkino. Beim Warten auf den Beginn der Vorstellung gerät ihm seine ganze Umgebung zum Geruch:

Schade nur, dass die Luft so schlecht wird: Parfüm, Lippenstift, Zigaretten, der bittere Torfgeruch aus den Kleidern, und auch die Schallplattenmusik scheint zu riechen [...], die Sitze [...] riechen so, wie alter Samt riecht, der sich gegen die Rauheit des Staubsaugers, die Wildheit der Bürste sträubt.

(Böll 1957, 76)

Die Protagonisten in Harold Brodkeys Kurzgeschichte *Kino in Venedig*, wo es klamm war und nach Moder roch, haben beim dort projizierten Film nicht nur Geruchs-, sondern auch konkrete Geschmacksvorstellungen: «Zelluloid mit Bonbongeschmack. Die Liebesgeschichte sei sacharinsüß, meinte ich [...]. Nun kriegen wir die Gerüche im Kino zu sehen ...» (Brodkey 1996, 41).

Zum amerikanischen Kino seit den 1950er Jahren gehört untrennbar der durchdringende Popcorn-Geruch oder, wie Vladimir Nabokov in seinem Roman *Lolita* Humbert Humbert anmerken lässt: «Ich entsinne mich einer Nachmittagsvorstellung in einem kleinen, stickigen Kino, das voller Kinder war und nach heißem Popcorn-Atem stank» (Nabokov 1996, 276). Die amerikanische Filmhistorikerin Patricia Mellencamp ist der Meinung, dass dem bloßen Film unbedingt die sinnliche Erfahrung des Kinos hinzuzufügen ist, denn «das kommerzielle Kino bombardiert Tastsinn, Geschmack und Geruch ebenso wie das Sehen und Hören. Seit der Popcorn-Explosion der vierziger Jahre sind wir moderne Versionen des Pavlov'schen Hundes geworden. Filme bedeuten Popcorn» (Mellencamp 1981, 4).



5 Werbung für ein Deodorant

Und tatsächlich würde den modernen Kinos wohl das Fluidum fehlen, wenn sie ihren Zuschauern nur mehr Filme und nicht auch sich selbst als Erlebnis bieten könnten. Mitte der 1970er Jahre hatte Wolf-Eckart Bühler in der Zeitschrift *Filmkritik* beklagt, dass die neueren Kinos alle nicht mehr riechen, wie sie riechen sollten, und das liege an mehr als nur den verbesserten Entlüftungsanlagen. Man müsse einem Kino nicht nur *an-fühlen*, sondern auch *an-riechen* können, dass es ein Kino ist. So, wie man etwa die Pariser Métro an einem unverwechselbaren Geruch erkenne (vgl. Bühler 1975, 533). Das zumindest haben die neuen Kinopaläste, die Multiplexe, gelernt, dass ein Kinobesuch ein komplexes, synästhetisches Erlebnis sein sollte, mit viel Spektakel, Cola, Eis und natürlich Popcorn. Jeder von uns hat sein individuelles Geruchsgedächtnis, das eine eigene Mischung aus Gerüchen aufnimmt und zusammen mit Bildern und Tönen speichert. Wir haben unser olfaktorisches Kino im Kopf.

Heute über Kinoatmosphäre zu sprechen bedeutet, sich über sehr verschiedene Erfahrungen mit sehr unterschiedlichen Kinos verständigen zu müssen. Kommunale Kinos, Programm- und Arthouse-Kinos gehen anders mit ihrem gastronomischen Angebot um als Multiplexe, in denen ein Kinogenuss von Menschen egal welchen Alters ohne Knabbern und Knistern offenbar undenkbar ist:

In der Umgangssprache hat die enge Verknüpfung von Essen und Mainstreamkino längst ihren Niederschlag gefunden: «*Popcorn Movies*» ist im Branchenjargon, aber auch in der Sprache des Publikums, zum Synonym für Blockbusterfilme geworden. (Hediger 2001, 68)

Und wenn heute bald jeder Blockbuster ein 3-D-Film ist, dann kann man sich vorstellen, was in rasanten Action-Filmen außer Popcorn, Cola und Bier noch an Schwindel erregenden Einflüssen auf die Kinozuschauer zukommt: Filme wie Fahrten auf der Achterbahn, den Bauch voller Fastfood...

Und damit wären wir wieder auf dem Jahrmarkt, wo die Filmgeschichte am Ende des 19. Jahrhunderts mit dem Kinematographen neben dem Karussell und der Bude mit Zuckerwatte begonnen hat. Das Gleiche trifft man heute zum Beispiel in einem Ostsee-Bad auf der Promenade in «modernisierter» Form wieder an: die Kinobude zwischen Andenken- und Eisständen. Neben Autoscooter und Pizzabude kündigt sogar ein 5-D-Kino sein Programm mit folgendem Werbeprospekt an: «In unserem 5-D-Kino werden alle Sinne angesprochen. Sie fühlen sich, als wären Sie mitten drin. Und erschrecken Sie bitte nicht, wenn Ihnen der Wind um die Ohren weht». Es riecht, es weht, es ruckelt, ganz so wie bei der Fahrt auf einer Geisterbahn, und war doch nur ... Kino. In der Tradition der Gaststättenkinos steht die folgende Edel-Variante: Die Berliner «Astor Film Lounge» am Kurfürsten-

damm bietet «Wohlfühlatmosphäre in Deutschlands erstem ›Premium-Kino‹». Der Prospekt des unter Denkmalschutz stehenden Hauses schwärmt von einem genussvollen Kinoerlebnis, das die Inszenierung der Lichtspielpaläste der 1920er Jahre zu zitieren scheint, tatsächlich aber an die sogenannten ›Service-Kinos‹ der 1970er Jahre auf höherem Niveau anschließt:

Unser Doorman [empfängt Sie] und lädt Sie zu einem Begrüßungsgetränk ein. Wenn Sie Ihren Mantel an der Garderobe abgegeben haben, werden Sie zu Ihrem Sessel geleitet. Lehnen Sie sich entspannt zurück und fühlen Sie sich wie zu Hause. (Werbeprospekt)

Wie zu Hause können die Besucher ihre Beine ausstrecken und auf einen Fußhocker legen, nur statt des Fernsehers haben sie eine große Leinwand mit exzellenter Projektion vor sich. Champagner im Sektkühler auf der einen, das Tischchen mit einem veritablen dreigängigen Menü «Kino & Küche» (für 49.– €) auf der anderen Seite begleiten den Film. Selbstverständlich ist hier von Popcorn keine Rede, dafür umso mehr von der Einmaligkeit der gediegenen Atmosphäre, die dieses Kino ausstrahlt.

astor
FILM LOUNGE

News+++News+++News

Aktuelles Weinangebot:

2007er Riesling, Kabinett trocken
Schloß Volfrads, Rheingau
0,75l nur EUR 24,- (statt EUR 28,50)
0,375l nur EUR 14,50 (statt EUR 17,50)

Das Getränk zum Film!

„Bellini“

Piccolo 0,2l
EUR 7.50

„Kino & Küche“

Ein ganz besonderes Erlebnis!
Genießen Sie vor oder auch nach Ihrem nächsten Kinobesuch bei uns ein exklusives 3 Gang Menü in der Brasserie Le Faubourg im Hotel Concordel!

Begrüßungsgetränk im Foyer
Liegenplatz mit Fußhocker
Glas Prosecco im Saal
3-Gang Menü in der Brasserie Le Faubourg
Begrüßungsgetränk
p.P. EUR 49,-

Reservierungen für unser „Kino & Küche“ Arrangement (sowohl für das Restaurant als auch für Plätze in der Astor Film Lounge) können Sie bitte ausschließlich über das Hotel Concordel tätigen! Reservierungsflyer erhalten Sie bei unserem Servicepersonal!

...in eigener Sache:

Möchten Sie über unser aktuelles Filmprogramm, Sonderveranstaltungen und Premieren informiert werden?
Gerne nimmt unser Servicepersonal Ihre Email-Adresse auf, damit Sie unseren Newsletter online erhalten!

astor
FILM LOUNGE

SPEISEN

Astor Spezial
Pikante Boulette, Gurkensalat,
Lachs-Tortilla-Rouladen mit Ruccola,
Antipasti gefüllt mit Frischkäse 12.50 €

Antipasti
Engelgute Paprika, getrocknete Tomaten,
Tomaten-Mozzarellaspießchen, Oliven,
Grissini mit Serranoschinken 9.00 €

Fleischloser Genuß
Quiche mit karamellisierter Balsamicozwiebel,
Curry-Reissalat mit Paprika, Pinienkerncreme,
Frittata mit Pesto 11.50 €

Geflügelrausch
Kleines Putenschnitzel, Hähnchenwraps mit
Pinienkernen, Farfallensalat mit Hähnchen und
Pesto, Chicken-Tikka-Spieß mit Minzsaucе
13.50 €

Kleiner Weinbegleiter
Oliven, Parmesan und Pumpernickel 4.50 €

Kleiner Bierbegleiter
Getrocknete Tomaten, Käsewürfel,
würzige Soja-Reisracker 4.50 €

Käsevariation
mit Feigensenf und Pumpernickel 10.00 €

Orientalischer Snack
Dattel gefüllt mit Walnüssen,
getrocknete Mangospalten und Ananas
kandierte Erdbeeren und Kiwi,
türkischer Kekс 4.50 €

Vitaminbombe
Frischer Obstsalat 4.80 €

**Torte und Kuchen aus der
Wiener Conditorei** Stück 4.00 €

Süße Verführung
Kleine Petit Fours Variation 7.00 €

Täglich wechselnde Angebote finden Sie in
unserer Vitrine an der Bar!

6 Speisekarten des Berliner Kinos «Astor Film Lounge»

Zurück zum Mainstream. Es ist Dienstag, also Kinotag im «Zoo-Palast» in Berlin. Gespielt wird *INCEPTION* (USA/GB 2010) von Christopher Nolan, ein Erwachsenenfilm, denke ich, eher *special interest*, nicht einmal in 3-D. Aber das Kino ist zwei Stunden vor der Vorstellung ausverkauft, ich muss mich mit einem Platz an der Seite begnügen, kann aber umso besser beobachten, was sich um mich herum ereignet. Während die Trailer laufen (sämtlich für Actionfilme, sogenannte Popcorn-Action), ist das Kino nur wenig besetzt. Dann, fünf Minuten vor dem Hauptfilm, beginnt der Einmarsch des Publikums: Ausnahmslos alle tragen einen XXL-Becher Popcorn in der einen und



7a-c Der amerikanische, der britische und der asiatische Filmfreund. Jerry Lewis in Frank Tashlins *HOLLYWOOD OR BUST* (USA 1956)

einen Anderthalb-Liter-Eimer Cola (oder Bier) in der anderen Hand. In allen Reihen, die ich überblicken kann, sitzt niemand, der oder die nicht etwas zu essen oder trinken vor sich hat. Als ob alle sich auf eine lange Filmreise einlassen, auf der sie keinesfalls verhungern oder verdursten dürfen. Handys werden nicht ausgemacht, sondern alle zehn Minuten auf einkommende SMS gecheckt. Geredet wird nicht sehr viel, weil der Film so laut ist, dass keiner den anderen verstehen würde. Viele sind vom Film überfordert und widmen sich nur noch ihrem Handy, je weiter die Handlung fortschreitet. Als am Ende der Vorstellung das Licht wieder angeht, sieht es zwischen den Sitzreihen aus «wie der Tiergarten nach der *Love-Parade*» (Geisenhanslüke 2003, 47). Ich hebe ein paar Popcorneimer auf, um sie den Mitarbeitern zu geben: «Lassen Sie das einfach fallen, der Reinigungsdienst kommt gleich.»

Unter diesen Umständen ist mir die Idee vom Kino als ‚Gemeinschaftserlebnis‘ des Publikums, auf das man nicht verzichten könne, zunehmend fremd geworden. Es ist tatsächlich so:

Im Kino tritt der Mitmensch vor allem als Fressender, Mampfender, Knisternder auf, als einem Jacke oder Ellenbogen ins Genick stoßender, wenn es sich um den Hintermann handelt, als im Schaumgummi Versinkender, wenn es sich um den Vordermann handelt, als nicht seine Jacke beiseite Nehmender, wenn es sich um einen Nebenmann handelt, vor allem aber und immer wieder als Schwätzender, Mampfer, Knisterer und – nicht zu vergessen – Zuspätkommer, Störer, Feind. (Michalzik 1996, 77)

Mag sein, dass sich dabei die Erfahrungen von Generationen wiederholen, feststeht, dass es *die* Atmosphäre des Kinos wohl nicht gibt. Sie ist für jedes Haus und jede Vorstellung anders, und vor allem, sie wird unterschiedlich erlebt. Einen Film im Kino sehen hat nie bedeutet, nur lediglich einen Film, sondern immer auch das Kino, sein Publikum, die begleitenden Umstände wie Essen und Trinken zu erleben.

In einem Internet-Forum, in dem das Pro und das Contra in Sachen Popcorn breit diskutiert wird, schreibt ein gewisser HomerSimpson (sic!): «Ich bin pro Popcorn, und es stört mich nicht, wenn andere Popcorn essen. Der Geruch des Popcorns erzeugt doch gerade das <magische> an einem Kinobesuch, oder?» (HomerSimpson 2009, o. S.) Tja, in dem Fall ...

Literatur

- Aeppli, Felix (1981) *Der Schweizer Film 1929–1964*, Zürich: Limmat.
- Berg-Ganschow, Uta/Jacobsen, Wolfgang (1987) (Hg.) ... *Film ... Stadt ... Kino ... Berlin*, Berlin: Argon.
- Berger, John (1996) «Mamma Cinema», in: Schütte, Wolfram (Hg.) *Bilder vom Kino, Literarische Kabinettstücke*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.14ff.
- Bierbaum, Willi (1984 [1923]) «Plauderei», in: Güttinger, Fritz (Hg.) *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*, Frankfurt a.M.: Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums, S. 181–184.
- Böll, Heinrich (1957) *Irisches Tagebuch*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Borchert, Wolfgang (1962) «Der Stützzahn oder Warum mein Vetter keine Rahmbonbon mehr isst», in: ders. *Die traurigen Geranien*, Reinbek: Rowohlt, S. 27–33.
- Brodkey, Harold (1996) «Kino in Venedig», in: Lauinger, Horst (Hg.): *Literarische Streifzüge durch Filmpaläste und Theater*, Cadolzburg: Ars vivendi, S. 38–44.
- Bühler, Wolf-Eckart (1975) «Kino in München», in: *Filmkritik*, 228, S. 533.
- Burdach, K. J. et al. (1988) *Geschmack und Geruch: gustatorische, olfaktorische und trigeminale Wahrnehmung*, Bern: Huber.
- Camus, Albert (1995) *Der erste Mensch*, Reinbek: Rowohlt.
- Geisenhanslüke, Ralph (2003) «Dann bleibt doch zu Hause! In den Kinosälen ist der Filmfreund des Filmfreundes ärgster Feind», in: *Die Zeit*, 6.2.2003, S. 47.
- Goytisolo, Juan (1995) «Cinema», in: *Frankfurter Rundschau*, 7.1.1995.

- Hediger, Vinzenz (2001) «Das Popcorn-Essen als Vervollständigungshandlung der synästhetischen Erfahrung des Kinos», in: *Montage AV*, 10/2, S. 68.
- Homer Simpson (2009) [Ohne Titel], www.outnow.ch/Forum/Topic12475 [letzter Zugriff 17.6.2009].
- Jirgl, Reinhard (1996) «Kino, Wut und kleine Dialektik der Solidarität», in: Schütte, Wolfram (Hg.): *Bilder vom Kino. Literarische Kabinettstücke*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 76f.
- Der Kinematograph* (1912) [o. S.].
- Klemperer, Victor (1989) *Curriculum vitae. Jugend um 1900*, Bd. 2, Berlin: Rütten & Loening.
- Der Komet* (1907) 8 [o. S.].
- Königstein, Horst (1982) «Kino. Der andere Raum», in: *Konkret*, 10, S. 92–101.
- Lichtbild-Bühne* (1987 [1913]) In: Berg-Ganschow, Uta/Jacobsen, Wolfgang (Hg.) ... *Film ... Stadt ... Kino ... Berlin*, Berlin: Argon, S. 37.
- Mellencamp, Patricia (1981) «Made in the Fade», in: *CineTracts*, 3/4 (12), S. 1–17.
- Michalzik, Peter (1996) «Der Theatergänger im Kino. Ein Selbstversuch», in: *Der Alltag*, 71, S. 77.
- Moreck, Curd (1926) *Sittengeschichte des Kino*, Dresden: Paul Aretz.
- Nabokov, Vladimir (1996 [1955]) *Lolita*, Reinbek: Rowohlt.
- Noack, Victor (1913) *Der Kino. Etwas über sein Wesen und seine Bedeutung*, Leipzig: Dietrich.
- Paech, Anne/Paech, Joachim (2000) *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*, Stuttgart: Metzler.
- Paech, Anne (2000) «Das Aroma des Kinos. Filme mit der Nase gesehen: Vom Geruchsfilm und Düften und Lüften im Kino», in: Schenk, Irmbert (Hg.): *Erlebnissort Kino*, Marburg: Schüren, S. 68–80.
- Roth, Joseph (1991 [1929]) «Bemerkungen zum Tonfilm», in: ders: *Gesammelte Werke*, III, Köln: Kiepenheuer & Witsch, S.57ff.
- Sartre, Jean-Paul (1965) *Die Wörter*, Reinbek: Rowohlt.
- Walser, Robert (1992 [1912]) «Kino», in: Schweinitz, Jörg (Hg.) *Prolog vor dem Film*. Leipzig: Reclam, S.26f.

Von Transparenz und Intransparenz

Über die Atmosphäre historischen Filmmaterials

Als ich darüber nachzudenken begann, was sich am Film als ‹atmosphärisch› beschreiben lässt, auf welchen Ebenen ‹Atmosphäre› angesiedelt werden mag, kam mir unvermittelt eine Reihe von historischen Bildern in den Sinn, die mich im Kino auf ganz eigentümliche Weise visuell angerührt hatten. Diese Einstellungen oder kurzen Einstellungsfolgen faszinierten mich so, dass ich mich noch gut an sie erinnere, obschon sie als Informationsträger für den Handlungsablauf der Filme – wenn überhaupt – eine untergeordnete Rolle spielten. Ein wesentlicher Aspekt der Faszination liegt offenbar in jener Qualität historischen Materials, die atmosphärisch wirkt und um die es im Folgenden gehen soll. Zwei Beispiele aus deutschen Filmen von 1913 und 1917 seien zunächst beschrieben.

I.

Eine erste Einstellung stammt aus *DER GEHEIMNISVOLLE KLUB* (Joseph Delmont, D 1913). Sie zeigt im Vordergrund rechts (als Rückenfigur) und links (im Profil, vor einer etwa ein Viertel des Bildes einnehmenden Mauerecke) zwei der Protagonisten an der Strandpromenade von Scheveningen. Die beiden an einem Kaffehaustisch sitzenden Figuren rahmen den hinteren größeren Bildteil, den Ausblick auf die Seebrücke des berühmten holländischen Badeorts. Den Mittelgrund kreuzen einzelne Passanten, den Blick aber zieht das filigrane Maßwerk des ins Meer ragenden Piers auf sich – und vor allem die große kuppelbekrönte Rotunde des Pavillons an dessen Ende, die sich im Zentrum des Bildes präsentiert.

Die Anziehungskraft, die diese Einstellung auf mich ausübt, scheint verwandt mit jener, die Roland Barthes an historischen Fotografien als ‹punctum› beschrieben hat. Barthes ging es um ein Detail oder ein Element, das ‹wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor[schießt], um mich zu durchbohren [...] Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das *mich besticht*› (Barthes 1989, 35f; Herv. i.O.). Was zum *punctum* wird, hängt aber nicht allein davon ab, was sich zufällig, unkon-

trolliert in ein Foto eingezeichnet hat, sondern auch von der Sensibilität und Disponiertheit des Betrachters, die ihn gerade für jenes Detail sensibilisieren und empfänglich machen. Diese Mischung aus Unbestimmtheit, Zufälligkeit und rezeptiver Subjektivität kennzeichnet auch die Faszination, die von den Bildern aus Delmonts Film ausgeht. Vielleicht ist das, was mich daran anzieht, aber noch unbestimmter als ein *punctum*, weil es sich nicht allein auf *ein* Element beschränkt, sondern *eine ganzheitliche Qualität des Bildes* betrifft.

Zunächst ist es der apparative Blick in die Welt von gestern, mit der Spur des Lichts in den Film eingeschrieben, der immer wieder fasziniert – zumal angesichts der relativ lang stehenden Einstellung meine Augen, von meinem persönlichen Interesse und ästhetischen Sinn geleitet, entlang vieler Details gleiten und für Momente dort, wo sie angezogen werden, verharren können. Ich sehe in der Gesamtsequenz, in die die beschriebene Einstellung eingebunden ist, auf das Strandleben von 1913, die flanierenden Menschen und die Gebäude, die – in völlig veränderter Umgebung und mit neuem sozialen Leben erfüllt – teils noch existieren, teils längst verschwunden sind und durch moderne ersetzt wurden. Das trifft auch auf die 1901 errichtete und 1943 abgebrannte hölzerne Seebrücke mit ihrem eindrucksvollen Pavillon zu. Ein Gebäudetypus, der schon deshalb den Blick fesselt, weil er das Jahrhundert kaum jemals in ursprünglicher Form überlebt hat. Hier rückt ein Stück Leben aus weiter Ferne ganz nah heran. Die Welt der Vergangenheit wirft ihre bewegte visuelle Oberfläche ins Heute und bleibt dennoch – als physische Realität – unerreichbar. Allein schon dieser Konflikt vermag eine basale Faszination historischen Dokumentarmaterials auszulösen, weil der apparativ aufgezeichnete Blick, selbst wenn er, wie hier, in eine fiktionale Handlung eingebettet ist, materielle Dauer und eine Form geschichtlicher Zeugenschaft besitzt. Das mag ein Grund sein, weshalb mein Blick bald von den Protagonisten im Vordergrund ins Zentrum des Bildes wandert und dort verweilt.

Freilich lässt sich mit diesen am gefilmten Gegenstand haftenden Aspekten meine konkrete Faszination noch nicht hinreichend erklären. Sie weist in hohem Maße ästhetische Komponenten auf: Zur ästhetischen Qualität dessen, was *im* Bild zu sehen ist, die Schönheit der Rotunde, des Maßwerks, der Texturen von Mauer, Pflasterung und See sowie der Komposition *des* Bildes tritt etwas hinzu, das unmittelbar in der Materialität des Filmbildes gründet und alles in ihm Erscheinende durchdringt: *die vom historischen filmischen Material geprägte visuelle Atmosphäre*.

Am offensichtlichsten ist der – damals geläufige – Sepia-Ton des Bildes. Dort, wo im Schwarzweiß eine Palette von Grauwerten erscheinen würde, treten hier feine Abstufungen von Braun hervor. Selbst klare

Schwarz- und Weißzonen verlieren an Härte, wenn sie zu einem dunklen Lehm Braun oder einem leicht bräunlich verschleierten Weiß werden. Der Sepia-Ton verändert unsere Wahrnehmung nicht allein, weil er heute gleichsam *zeichenhaft* für mediale Historizität steht,¹ sondern vor allem, weil die – hier sehr weiche, vielfältig nuancierte – Monochromie den Eindruck einer homogenen Materialität hervorruft. Sie scheint von luftiger, zarter Transparenz zu sein und zieht doch gleichzeitig als ein dem heutigen Auge fremdes, historisch fernes, in unserer Wahrnehmung nicht automatisiertes Moment den Blick aufs Material.

Weitere Eigentümlichkeiten der Haptik dieses Filmbildes steigern den Doppeleffekt noch. Dabei mischen sich die Effekte der damals benutzten Optik, der Objektive, ihrer Brennweiten und Blendenwerte, mit denen der bevorzugten Lichtsetzungstechniken, der Objektbeleuchtung und der durch die Belichtung bestimmten Kontraste. Das Ganze wird schließlich durchdrungen von der Qualität des in dieser Zeit gebräuchlichen Filmmaterials mit seiner spezifischen fotochemischen Empfindlichkeit und seinem Auflösungsvermögen. So erlaubte etwa das orthochromatische Material der 1910er Jahre einen – im Vergleich zum panchromatischen Material zehn Jahre später – deutlich größeren Bereich der Tiefenschärfe. Hinzu kommt die einst übliche Bildfrequenz von 16 bis 18 Bildern je Sekunde, die gemeinsam mit weiteren Faktoren (wie dem Antrieb der Kamera) dazu beiträgt, dass die Bilder in sich weniger stabil und die Bewegungen teils weniger homogen erscheinen als heutige. Auch schwankt – um auf eine weitere materiale *«Unvollkommenheit»* aufmerksam zu machen – in dem Bild der Seebrücke (wohl wegen des wechselnden natürlichen Lichts bei der Aufnahme) die Sichtbarkeit des Pavillons. Während er sich anfänglich hinter den beiden Männern am Kaffeehaustisch klar und kontrastreich präsentiert, verschwindet er innerhalb derselben Einstellung allmählich im Diffusen, um dann wieder hervorzutreten. All diese materialen Eigentümlichkeiten und kleinen *«Defizite»* gemeinsam kreieren eine visuelle Atmosphäre, die die Bilder und ihren Fluss durchwirkt (Abb. 1a–b).

In der Einstellung der Scheveninger Seebrücke überlagern sich also mehrere Aspekte potenzieller ästhetischer Faszination, von gegenständlichen über bildkompositorische bis hin zu material-atmosphärischen. Im Schnittpunkt all dessen mag die Ursache für ihre Anziehungskraft auf mich gelegen haben.

1 Heute ist bei Digitalkameras meist ein Sepia-Modus vorhanden, der auf alte Fotografien verweisen soll. Viele digitale Bildbearbeitungsprogramme, so etwa *Photoshop*, ermöglichen, den Effekt auch im Nachhinein herzustellen. Dies geschieht in beiden Fällen *zeichenhaft*, die tatsächliche Haptik des alten Materials wird hier weder erreicht noch angestrebt.



1a-b DER GEHEIMNISVOLLE KLUB: Schwankungen des Lichts an der Seebrücke in Scheveningen

Ähnlich liegt der Fall beim zweiten Beispiel, einer Sequenz aus *DIE SÜHNE* (Emmerich Hanus, D 1917). Der Film handelt von der aufopfernden Liebe der jungen Renate (Martha Novelty) zu Ludwig (Kurt Vespermann), einem erblindeten Mann. Seit Kindertagen ihm nah, in der Jugend verliebt, fühlt sie sich nach dem Unfall, der seine Blindheit auslöste, für ihn verantwortlich. Es ist ein Film, für den in thematischer wie in ästhetischer Hinsicht ‹Sehen› und ‹Licht› bedeutsam sind, aber auch das Taktile, das sich mit Plastiken und Skulpturen verbindet, die zu Renates Metier als Bildhauerin gehören, und mit einer Geige, die Ludwig spielt.

Eine visuell und insbesondere atmosphärisch besonders nachhaltige Szene zeigt Renates Atelier. Im Hintergrund steht eine Reihe von sechs Skulpturen und Plastiken, überwiegend Akte, dazwischen in der Bildmitte ein Skelett. Vor diesem Skelett und einer mit einem Tuch zugehängten Bildhauerarbeit sitzt frontal der blinde Geliebte, vor sich ein riesiges aufgeschlagenes Buch. Darin ertastet er konzentriert mit geschlossenen Augen die Blindenschrift. Abgesehen vom sparsam und diffus ausgeleuchteten Hintergrund fällt das Hauptlicht – mit der Logik der durchs Fenster scheinenden Sonne – von links in den Raum und taucht ihn in eine kontrastierende, flirrende Atmosphäre. Gesicht und Körper des Blinden erscheinen vom Licht geradezu geteilt. Die dem Fenster zugewandte Seite ist so hell, dass sich kleinere lokale Konturen – etwa des Gesichts – verwischen. Sie ist partiell überbelichtet, während die andere, kaum aufgehellte Hälfte bei geringer Schattendurchzeichnung nahezu im Dunkel versinkt. Dennoch betont der Kontrast die Plastizität und wirkt in seinen Übergängen eher weich. Zu diesem Eindruck tragen leichte Unschärfen bei, die weichzeichnen, erneut aber auch die Sepia-Tonung des Bildes, das (wie zu dieser Zeit vielfach üblich) zusätzlich viragiert ist² – und zwar mit einem warmen Goldgelb (Abb. 2).

2 ‹Virage› ist der zeitgenössische Fachbegriff für die gleichmäßige Einfärbung des Film-

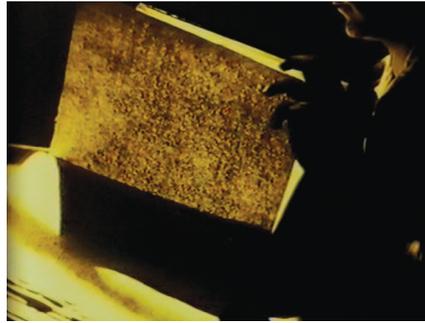


2 DIE SÜHNE: Der blinde Ludwig im Bildhaueratelier

Noch gesteigert wird das Spiel mit dem Licht durch eine in diese Szene eingefügte (im übrigen Film seltene) Nahaufnahme. Sie zeigt das aufgeschlagene Buch mit der Brailleschrift und der darüber gleitenden Hand des Lesenden in schräger Aufsicht als eine von Licht und Schatten erzeugte plastische Attraktion. Nach einer Weile blättert Ludwig mit großer Sorgfalt langsam die Buchseite um, so dass im durchscheinenden Licht die Strukturen des Papiers, winzige Löcher und die erhabenen Schriftmuster fast bildfüllend haptisch hervortreten – getaucht in das Goldgelb der Virage und gerahmt vom dunklen, warmen Lehm Braun des Hintergrunds, in dem der Blinde fast vollkommen versinkt. Das Buch erscheint geradezu als Leuchtobjekt, das seine Binnentexturen mit einer Aura aus Licht umspielt (Abb. 3a–b).

Sicher hat diese Szene und auch die Naheinstellung des Buches insgesamt eine narrative, die Situation der Protagonisten charakterisierende Funktion. Sie spielt mit dem Gegensatz des Lebens im Freien, in der Sonne (nicht zufällig sieht man in der Szene davor Renate im Hof mit einem dort

materials (z.B. einer Nachtsequenz in blau), also für jenen Vorgang, den die Amerikaner *tinging* nennen – im Unterschied zur Tonung (*toning*). Bei der Tonung werden alle Schwarz- und Grauwerte durch die entsprechenden Abstufungen eines anderen Farbtönen (z.B. Sepiabraun) ersetzt. (Teil-)Bildflächen, die im Schwarzweiß fast keine Grauwerte zeigen, weisen bei der Tonung kaum Farbe auf, während bei der Virage sich die Farbe gerade auf solchen Flächen besonders leuchtend zeigt.



3a–b DIE SÜHNE: Texturen im Buch des Blinden

herumspringenden Esel) und dem Leben im Innen, in der Blindheit, präsentiert zwischen Schatten und Licht. Das Ganze ist zudem symbolisch vor dem Hintergrund des Todes – das Skelett – und des Nichtsehen-Könnens – die verhüllte Skulptur – angesiedelt. Die nur für uns sichtbare Schönheit des Licht- und Schattenspiels auf dem Buch steigert das Verlustgefühl, das wir der Blindheit zuschreiben, umso mehr. Dennoch wirkt diese charakterisierende Funktion eher im Hintergrund. Im Vordergrund steht für mich die ästhetische, sinnliche Faszination des Bildes, seine *asthetische* Attraktion. Sie bindet sich hochgradig an jene visuelle Atmosphäre, die durch die Belichtung, Auflösung, Tonung, Färbung und die Texturierung des Filmmaterials bedingt ist.

II.

Will man diese Phänomene des Materials kennzeichnen, so scheint die Metapher «Atmosphäre» treffend. Die Lexika des späten 19. Jahrhunderts klären darüber auf, dass unter Atmosphäre ursprünglich die «Dunsthülle», der «Dunskreis» oder der «Luftkreis» um unseren Planeten verstanden wird (*Meyers Konversationslexikon* 1885–92, 8). Nahezu alle historischen Lexikoneinträge gehen auf die Durchsichtigkeit der Atmosphäre ein und heben hervor, dass sie nicht absolut sei, sondern durch ein Spiel von Transparenz und Intransparenz geprägt. Denn: «Die Durchsichtigkeit der A[tmosphäre] wird durch die Kondensationsprodukte des Wasserdampfes und die festen Beimengungen vermindert» (*Brockhaus' Konversationslexikon* 1894–96, 47). Gleichzeitig führt die herabgesetzte Durchlässigkeit oder Transmissivität für das Sonnenlicht aber auch dazu, dass sich wie in allen absorbierenden «trüben Medien» Färbungen ergeben: das Himmelblau, die «blaue Ferne» oder das Abendrot.³

3 Die Atmosphäre selbst wird häufig am Modell der trüben Medien (im Sinne des Geset-

Ohne hier weiter in physikalische Details zu gehen, wird klar, wo der für den Film ursprünglich metaphorische Begriff ansetzen kann, wenn man auf das Filmmaterial schaut: beim Spiel von Transparenz und Intransparenz. Denn auch das Material erscheint als ein transparentes und zugleich «trübes Medium», als transluzide und zugleich das Licht (des Projektors) absorbierende Substanz. Es wirkt in dieser Hinsicht der eigentlichen Atmosphäre vergleichbar.

Der Bezug auf die Absorption von Licht war übrigens schon im Spiel, als die ästhetische Theorie der letzten Jahrhundertwende den Begriff aufnahm. So stellte Theodor Lipps «Atmosphäre» stets in eine Reihe mit Licht und Luft, um daran seine Analyse der Raumstimmung in Werken der bildenden Kunst zu binden. Die Stimmung selbst werde vom Betrachter in das materielle Substrat der Atmosphäre «eingefühlt»⁴: «Was den Raum lebendig macht, Licht, Luft, Atmosphäre, ist das spezifische Substrat dieser Stimmung» (Lipps 1920, 189).

In einem verwandten, wenngleich pragmatischeren Sinne taucht der Begriff in der Fachliteratur zur Filmgestaltung auf. Hilmar Mehnert zum Beispiel spricht in seinen Kompendien zu Filmfarbe (1974) und Filmbild (1986) mit Blick auf das Farbmateriale seiner Zeit davon, dass man durch Unterexposition einen «über dem Bild liegenden Schleier [herstellen könne], der die Szeneneinheiten in eine Art «rauchige», grießliche Atmosphäre grünen bis blaugrünen Farbtons hüllt» (1986, 476). Während Mehnert, dem es um Gestaltungsfragen geht, nun eher an verzeichnende Effekte denkt, die – durch ein bestimmtes Material ermöglicht – erst aktiv als auffällige Kunstgriffe hergestellt werden,⁵ sei hier aus filmhistorischer Per-

zes von Lambert-Beer) betrachtet: «In dieser Weise erklärt sich die bläuliche Färbung der sog. trüben Medien, z.B. von Wasser, dem einige Tropfen Milch zugesetzt sind, oder die blaue Farbe des vom glimmenden Ende einer Cigarre aufsteigenden Rauches. Eine Erscheinung von ganz der gleichen Art ist die blaue Farbe des Himmels (s. d.). Daß man es dabei in der That mit einer Art von Reflexion des Lichts zu thun hat, folgt daraus, daß das blaue Himmelslicht ebenso wie das diffuse Licht der trüben Medien in charakteristischer Weise polarisiert ist» (*Brockhaus' Konversationslexikon*, 1894–1896, 47).

- 4 Dass die Stimmung ähnlich wie Gefühle von den Rezipierenden in das materielle Substrat, zu dem für Lipps die Atmosphäre gehört, eingefühlt werde, erklärt er am «Raumgefühl», ebenfalls einem sich auf Atmosphärisches stützenden Phänomen, wie folgt: «Das «Raumgefühl» [...] entbehrt dieser Bestimmtheit und es haftet nicht an einer bestimmten Form eines Gegenstandes im Raume. Es ist ein unsagbarer Wellenschlag, ein unbeschreibbares Erzittern des Lebens im Raume überhaupt. Auch dies ist eingefühlt. Die Stimmung, die im Raume lebt, ist meine Stimmung. [...] Aber diese meine Stimmung haftet eben an dem, was ich sehe» (Lipps 1920, 190) – und dazu gehört die Atmosphäre.
- 5 Mehnert geht es im Grunde um auffällige Fehlfunktionen, die in einem bestimmten Filmmaterial auftreten können und mit Verzeichnungen einher gehen – wie der erläuterte grünblaue Schleiereffekt, der (zumindest im Farbmateriale der 1970er Jahre) bei leichter Unterbelichtung auftritt. Effekte dieser Art möchte der damalige Babelsberger Kamera-Professor als künstlerische Stilmittel einsetzen. Wiewohl hier auch das Atmo-

spektive auf einen Aspekt aufmerksam gemacht, der solchen Kunstgriffen vorgelagert und von grundlegender Art ist.

III.

Das Filmmaterial besitzt mit seinen technischen Parametern jeweils für längere Perioden (bis wiederum wesentliche technische Veränderungen erfolgen) eine spezifische Qualität, die sich in die Filme einschreibt und deren Atmosphäre wesentlich mitprägt. Zu reinen Materialaspekten wie dem zeittypischen Auflösungsvermögen der Emulsion treten – wie schon angemerkt – weitere apparative Komponenten hinzu: die Mechanik der Kameratechnik, die Optik mit ihren Brennweiten und Blendenwerten, die Beleuchtungstechnik mit den spezifischen Farbtemperaturen der Lampen, zeittypische Farbverfahren⁶ etc. Damit verbunden ist eine konventionelle Gestaltungspraxis, die auf die materialen und apparativen Parameter reagiert. All diese Aspekte schaffen eine materiale Atmosphäre, die das Bild, weitgehend unabhängig von individuellen Stilistiken, wie eine Grundierung durchdringt und dazu führt, dass alle visuellen Komponenten – mit Lipps gesprochen – «*sichtbar zur Einheit* verwoben» werden (1920, 191; Herv. i. O.).

Im Ergebnis kann man *retrospektiv* eine atmosphärische Differenz etwa zwischen Filmen der 1910er und solchen der 1920er Jahre oder zwischen jenen aus den 1950er und den 1960er Jahren ausmachen, selbst wenn man von den Bildgegenständen, Filminhalten und Personalstilen abstrahiert. Für die Periode, in der das Filmmaterial und die mit ihm verbundenen Techniken aktuell sind, darf man beim Publikum einen hochgradigen Gewöhnungseffekt unterstellen. Das heißt, vieles von dem, was atmosphärisch wirkt, dürfte von zeitgenössischen Zuschauern automatisiert verarbeitet worden sein: Weil vollkommen der Gewohnheit entsprechend, stellt es keinen kognitiven Widerstand dar, wird mithin nicht reflektiert, sondern eher unbewusst aufgenommen. Das führt dazu, dass aktuelles Filmmaterial seinen Zuschauern stets wesentlich «transparenter» erscheint, als es ist.⁷ Mit anderen Worten: Die atmosphärischen Eigen-

sphärische ins Spiel kommt, so ist der von mir thematisierte Aspekt deutlich weiter und grundlegender, weil es darum geht, wie sich auch bei normgerechter Verwendung das Material atmosphärisch bemerkbar macht.

6 Welche (atmosphärischen) Effekte von applikativen Kolorierungstechniken des frühen Films ausgehen können, das haben in jüngerer Zeit Christine N. Brinckmann (2011) und Jelena Rakin (2011) dargestellt; vgl. auch Gunning (2003a).

7 Tom Gunning hat diesen Vorgang einmal so beschrieben: «a technology or device [...] has become part of a nearly invisible everyday life of habit and routine». Im Ergebnis entsteht eine «nearly transparent utility» (2003b, 39).

tümlichkeiten eines medialen Materials wirken – sind sie einmal etabliert – ganz unauffällig.

Vermutlich hat daher während der 1950er Jahre kaum jemand im Publikum die Pastellfarbigkeit von Agfa-Color und die damit verbundene Farbdramaturgie bewusst wahrgenommen; jedenfalls kenne ich dazu jenseits des engeren Fachdiskurses keine Äußerungen aus der Zeit. Dennoch bedarf es aus heutiger Sicht für aufmerksame Betrachter nur einiger Augenblicke, um das Filmmaterial schon anhand seiner atmosphärischen Komponente zu periodisieren – und vielleicht gerade diese farbliche Eigenart und die darin wurzelnde Aura zu genießen.

Ebenso verhält es sich mit dem Filmmaterial der Jahre nach 1910, auf dem die beiden Beispiele gedreht wurden. Vieles, was uns heute ins Auge fällt, die Sepia-Tonung, die Virage, die Art des Licht- und Schattenspiels, die Spuren der Aufnahmeoptik, die erwähnten kleinen ‹Unvollkommenheiten› – all das war einst gängige ästhetische Kinoerfahrung. Und vieles, woran unser Blick heute hängen bleibt, das man mithin reflektiert genießen kann, wird dem Publikum damals nicht aufgefallen sein. Das heißt aber nicht, dass die materialen Momente nicht wahrgenommen wurden und nicht wirkten; doch die Wahrnehmung wird sich in einem weit höheren Maße als bei heutigen Sichtungen dieser Werke unbewusst, automatisiert vollzogen haben – eben ‹atmosphärisch›. Es hat wohl nicht zuletzt mit dieser Form von Habitualisierung zu tun, dass das Atmosphärische häufig als ‹etwas Unbestimmtes, schwer Sagbares› (Böhme 1995, 21) beschrieben wird.

Die Ursache für den Wandel zu stärkerer Auffälligkeit liegt natürlich darin, dass das Material, sobald es nicht mehr üblich ist, als etwas Fremdes erscheint, an dem der Blick haftet. Mit Viktor Schklowski (1987) und in seiner Nachfolge (auf Film bezogen) auch mit Kristin Thompson (1995) gesprochen, hat eine eigentümliche ‹Verfremdung› (russisch: *ostranenie*; englisch: *defamiliarization* oder *estrangement*) stattgefunden.⁸ Die Aufgabe, die ‹Dinge dem Wahrnehmungsautomatismus zu entziehen› oder ‹die Wahrnehmung dem Automatismus zu entreißen› (Schklowski 1987, 18 und 20) und auf diese Weise die blind machende Gewohnheit auszuschalten, galt als Herausforderung an die ästhetische Gestaltung. Sie solle die Dinge (und die filmischen Formen) wieder fremd und ungewohnt erscheinen lassen, um einen frischen, sensibilisierten Blick zu gewährleisten. Im vorliegenden Fall indessen bedarf es einer solchen veränderten Formge-

8 Zum theoriehistorischen Konzept der Verfremdung und seiner Bedeutung für die künstlerische Praxis vgl. den Sammelband von Oever (2010) und insbesondere den darin enthaltenen Beitrag von Kessler, der der Relevanz des Begriffs im film- respektive mediengeschichtlichen Diskurs nachgeht und in diesem Kontext auch Gunning (2003b) ausführlich kommentiert.

bung nicht. Vielmehr realisiert sich der Effekt aufgrund der historisch veränderten Wahrnehmungsdispositionen. Die Zuschauer des anachronistischen Materials sind längst an ganz andere mediale Materien angepasst. Die Zeit hat für das Fremd-Gewordensein der Eindrücke gesorgt.

Der Wandel führt zweifellos zu einer – verglichen mit der zeitgenössischen Wahrnehmung – veränderten Rezeptionserfahrung, in der die materiale Atmosphäre zum Gegenstand eines stärker reflektierten Genusses zu werden vermag. Noch bei genauester Rekonstruktion des Dispositivs ist das ursprüngliche *Filmerleben* nicht mehr herstellbar. Aber gerade der veränderte, retrospektive Blick auf den Film, sein Material und seine Atmosphäre besitzt ein besonderes ästhetisches Gepräge. Ich möchte mich hier – abschließend – auf zwei Effekte dieser Veränderung beschränken.

Zunächst stärkt der Wandel die *Artifizialität* des Wahrgenommenen. Der dialektische Effekt des materialen Spiels von Transparenz und Intransparenz tritt gesteigert hervor. Die Erfahrung, einen fotografischen und mithin relativ transparenten Blick in die (vergangene) Welt werfen zu können, oszilliert mit der gleichzeitig gesteigerten Spürbarkeit jenes historischen materialen Filters, der alles atmosphärisch durchweht.

Im Ergebnis wird jene Überlagerung von Wirklichkeitsillusion und «Entwirklichung» erreicht, die Einfühlungsästhetiker wie Lipps – aber auch Filmtheoretiker wie Hugo Münsterberg – als konstitutiv für das ästhetische Erleben von Kunst ansahen. So hatte Lipps, der von einer notwendigen partiellen «ästhetischen Negation» der Wirklichkeit innerhalb der tatsächlich *ästhetischen* Wahrnehmung sprach, auf das Prinzip der «Abgrenzung der einheitlichen ideellen Welt des Kunstwerkes von der dasselbe umgebenden physisch realen Welt» verwiesen und in diesem Kontext die «Negation durch technische Mittel [...] als Mittel der *Entwirklichung*» (Lipps 1920, 151 und 176; Herv. i.O.), betont. Und Münsterberg, dem bei aller gewünschten Illusionierung «ein klares Bewusstsein von der Unwirklichkeit der künstlerischen Produktion» als in ästhetischer Hinsicht unerlässlich galt, postulierte, dass ein Werk – auch ein Film – erst dadurch zur Kunst werde, «daß es die Wirklichkeit überwindet [...] und die nachgeahmte Wirklichkeit hinter sich zurückläßt» (Münsterberg 1996, 79 und 74; Herv. i.O.).

Selbst wenn man sich dieser – von der idealistischen Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts geprägten – theoretischen Perspektive nicht unmittelbar anschließen mag, so bleibt dennoch zu bemerken, dass die Artifizialität des Eindrucks, gerade bei einer partiell reflektierten Rezeption der materialen Atmosphäre historischer Filme erhöht wird. Dem Film wächst eine Dimension des Sublimen zu, die er bei seiner ursprünglichen (zeitgenössischen) Rezeption so nicht besaß.

Eng damit verbunden ist der zweite Effekt dieses Wandels, nämlich eine Form der *Auratisierung*. Für Walter Benjamin galt es noch als Prämisse, dass der Film an der Wirklichkeit zwar das «optisch Unbewusste» (unter anderem durch den Effekt der Fragmentierung) aufzudecken vermag, als Reproduktionskunst könne er aber nicht als ein Medium gelten, das Produkte mit *historischer* materialer Eigenart und Dimension hervorbringt. Phänomene wie das «Tradierbare», die «materielle Dauer» eines Artefakts mit seinen physischen Spuren der Geschichte und der «Patinierung» bis hin zur «geschichtlichen Zeugenschaft», und daran gebunden die Ritualfunktion, schrieb Benjamin allein dem Original und seiner Echtheit zu (1984, 410f). Original und Echtheit sah er im absoluten Gegensatz zu jeder Reproduktion: «Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus.» «Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles vom Ursprung Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer historischen Zeugenschaft», woraus er folgerte: «Der gesamte Bereich *der Echtheit entzieht sich der technischen – und natürlich nicht nur der technischen – Reproduzierbarkeit*» (ebd.; Herv. i. O.).

Der fremde Blick auf historisches Filmmaterial lässt nun inzwischen deutlich hervortreten, dass auch die Reproduktionskunst auf komplexe Weise Artefakte mit eigener materieller Geschichte hervorgebracht hat. Historische Filme ermöglichen heute Erlebnisse, die durchaus Benjamins ebenso schöne wie enigmatische «atmosphärische» Bestimmung von Aura erfüllen – «als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen» (ebd., 413). Gerade das cinephile Publikum von Stummfilmfestivals realisiert sublimale Erlebnisse ähnlicher Art.

Damit verbindet sich ein weiterer Aspekt historischer Veränderung, nicht allein der Wahrnehmung, sondern des Materials selbst: Filmkopien als materielle Artefakte verändern sich während ihrer historischen Anwesenheit: Ihr Material unterliegt während seiner materiellen Dauer der Patinierung, die – sofern die Restaurierung sie nicht vollkommen auszulöschen trachtet – ihrerseits in die materiale Atmosphäre eingreift. Auch die Patina macht – zusätzlich zum Effekt des Fremden – auf die Historizität des Materials aufmerksam. Veränderungen von Farbwerten gehören ebenso hierher wie sogenannte Ausblühungen, die durch den partiellen Zerfall des Nitromaterials entstehen.

Welchen ästhetischen Reiz derartige Effekte haben können, darauf macht der Kompilationsfilm *LYRISCH NITRAAT* von Peter Delpout (NL 1991)⁹

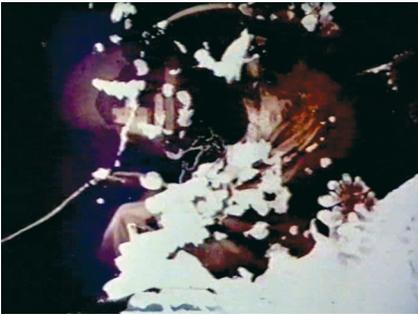
9 Ein weiter cinephiler Kompilationsfilm von Peter Delpout, *DIVA DOLOROSA* (NL 1999), spielt mit ähnlichen Effekten.



4a–c LYRISCH NITRAAT: Ausblühungen

aufmerksam, der historische Filmmaterial aus den Jahren 1905 bis 1911 nach atmosphärischen Aspekten montiert: ein wunderbares Plädoyer für die Poesie des historischen Materials, hervorgebracht durch dessen spezifische Atmosphäre und stilistische Formen, die als etwas medial Fremdes, Exotisches präsentiert werden. Der Film kompiliert getonte und viragierte Bilder, die teils mit tänzerischer Leichtigkeit, teils mit opernhafter Emphase vorüberziehen. Ganze Einstellungen werden allmählich von Ausblühungen überwuchert (Abb. 4a–c). Wenn schließlich am Ende der Tod, personifiziert als bärtiger alter Mann, in einer langen viragierten Einstellung erscheint, die mit ihrem kunstvollen Arrangement an eine Vignette aus jener Zeit erinnert, löst sich das Filmmaterial restlos auf und die Ausstellung materialer Atmosphäre mündet im Vanitas-Gedanken. Dass Delpout viele seiner Szenen mit Opernmusik unterlegt, forciert das Sublime, verbunden mit dem Spiel der Entwirklichung (Abb. 5a–f).

Ganz offensichtlich überhöht LYRISCH NITRAAT auf poetische Weise jene Form rezeptiver Aneignung zwischen Transparenz und Intransparenz, Hingabe und Reflexion, um die es in diesem kleinen Aufsatz ging – ein Sehen, das sich an den Genuss der besonderen Atmosphäre bindet, die von der historischen Materialität der Filme hervorgebracht wird.



5a-f LYRISCH NITRAAT: Der zerfallene Tod

Literatur

- Barthes, Roland (1989) *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* [franz. 1980], Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1984) «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite [recte: dritte] Fassung von 1939)», in: ders.: *Allegorien kultureller Erfahrung. Ausgewählte Schriften*, Leipzig: Reclam, S. 407–435.
- Böhme, Gernot (1995) *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Brinckmann, Christine N. (2011) «Farbspannung im kolorierten Stummfilm», in: *Montage AV*, 20/2 [im Druck].

- Brockhaus' Konversationslexikon* (1894–1896, 14. Aufl.), Bd. 2, Leipzig/Berlin/Wien: F. A. Brockhaus.
- Gunning, Tom (2003a) «Colourful Metaphors: The Attraction of Colour in Early Silent Cinema», in: *Living Pictures. The Journal of the Popular and Projected Image Before 1914*, 2/2, S. 4–13.
- (2003b) «Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology from the Previous Turn-of-the-Century», in: *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, hg. v. David Thorburn u. Henry Jenkins, Cambridge, Mass.: MIT Press, S. 30–60.
- Kessler, Frank (2010) «Ostranenie, Innovation, and Media History», in: Oever (Hg.), S. 61–79.
- Lipps, Theodor (1920) *Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst* [1906] (Ästhetik, Bd. 2), Leipzig: Voss.
- Mehnert, Hilmar (1974) *Die Farbe in Film und Fernsehen*, Leipzig: Fotokinoverlag.
- (1986) *Das Bild in Film und Fernsehen*, Leipzig: Fotokinoverlag.
- Meyers Konversationslexikon* (1885–1892, 4. Aufl.), Bd. 2, Leipzig/Wien: Verlag des Bibliographischen Instituts.
- Münsterberg, Hugo (1996) *Das Lichtspiel: Eine psychologische Studie* [1916] und andere Schriften zum Kino, hg. v. Jörg Schweinitz, Wien: Synema.
- Oever, Annie van den (Hg.) (2010) *Ostranenie: On Strangeness and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Rakin, Jelena (2011): «Bunte Körper auf Schwarz-weiß. Flächigkeit und Plastizität im Farbfilm um 1900», in: *Montage AV*, 20/2 [im Druck].
- Schklowski, Viktor (1987) «Kunst als Verfahren [russ. 1916]», in: *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen formalen Schule*, hg. v. Fritz Mierau, Leipzig: Reclam, S. 11–32.
- Thompson, Kristin (1995) «Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden», in: *Montage AV*, 4/1, S. 23–62.

Orte des Spektakels bewegter Bilder

Filmische Dispositive und ihre Atmosphären¹

In unseren westlichen Gesellschaften ist das Spektakel bewegter Bilder heute allgegenwärtig. Auf der Straße, auf Bahnhöfen und Flughäfen, in Bussen und Bars flimmern Videoclips, die Schlagzeilen des Tages, Sportberichte und Werbefilme über Großleinwände und TV-Bildschirme. Diese Bilder üben auf unsere Wahrnehmung eine Anziehungskraft aus, derer wir uns kaum erwehren können. Dennoch fesseln sie unsere Aufmerksamkeit meist nur flüchtig, ohne uns groß zu berühren und ohne einen definierbaren Stimmungsraum zu kreieren. Damit sich durch das Spektakel bewegter Bilder eine Atmosphäre entfalten kann, braucht es besondere Orte und eine besondere Aufmerksamkeit, die die Situation vom alltäglichen Bilderfluss abhebt. Es braucht eine besondere Beziehung zur medialen Schnittstelle wie auch zum imaginären Objekt, das sie an uns heranträgt. Erst diese Elemente machen uns zu eigentlichen Zuschauerinnen und Zuschauern und eröffnen einen intersubjektiven Vorstellungsraum. Die Atmosphären, die dabei entstehen und uns affizieren, sind so vielfältig wie die Wahrnehmungsdispositive und sozialen Situationen, in denen wir uns auf bewegte Bilder einlassen und sie als Spektakel annehmen, das uns «anmutet» (Böhme 1998, passim) oder von dem wir uns «angerührt» fühlen (Waldenfels 2002, 78f): Dazu müssen wir das Atmosphärische der Situation zumindest *mit*wahrnehmen und es als Atmosphäre auf uns beziehen (vgl. Böhme 1998, 7). Nur so wird das Spektakel bewegter Bilder zum medialen Erlebnis.

Ich möchte im Folgenden einige wenige solcher Situationen, ihre Dispositive und spezifischen Atmosphären beschreiben: in der Verbindung des *Orts* der Auf- oder Vorführung, der *Art* und *Präsentationsform* der bewegten Bilder – die bereits angesprochene Schnittstelle und ihr Bildobjekt – und des durch diese beiden Komponenten entstehenden *Raums* der Rezeption, der die soziale und imaginäre Realität der Zuschauer umfasst. Wenn

1 Der vorliegende Aufsatz nimmt Überlegungen aus einem früheren Text auf (vgl. Tröhler 2007).

ich mich für die Atmosphären interessiere, die sich zwischen diesen drei Polen entspannen, geht es mir stärker um die Teilhabe an gemeinschaftlichen Umgebungsatmosphären oder Stimmungsräumen – ob in öffentlichen oder privaten Kontexten² – als um die verinnerlichte, selbstvergesene Stimmung der *rêverie* bei Jean-Jacques Rousseau (2003 [1782]). Dieses Konzept prägte die literarische Romantik, vor allem auch in Deutschland, und schwingt bis heute in dem der ‹Stimmung› mit (vgl. Thomas 2010, VIII; *Figurationen* 2010). Zwar stehen psychische Befindlichkeit oder ‹Anmutung› und Atmosphäre als ‹gestimmter Raum› (Elisabeth Ströker, zit. nach Böhme 2001, 47)³ miteinander in Beziehung, denn ‹die Atmosphäre [wird] erst in der Konfrontation mit einem erfahrenden Ich, zu dem [...], was sie ist› (Böhme 2001, 52).⁴ Doch als ‹aktueller Wahrnehmungsgegenstand› und ‹unbestimmt räumlich ausgebreitete Stimmung› ist sie ‹quasi objektiv› (ebd., 47, 52) und daher als Umgebungsqualität wahrnehmbar.

Zu diesem phänomenologischen Atmosphärebegriff, der mir als Grundlage dient, führt Gernot Böhme mit Bezug auf Hermann Schmitz weiter aus: ‹Atmosphären sind etwas *zwischen* Subjekt und Objekt. Sie sind nicht etwas Relationales, sondern die Relation selbst› (ebd., 54; Herv. i. O.); sie sind ‹ihre gemeinsame Wirklichkeit› (Böhme 1998, 8). Mein Fokus auf die Teilhabe der Anwesenden an den Atmosphären und auf die konkreten Orte des Spektakels bewegter Bilder verlangt jedoch von vornherein eine Akzentverschiebung auf die soziale Umgebung. In den zu beschreibenden Situationen ergibt sich über die ‹Koppelung› oder ‹spürbare Ko-Präsenz von Subjekt und Objekt› (Böhme 2001, 55ff) hinaus ein je zu differenzierender, berauscher Stimmungsräum, der in der Ko-Präsenz mit den sozialen Anderen das Gefühl dafür hervorruft, gemeinsam an einem *Fest* teilzunehmen, wie ich mit Mikel Dufrenne, der ebenfalls einen phänomenologischen Ansatz vertritt, argumentieren werde: Im gesellschaftlichen Miteinander wird die Teilhabe an der Situation als konkrete und kreative

- 2 Die Verwischung der Grenzen zwischen privater und öffentlicher Sphäre sowie von privaten und öffentlichen Bildern schreitet seit den 1990er Jahren in dem Maß voran, wie sich die Mediennutzung und -produktion ‹demokratisiert›, das alltägliche Leben sich als Spektakel gestaltet, die ‹Räume›, in denen wir uns bewegen, zunehmend medialer und virtueller und die Medienträger mobiler werden; vgl. etwa *Cinema* (‹*Das Private*›) 1998. Zur aktuellen Verschachtelung von öffentlichen und privaten ‹filmischen› Dispositiven vgl. Casetti 2010.
- 3 Der Begriff stammt ursprünglich von Ludwig Binswanger (vgl. Wellbery 2003, 730).
- 4 Böhme unterscheidet zwischen dem ‹Atmosphärischen› und den ‹Atmosphären›: Während Ersteres ‹deutlicher vom Ich abgesetzt ist, also mehr auf die Seite der Dinge gehört› (Böhme führt als Beispiel ‹die Nacht, den Herbst, die Beleuchtung› an), ist im letzteren Fall ‹eine vollständige Distanzierung nicht möglich›; das heißt, Atmosphären sind ‹in dem, was sie sind, immer auch durch den Ich-Pol bestimmt› (Böhme 2001, 46). Dennoch sind sie, wie dargelegt, von den individuellen ‹Stimmungen› zu unterscheiden.

fassbar, und die intersubjektive Dimension gewinnt an Bedeutung (vgl. Dufrenne 1976).

Damit scheinen mir auch die Grundbedingungen gegeben, um das Spektakel bewegter Bilder als «Hereotopie» im Sinne Foucaults erfahrbar zu machen, wobei die Heterotopie umgekehrt als Bedingung für die Atmosphäre gelten kann. Heterotopien sind:

wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplazierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.

(Foucault 1991, 38)

An einem solchen lokalisierbaren Ort überlagern sich mehrere Räume, «die an sich unvereinbar sind», zugleich abgeschirmt und durchlässig, zugleich sozial und individuell, zugleich real und imaginär (ebd., 41). In der gemeinsamen Teilhabe an der Atmosphäre solcher Orte wird das spektakuläre, festliche Ereignis bewegter Bilder zum Erlebnis, weil es eine besondere Konzentration verlangt, ein zumindest temporäres Innehalten und Abstandnehmen vom Rest der Welt; kurz: hier finden ein wirklicher und ein anderer Raum in einer gesellschaftlichen «Wahrnehmungswirklichkeit» zusammen (Böhme 2001, 55).

Orte des Spektakels

Ausgehend von konkreten Orten möchte ich nun das *Wohnzimmer*, das *Museum* und das *Kino* beschreiben – wobei ich diese Orte als polymorphe und spezifische zugleich verstehe –, um für das Spektakel bewegter Bilder drei Arten von Atmosphäre zu umreißen. In diesen sozialen Wahrnehmungsdispositiven entsteht in der wechselseitigen Bestimmung von Vorführungsort, medialer Schnittstelle und Rezeptionsraum ein je anderer «Anregungszustand», eine «emotionale Tönung des Raumes» (Böhme 2001, 55ff), der die intersubjektive Atmosphäre jeweils in einem besonderen, festlichen Kontext verankert.

Was die mediale Schnittstelle angeht, ist vorab noch eine Präzisierung notwendig: Ich werde das Spektakel bewegter Bilder auf «Filme» einschränken, ob auf Zelluloid gebannt, auf Video oder in HD gedreht – es geht mir also nicht um das Trägermaterial. Was mir hier als «Film» gilt, ist zudem nicht notwendigerweise als geschlossene, dramaturgisch komponierte und montierte (Erzähl-)Form zu verstehen, präsentiert sich jedoch vom Vorführungsort und Rezeptionsmodus her als bestimmbare *pragmati-*

sche Form, die sich vom alltäglichen Bilderfluss abhebt, eingelassen in eine soziale und räumliche Wahrnehmungssituation.

Wenn Dufrenne schreibt, dass jedes kulturelle Objekt seine Gebrauchsanweisung beinhaltet («Tout objet culturel est donné avec son mode d'emploi»; Dufrenne 1981a, 158), und damit die Lesarten wie den konkreten Umgang mit dem Gegenstand meint, dann möchte ich in Analogie dazu vertreten, dass jedes filmische Objekt seine Atmosphäre mit sich bringt, die von vornherein wie eine Art Gebrauchsanweisung funktioniert. Sie verbindet das Objekt mit seinem Wahrnehmungs- und Erfahrungskontext. So sind die Beziehungen, die sich jeweils zwischen den drei genannten Polen – dem Ort des Spektakels, der filmischen Schnittstelle und dem Rezeptionsraum – ergeben, für die Atmosphäre konstitutiv: Eingebettet in die Praktiken der ›Filmkultur‹, in denen sie sich manifestiert, ist sie situativ bedingt und historisch kontingent (vgl. Harbord 2002, 39ff). Obwohl letztlich also immer einzigartig, sind Atmosphären dennoch an kulturelle Objekte und soziale Dispositive geknüpft, die sich als solche beschreiben lassen.

Das Wohnzimmer

Das Wohnzimmer interessiert mich hier als privater, aber dennoch gemeinschaftlicher und zeitweilig halböffentlicher Raum, in dem beispielsweise Jugendliche in einem sozio-familiären Rahmen am Samstagabend ein ›Home-Movie‹-Happening zu einem Kult-verdächtigen Film organisieren. Laurent Jullier und Raphaëlle Moine zufolge werden zu einem solchen Anlass meist besondere Filme ausgewählt. Die beiden Autoren interpretieren dieses «cinéma de la sensation», das auf Intensitäten, Schockeffekte und Attraktion setzt und spielerische, gemeinschaftliche Rezeptionsformen entwickelt, je auf ihre Weise als Adressierung an eine neue Zuschauergeneration: Darin zeichne sich ein veränderter Umgang mit den Bildmedien allgemein ab, mit dem Film als bedeutungsvollem Text, als Technologie und als Dispositiv (vgl. Jullier 1997, 133–146; Moine 2000, 210f). Natürlich ist hier ein emotionales Mitgehen mit dem Erzählten oder ein energetisch-affektives Mitschwingen mit dem Film in der Art, wie es Roger Odin (1988, 130–135) beschreibt, möglich. Dennoch erscheinen aufgrund der Situation, der Dimension und Definition der Filmbilder die Beziehung zur medialen Schnittstelle und die Atmosphäre stark durch die sozialen Prozesse der Gruppendynamik geprägt. Die Formen der *Interaktivität* in der Gruppe bestimmen durch den kommunikativen Austausch ebenso wie hinsichtlich des Apparats und des per Fernbedienung, Tastatur oder Touchscreen manipulierbaren Films das Wir-Gefühl im Freundeskreis. Hier heizen Ritual

und Kultverhalten die Stimmung im Raum zumindest ebenso an wie die ausgewählten Filme. Dies verhindert zwar weder das ästhetisch-sinnliche Vergnügen noch die kritische Reflexion; wohl dominiert aber der Unterhaltungswert des Films im sozialen Mikrokosmos, wo gegessen, getrunken, geredet wird, die Aufmerksamkeit (vgl. Scheinfeigel 2008, 113).

Diese Wohnzimmer-Situation lässt sich auch variieren, wenn wir uns das Wohnzimmer als <ortloses> vorstellen, an einer größeren privaten Party oder im öffentlichen Raum einer Bar oder Disco. Die mediale Schnittstelle kann durch das Display eines I-Phones ersetzt werden, das von Hand zu Hand wandert, in der mobilen, flexiblen und taktilen, interaktiven Handhabung des Apparats. Der dargebotene Film kann von der Gruppe oder einem ihrer Mitglieder selbst gedreht worden sein und dadurch die Atmosphäre persönlicher und intimer oder auch politisch engagierter gestalten, wie dies die eingebundene Rezeption von Amateurfilmen im Allgemeinen und von Familien- oder Bewegungsfilmern im Besonderen mit sich bringt (vgl. Hillyer 2010; Odin 1995; Schneider 2004; Zutavern 2009). Oder das technologische Spektakel kann durch einen 3D-Film auf DVD und das Verteilen von Brillen gesteigert werden.

In all diesen Fällen ist die Beziehung jedes und jeder Einzelnen zur filmischen Schnittstelle eingebettet in die gemeinsame Teilhabe an der Situation, die temporär «eine Welt für sich» («un monde en soi»; Scheinfeigel 2008, 113) kreiert: Der Stimmungsraum des Wohnzimmer-Dispositivs ist durch die Zugehörigkeit zur Gruppe eingegrenzt; die Atmosphäre, an der der Film einen variablen Anteil hat – bis zu dem Punkt, wo er nur noch als Mittel zum Zweck funktioniert –, ist bestimmt durch das starke Bewusstsein der Präsenz der Anwesenden, das gesellschaftliche Verhalten (das eigene und das der Anderen) und die Dynamik der Situation. Dieser wandelbare Mikrokosmos hebt sich ab vom alltäglichen Bilderfluss, verlangt eine besondere Aufmerksamkeit und ein emotionales Mitschwingen im intersubjektiv wahrgenommenen, sozialen Raum, den er selbst erzeugt: Die durch die mediale Zurschaustellung entstandene Realität eines Publikums kann so als spontaner, aber ritualisierter heterotopischer Raum außerhalb einer eigentlichen Institution erfahren werden.

Das Museum

Wenn ich nun das filmische Dispositiv des Museums behandle, geht es mir nicht um Filmmuseen und ihre mediumsbezogene Geschichtlichkeit, sondern um filmische Produktionen, die hier durch den institutionellen Rahmen der Vorführung *per se* einen heterotopischen Raum konstituieren und auf die eine oder andere Art zum Museumsstück werden. Diese fil-

mischen Produktionen, ihre Trägermaterialien, Formate und Schnittstellen sind sehr vielfältig: Sie können im Parcours einer Ausstellung auf einzelnen Monitoren ablaufen (eventuell mit dem Angebot individueller Kopfhörer) oder sich als Installationen präsentieren, sich in separaten, verdunkelten Räumen als Film- oder Beamerprojektionen darbieten oder am Rand einer Ausstellung als Dokumentation gezeigt, eventuell sogar in eine Multimediale Show integriert werden. Es kann sich um bestehende Filme oder Filmausschnitte handeln, die je nachdem künstlerisch bearbeitet sind; um experimentelle Videos, ob analog oder digital, ob narrativ oder nicht. Einmal abgesehen von den Dokumentationen (über die Künstlerin, eine Strömung oder eine historische Gegebenheit), die eher als Paratexte zu den eigentlichen Ausstellungsobjekten funktionieren, reicht das künstlerische Spektrum dieser filmischen Produktionen von Bill Viola oder Teresa Hubbard/Alexander Birchler bis zu Trinh T. Minh-ha oder Apichatpong Weerasethakul, von Douglas Gordon und Thomas Galler bis zu Yves Netzhammer, Roman Signer oder den Installationen von Nam June Paik, um nur einige zu nennen. Sie fordern als Objekte jeweils sehr unterschiedliche Aufmerksamkeiten und kreieren andere Atmosphären.

Gemeinsam ist ihnen das Dispositiv im Museum als institutionellem und öffentlichem Ort der zeitgenössischen Kunst und Kultur, als «Schaustätte», in der das Filmobjekt zum Museumsstück wird, das seines «Zeugnis- oder Formcharakters» oder seiner Zeichenhaftigkeit («Botschaft») wegen ausgewählt wurde und von vornherein der «Darbietung des Sichtbaren» geweiht ist, wie wir mit Bernhard Waldenfels (1990a, 225–228) festhalten können. Das Spektakel bewegter Bilder stellt sich in einem solchen Kontext explizit selbst aus; ob in der Endlosschleife oder auf Knopfdruck, es fordert unseren Blick heraus und bettet das Sehen in ein synästhetisches Bezugsfeld ein, das oft durch die Aufforderung zur Bewegung im Raum kinästhetisch erweitert wird (vgl. ebd., 234f).

Die Museumsatmosphäre kreierte im Vergleich zum Wohnzimmer-Dispositiv einen grundsätzlich anderen, ja gar konträren Zuschauer: Sie verlangt von ihm eine aufmerksame Disponiertheit, die auf Entdeckung, Neugier und Überraschung aus und für das Ästhetische (im Sinne der Aisthesis) offen ist – auf die Sinne konzentriert und gleichzeitig intellektuell anregbar und angeregt (kulinarische, olfaktorische, aber auch kommunikative Umgebungsreize sind jedoch fast gänzlich davon ausgeschlossen). Zudem ist der potenziell kollektive Ort nicht immer durch ein reales Publikum besetzt; oft stehen wir alleine, eventuell in ausgewählter Begleitung oder mit einigen wenigen anderen Zuschauern – sozusagen in stummer und anonymer Verschwörung – in einem Projektionsraum. Manchmal betrachten wir dabei auch die Anderen, wie Don DeLillos Protagonist in der

Videoinstallation 24 HOUR PSYCHO von Douglas Gordon im Sommer 2006 im MoMA in New York:

Leute kamen zu zweit und zu dritt herein, blieben im Dunkeln stehen und schauten auf die Leinwand, dann gingen sie wieder. Manchmal überschritten sie kaum die Schwelle [...]. Es gab keine Sitzplätze im Kabinett. Die Leinwand stand frei mitten im Raum, etwa drei Meter mal vierdreißig, nicht erhöht. Das Material war durchscheinend, und einige Leute, nicht viele, blieben lang genug, um auf die andere Seite [der Leinwand] zu schlendern. Sie blieben einen Moment länger, dann gingen sie wieder. (DeLillo 2010, 7)⁵

Ein Projektionsraum, wie ihn DeLillo beschreibt, ist ein Durchgangsort, an dem wir die individuelle Freiheit genießen, mittendrin dazuzustoßen, wegzugehen, wiederzukehren, den Standpunkt und die Distanz zum Objekt zu wechseln. Marie-Françoise Grange spricht diesbezüglich von einer spezifischen «Modalität des Sichtbaren» («une autre modalité du visible»; 2010, 72), in der das Objekt seine eigene Zeitlichkeit und Räumlichkeit entwickelt, in die es uns einbindet. Obwohl die Beziehung zum Film und zur Schnittstelle der Leinwand mehr oder weniger zerstreut oder intensiv sein kann, lässt sich die Wahrnehmung von den Dingen, ihrer Bewegung und ihrer Oberfläche anregen; sie wird – ähnlich wie in der modernen Malerei – sozusagen von ihnen inszeniert (vgl. Waldenfels 1990b, 209).

So sinnlich uns diese Atmosphäre anmuten mag, sie führt uns weder zum affektiven Mitschwingen noch zum Eintauchen in die Illusion, sondern ist eher *Lektüre*:⁶ Der «herausgeforderte Blick» (Waldenfels 1990a, 225) ist in solchen Museumssituationen darauf eingestellt, intellektuelle, wissende Lektüre und sinnlich sich hingebende «Lektüre der filmischen Expressivität» wechselseitig aufeinander zu beziehen (Dufrenne 1981, 176). Das haptische Sehen bindet alle anderen Sinne wie auch das Denken mit ein. Mehr noch: Durch das «quasi-objektive Gefühl» gesteigerter Aufnahmebereitschaft, in der – so könnte man mit Böhme vertreten – die filmischen Ausstellungsobjekte ostentativ «aus-sich-heraustreten», das heißt «in ihrer Anwesenheit spürbar werden», affiziert uns die Atmosphäre verstärkt als uns selbst bewusst Wahrnehmende und als «leiblich Anwesende» (Böhme 2001, 131, 74, 92).⁷ Oder um noch einmal aus dem Roman von DeLillo zu zitieren:

- 5 Ich danke Margrit Schneider und Rudolf Bussmann, die mir diesen Roman im richtigen Moment geschenkt haben.
- 6 Trotz der heute bestehenden Polemik gegen semiotisch geprägte Konzepte, die sich dominant an den Ausdrucksformen und Rezeptionsmodi der Sprache orientieren, benutze ich hier in Abgrenzung zu den beiden anderen Dispositiven den Begriff der «Lektüre», der nichtlogische und sinnliche Verstehensprozesse einschließen soll.
- 7 Meine Argumentation führt an dieser Stelle allerdings über Böhme hinaus, da er «ap-

[Es war], als setzte sich eine Ansammlung von Gedanken in Gang, Wissenschaftliches und Philosophisches und namenlose andere Dinge, vielleicht sah er auch zu viel. Doch es war unmöglich, zu viel zu sehen. Je weniger zu sehen war, je genauer er hinschaute, desto mehr sah er. Das war der springende Punkt. Zu sehen, was da war, endlich hinzuschauen und zu wissen, dass man es tat, das Vergehen von Zeit zu spüren, wach zu sein für das, was in den kleinsten Einheiten der Bewegung geschieht. (DeLillo 2010, 9)

In einem solchen Kontext sind wir also vorab mit unserem eigenen Wahrnehmen beschäftigt, und die empfundene Atmosphäre hängt stark von der Bereitschaft ab, uns auf den Film und die Situation einzulassen. Den Ort der Vorführung, den institutionellen und in diesem Sinn auch gesellschaftlichen, nehmen wird aber immer mit wahr.

Das Kino

Ähnlich wie das Museum ist auch heutige Kinokultur an öffentliche Vorführungen und Institutionen gebunden. Diese setzen aber verstärkt zeitlich-formal ritualisierte und in einem bestimmten Sinne gemeinschaftlich zelebrierte Momente des Spektakels voraus, zumindest seit die Vorführungen nicht mehr *en permanence* laufen und man nicht mittendrin den Saal betritt, um am Schluss den Filmbeginn nachzuholen. Zudem braucht das Kino den in sich geschlossenen Film, insofern er als solcher einen Anfang und ein Ende markiert und sich also nicht nur hinsichtlich des Ortes, sondern auch von seiner festgefügt Form her vom allgegenwärtigen Bilderfluss abhebt. In diesem Rahmen kann zwischen Zuschauern und Leinwand ein spezifisch kinematografischer Rezeptionsraum entstehen: ein konkreter und imaginärer Raum, abgeschirmt und durchlässig zugleich, in dem die eigenen Bilder mit den Bildern des Films verschmelzen und sie zugleich konfrontieren, wo ein Staunen möglich wird, entgrenzt, versunken und dennoch hellwach (vgl. Metz 2000). So ist die Atmosphäre des Ki-

parative Wahrnehmung» von Bildern als vermittelte Wahrnehmungsweise betrachtet, wobei «der Kontakt zur Welt dünner und die Ko-Präsenz mit dem Wahrgenommenen nur indirekt», also abgeschwächt, erfahren werden kann (Böhme 2001, 75, 65). Zwar bezieht er Theaterinszenierungen als Bühnenbild und Schauspielkunst in seine Überlegungen ein (ebd. 110–129). Im Gegensatz zu Dufrenne jedoch ist für ihn der Kontakt zum «expressiven» filmischen Medium, das im Spektakel der bewegten Bilder je nach Dispositiv spezifische Wahrnehmungsweisen und Affizierungen bewirken kann, keine relevante Größe (vgl. Dufrenne 1981a, 160–164; 1981b, 175–178). Mit der Position von Dufrenne (der nicht eigentlich von Atmosphären spricht, sondern sich für die «ästhetische Erfahrung» unter anderem im Kino interessiert) kann hier meines Erachtens dennoch an Böhme angeschlossen werden.

Aus einer stärker auf das filmische Objekt bezogenen, ebenfalls phänomenologischen Perspektive beschreibt Vivian Sobchack (2004) die leibliche Zuschauereinbindung.

nos an ein Schau-Dispositiv gekoppelt, das eine besondere Illusionskraft entwickelt (vgl. Scheinfeigel 2008, 105ff).

Dabei ist auch Kinokultur als eine vielfältige soziale Praxis zu verstehen: Sie kann sich an ganz unterschiedlichen Orten ereignen und auf verschiedene Arten von Filmen beziehen, hat sich doch das Verhältnis zur Schnittstelle der Leinwand und damit der heterotopische Raum durch die Zeit hindurch stark verändert. Ohne im eigentlichen Sinn Wohnzimmer oder Museum zu sein, haben Kino und Film in ihrer jeweiligen Geschichte ja unterschiedliche Stationen erlebt, haben aber auch in ihrer Kombination bis heute diverse Modi zu bieten. So schiebt sich in verschiedenen historischen Momenten entweder das von der Umgebung berauschte, affektive Mitgehen in der sozialen Gruppe oder die gesteigerte Aufnahmebereitschaft in der beinahe intimen Abgeschlossenheit in den Vordergrund.



1 Still aus der Video-Installation OHNE TITEL 01 von Kevin Matweew (2005)

Wenn die ersten Filme auf Jahrmärkten, in Zelten von Wanderkinos oder in Varietés gezeigt wurden – eingepasst in ein Nummernprogramm, in dem auch Akrobaten, Sängerinnen und Tänzer auftraten –, so war diese Ambiance der einer großen Party oder einer Disco wohl nicht unähnlich. Auch hier ging es vorab um Attraktionen und Sensationen, die nicht allein von der Leinwand hervorgerufen wurden (vgl. Müller 1998). Manchmal,

wie in dem 2500 m² großen Wintergarten in Berlin, gab es gar mehrere gleichzeitig bespielte «Bühnen». Man saß an Tischen, aß, trank, rauchte. Auch in den späteren Ladenkinos wurden Getränke ausgeschenkt, man parlierte und zirkulierte oder gab sich ein Stelldichein. Selbstverständlich waren Filmvorführungen ein Ereignis, doch sie mussten sich gegen das Treiben im Saal, der noch ganz andere Sensationen bot, behaupten. Das frühe «Kino der Attraktionen» (Gunning 1986) versuchte dies durch eine «Ästhetik der Überraschung» (Elsaesser 2000, 44f) zu erreichen, über magische Tricks, Bilder aus fernen Ländern und allerlei Sehenswertes aus dem Alltag der Großstadt. Zudem faszinierten die «lebenden Fotografien» allein schon durch die neue Technik, die «Attraktion des Apparats» (ebd.).

An diesen Orten der Versammlung, Unterhaltung und Bildung wurde das Publikum als kollektives adressiert. Wie Thomas Elsaesser weiter ausführt, kehrte erst mit den festen Sitzreihen der großen Lichtspieltheater und dem Übergang zum klassischen Erzählkino Mitte der 1910er Jahre nach und nach Ruhe ein im Saal: Die Filme wurden länger, erzählten nun ausgewachsene Geschichten, und durch die Anpassung der Größenverhältnisse von Leinwand und Saal sowie die Ausrichtung der Bilder auf eine zentrale Perspektive konnte sich jeder Zuschauer, unabhängig von seiner Platzierung, als einzelner Betrachter angesprochen und in den als kontinuierliche Abfolge präsentierten Bilderfluss eingebunden fühlen. Das Kino wurde zu einem Ort der Sammlung und der Zentrierung der Aufmerksamkeit. Es konnte «ein ganz ihm eigenes Raumgefühl herstellen» und ermöglichte eine individuelle Beziehung zur Leinwand (ebd., 46f). Die Herausbildung dieses besonderen, illusionistischen Modus des Filmerlebens geht also einher mit einem Lernprozess, in dem die Schaulust gebändigt wird und das Publikum ein geziemendes Verhalten einübt. Im Gegenzug zur Individualisierung von filmischer Adressierung und Wahrnehmung entwickelt sich der architektonische und ökonomische Rahmen der Rezeption: Die eindrucksvolle Inszenierung der Filmpaläste, die in den 1920er Jahren in manchen amerikanischen Großstädten bis zu 5000 Plätze boten, gestalteten den Ort des Spektakels als unüberbietbares Ereignis, und die immer monumentaler werdenden Filme aus aller Welt, die dort zur Aufführung kamen und die Zuschauer in ihren Bann zogen, wurden zum unvergesslichen Erlebnis. Konsum, Kommerz und Kunst sind dabei eng verzahnt (vgl. ebd. 51–54).

Für die Veränderung der Atmosphäre lässt sich festhalten, dass der interaktive, sozial-dynamische Modus einer von der Umgebung abgelenkten und doch von der Leinwand gebannten Aufmerksamkeit einer intimistischen Konzentration weicht, die, selbst in den Traumpalästen, eine gesteigerte Aufnahmebereitschaft ermöglicht, in der sich die Illusion ent-

fallen kann. In der Triade von Aufführungsort, Schnittstelle des Films (einbezüglich des filmischen Objektes selbst) und Rezeptionsraum wandeln sich alle Komponenten in dieser Entwicklung, die keineswegs chronologisch zu sehen ist. In ihrem Verlauf entstehen überhaupt erst das Dispositiv des Kinos und das Konzept des Filmzuschauers, wie wir sie heute als selbstverständliche annehmen. Gleich geblieben ist hingegen, dass die Filme öffentlich und kollektiv rezipiert werden.

Wenn die Filmklub-Bewegungen, die in Frankreich, der Schweiz, den Niederlanden und Deutschland ebenfalls seit den 1920er Jahren einsetzen (vgl. etwa Paech 1989; Gauthier 1999), und die späteren überschaubaren ›Filmkunsttheater‹ des *Cinéma d'Art et d'Essai* den Akzent auf den disziplinierten Modus legen, so stellen sie damit nur einen Typ von Aufführungsort dar. Diese Spielstätten sind zwar insofern idealtypisch, als sie das individuelle Filmerleben im aufmerksamen Genuss vervollkommen, die individuelle Adressierung der Zuschauer durch den Akzent auf ›künstlerisch wertvolle‹ Filme verstärken – und dabei die Atmosphäre der des Museums annähern (wo das Kunstkino in den 1930er Jahren auch seine Geburtsstunde erlebt hat; vgl. Leong 2006). Doch der heterotopische Raum der Kinokultur funktioniert auch heute nicht ausschließlich über den ›anderen‹ Film. Für die besondere Beziehung zwischen Zuschauer und Leinwand sind Ort *und* Film bedeutsam, und die Atmosphäre im kinematografischen Raum, der das Ereignis zum Erlebnis werden lässt, kann vielfältige Formen annehmen, solange er ein gemeinschaftlicher ist.

Die heutigen Orte des kinematografischen Spektakels umfassen den inzwischen ›klassisch‹ gewordenen Saalbau – vom Studiokino über das Großkino bis zum Multiplex – ebenso wie all die anderen öffentlichen Aufführungsorte: Freiluftkinos, Mehrzweckhallen oder Konzertsäle. Zwar wird dabei der umschlossene Raum des ›Kinos‹ gesprengt. Immer aber benötigt das Ereignis der Vorführung den kollektiven Ort, der sich einem institutionellen Rahmen verdankt und der, auch wenn er jeweils nicht alle Publikumsgruppen gleichermaßen anzieht, potenziell für alle zugänglich, das heißt sozial durchlässig ist. Manchmal ist dieser Ort auch heute noch das dominierende Ereignis, gilt als Gütesiegel für das zu erwartende Erlebnis. Er enthält das Versprechen eines Spektakels, dessen bewegte und bewegende Eindrücke bereits im Vorfeld Erwartungen auf ein Stimmungsbad schüren und während der Vorführung das Filmerleben beeinflussen: ein Spektakel, das als gesellschaftlicher Anlass die Filmauswahl (mit-)bestimmen und die exklusive Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die Bilder mindern kann. Dies ist angesichts der grandiosen Kulisse im Open Air, wie sie die Großleinwand auf dem Zürichsee, dem Münsterplatz in Basel oder der Piazza Grande in Locarno bieten, der Fall. Dabei profitiert Locar-

no zudem von der allgemein aufgeheizten Festivalstimmung und dem allabendlichen Ritual der Vorführung eines Wettbewerbsfilms auf dem zentralen Platz der Stadt – Voraussetzungen, die für eine einzelne Vorstellung nicht im gleichen Maß gegeben sind.

An solchen kollektiven Orten des Spektakels lebt die Kultur der vielfältigen Sensationen und Attraktionen des frühen Kinos wieder auf, die durch den ereignisvollen Rahmen der Veranstaltung entsteht. Dieser wird – neben dem klassischen Kinosaal – seit einigen Jahren auch von der Oper genutzt. Er dient als «außergewöhnliche Openair-Arena», wenn Live-Übertragungen von einmaligen Aufführungen auf der «100 m² großen Leinwand in HDTV-Qualität» gezeigt werden, wie dies unter anderem an den Zürcher Festspielen der Fall ist.⁸ Das Dekor verlängert sich von der Leinwand her auf den Platz hinaus und bezieht die Zuschauenden in die Inszenierung mit ein – Eintritt frei! So geht die Oper ins Kino und auf die Straße und gibt sich «populär». Für das Verhältnis von Kino und Oper macht Youssef Ishaghpour auch historische Parallelen aus: Die beiden Dispositive seien verbunden durch den *homme imaginaire* (Morin), durch die Magie, die die «Entzauberung der Welt» (Weber) verleugnet, und also durch das «Versprechen eines Festes und von Wundern» («une promesse de fête et de prodige»; Ishaghpour 2004, 79–87).

In einer ganz anderen Weise macht sich diese Fest-Kultur in den Multiplexpalästen bemerkbar: Man organisiert sich einen unterhaltsamen Abend in der Gruppe, geht vor dem Film gemeinsam essen und hinterher noch tanzen; hier genießt man zwar die großen Säle, die breiten Sessel und die gute Vorführqualität, dennoch ist man nicht primär oder nicht ausschließlich für den Film da, sondern taucht ein in ein Universum des Konsums und feiert vor allem das Zusammensein (vgl. Hickethier 2000, 161f). Mit dem neuerlichen Boom von Filmen in 3D verschiebt sich dieses Interesse nun wiederum in Richtung der *Filmunterhaltung*, der Faszination für die technologischen Möglichkeiten und der illusionistischen Magie des Kinematografischen, wie man mit Maxime Scheinfeigel (2001, 105–111) vertreten könnte (vgl. auch Hickethier 2006, 160).

8 Explizit wird mit der einzigartigen «Kulisse» des Münsterhofs etwa für die *Tosca* von Giacomo Puccini (1900) geworben. Für andere Darbietungen steht der Zentralhof, einer «der schönsten Höfe von Zürich», als Bühne zur Verfügung: «Der große Brunnen aus dem Jahr 1877 ist Kulisse und Bühne gleichzeitig und schafft zusammen mit den Bäumen und den Cafés einen Anflug von «bella Italia»». Vgl. [https://www.zuercherfestspiele.ch/2010/programm/openair-weitere/ios-im-centralhof/?tx_zfs\[eventUid\]=134&cHash=01c9252084959af2b4ea65842ee1116f](https://www.zuercherfestspiele.ch/2010/programm/openair-weitere/ios-im-centralhof/?tx_zfs[eventUid]=134&cHash=01c9252084959af2b4ea65842ee1116f) [letzter Zugriff 8.8.2010].

Das ereignishafte Filmerleben als Fest

Ich möchte zum Schluss die drei Dispositive des Wohnzimmers, des Museums und des Kinos etwas enger mit dem «Prinzip des Festes», wie es Dufrenne versteht, in Verbindung bringen und dabei den Akzent auf die Besonderheit der Open-Air-Atmosphäre legen.

Ich habe versucht, die Atmosphären der drei mehr oder weniger öffentlichen, mehr oder weniger kollektiven Dispositive in ihren Variationen durch die Interdependenz der Pole von Aufführungsort, Schnittstelle «Film» und Rezeptionsraum zu beschreiben. Voraussetzung war jeweils, dass durch den Ort und das filmische Objekt ein Moment entsteht, der sich von den Aktivitäten des Alltags wie vom alltäglichen Bilderfluss abhebt. So *kann* in jedem der Fälle ein «heterotopischer» Raum entstehen, der durch die gemeinsame Teilhabe an der Atmosphäre bestimmt ist.

Mit Blick auf das Prinzip des Festes, das sich an solchen Orten als gemeinschaftliche Form in die «Einrichtung der Gesellschaft» hineinzeichnet (Foucault 1991, 38), ist ein besonderes Augenmerk auf den Rezeptionsraum und die Realität des Publikums zu legen. Wenn im Dispositiv des Wohnzimmers der soziale Mikrokosmos den Stimmungsraum dominiert, so beruht die festliche Atmosphäre hauptsächlich auf dem kommunikativen Austausch über den Film und auf der interaktiven Gruppendynamik. Im zweiten Fall gibt die Institution des Museums eine Umgebungsatmosphäre vor, die generelle Aufmerksamkeit und die Bereitschaft verlangt, sich auf die Exponate einzulassen; die Beziehung zur medialen Schnittstelle ist primär eine individuelle, jene des persönlichen Kunstgenusses, selbst wenn man sich in einer Gruppe Gleichgesinnter befindet. Bis zu einem gewissen Grad ähnlich konstituiert sich die Atmosphäre im «Kunstkino»-Saal. Hier wie da feiert man eher intime Feste. In einem großen, vollen Saal mit überdimensionierter Leinwand, wofür man sich eine Kindervorstellung als Höhepunkt vorstellen kann, und insbesondere bei Open-Air-Veranstaltungen verstärkt sich die festliche Atmosphäre durch die konkret erlebte intersubjektive Dimension: Sie kommt in einer besonderen Beziehung zur Leinwand und einer besonderen Wahrnehmung des Anderen zustande und ist durch den gemeinschaftlichen, ereignishaften Ort mitgeprägt.

Wenn auf der Piazza Grande in Locarno der soziale Anlass, das Spektakel der vor der Leinwand tanzenden Fledermäuse (oder des Wetters), die altherwürdige Architektur des Platzes und der von den Gebäuden widerhallende Ton den Ort zeitweilig in den Vordergrund rücken, so führt diese Umgebungsatmosphäre auch zur Intensivierung des Filmerlebnisses: Ob ernsthaft, besinnlich, märchenhaft, politisch, spannungsvoll oder explosiv, der ausgewählte Film und die Programmation als Ganzes versuchen, «po-

pulär» zu sein, und in diesem stimmungsvollen Rahmen schafft es manch ein Film, staunende Aufmerksamkeit zu erregen, der im Kino nicht die gleiche Wirkung erzielen würde.

Doch der spektakuläre Rahmen allein kann das geteilte Filmvergnügen nicht gewährleisten; die besondere Atmosphäre stellt sich erst ein, wenn auch die Beziehung der Zuschauer zur Leinwand nach dem «Prinzip des Festes» funktioniert: Wie Mikel Dufrenne in seiner Phänomenologie der Rezeption formuliert, muss das «(Kunst-)Werk» selbst ein Ereignis darstellen (einen Event, wie man heute sagt), das wie im griechischen Theater öffentlich und gemeinschaftlich erlebt und gefeiert wird, an dem das Publikum teilnehmen kann, mehr noch, wo die Teilhabe der Einzelnen keine Illusion ist und sich eine besondere Kreativität entfaltet (vgl. Dufrenne 1976, 275, 288). Das Prinzip des Festes liegt dennoch nicht ausschließlich in der Masse begründet: In einem halbvollen Programmkinosaal, im halböffentlichen Wohnzimmer oder im Museum kann sich dieses festliche Moment genauso einstellen (es gibt, wie erwähnt, auch intime Feste) wie im Multiplex- oder eben im Open-Air-Kino. Die Verwirklichung eines solchen Festes bleibt so oder so die Ausnahme (vgl. ebd., 276), sonst wäre es kein «Ereignis», das *per se* nicht herstellbar, nicht kontrollierbar und nicht wiederholbar, also einmalig ist.⁹



2 Auf der Piazza Grande am Festival von Locarno (© Festival del film Locarno)

9 Auch Reinhard Knodt spricht von der festlichen Atmosphäre als einem Ereignis, allerdings in einem allgemeinen kulturanthropologischen Sinn und nicht auf die Kunst bezogen (vgl. Knodt 1994, 15ff).

Dies gilt auch für die besondere Atmosphäre, die ich beschreiben möchte. Mit Dufrenne lässt sich argumentieren, dass sie dann eintritt, wenn im Publikum ein spontanes Gefühl für den Mikrokosmos entsteht: als «ein flüchtiges Bild der schönen Gesamtheit [...], das immer für einen Augenblick im Individuum aufleuchtet» («une image éphémère de la belle totalité [...] qui toujours scintille un instant dans l'individu»; ebd., 288). Hier entfaltet sich ein *intersubjektives* Bewusstsein für die Anderen, die mir in diesem Moment ähnlich sind, für die gemeinsame Teilhabe an der Situation und die aktive «Ko-Kreation» des Films (ebd., 285, 288).¹⁰ Durch die individuelle und intersubjektive Partizipation der Anwesenden, wenn im Moment des öffentlichen Spektakels Zuschauersubjekte und Filmobjekt sich gegenseitig bilden, wird aus der Masse eine differenzierte Menge (das «Publikum» gibt es zwar nur als Gruppe, es will aber nie Masse sein; vgl. ebd., 283f). So werden das «Werk» – ein Begriff, der schon bei Dufrenne keinesfalls ein elitärer ist – und die Fest-Atmosphäre zu pragmatischen, performativen Größen, die durch Ort und Publikum bei jeder Vorführung neu entstehen – auch wenn der Film als vorfabriziertes Produkt sich dabei nicht verändert. Abgesehen davon gelten die für das Prinzip des Film-Festes genannten Bedingungen natürlich auch für jedes Theaterstück, jedes Konzert, jede Zirkusvorführung oder auch die Darbietungen an einem Volksfest. Auch hier bildet das Gefühl der Teilhabe und der aktiven Ko-Kreation einen prekären Zwischenraum aus, der, flüchtig und eigenwillig, nur manchmal und nicht immer dann entsteht, wenn man ihn hervorrufen und das Publikum bedienen will.

Was diese Fest-Dispositive aber von dem des Kinos unterscheidet, ist die spezifische Beziehung zur Schnittstelle der Leinwand und zum filmischen Objekt. Hier gründet die Atmosphäre in einer besonderen Mischung der kollektiven Anwesenheit, des gemeinschaftlichen Filmerlebens und der individuellen Vereinnahmung, die zugleich eine intersubjektive Verbundenheit und eine singuläre Erfahrung bewirkt (vgl. Dufrenne 1976, 1981). Ob wir alleine, zu zweit oder in einer Gruppe hingehen, im Kino sind wir, anders als im Theater, von den Filmbildern, die vor uns als Schein erstehen, der die abwesenden Dinge und Menschen gegenwärtig macht, in einem Maß durch die Illusionskraft der Darbietung absorbiert, wie es uns andernorts kaum möglich ist: Als Einzelne angesprochen, fühlen wir uns gleichzeitig in der Menge aufgehoben. Genau diese besondere Dynamik, die so nur die bewegten Bilder der Leinwand hervorbringen, ist notwendig, um den kollektiven Ort des Spektakels und den imaginären Ort des

10 Dieses intersubjektive Gefühl stellt sich für Dufrenne dann ein, wenn sich der oder die Einzelne in der Reflexion *und* im Vergnügen mit den anderen Anwesenden verbunden fühlt (vgl. Dufrenne 1976, 287).

Films zum Erlebnis für die Mehrheit der Anwesenden zu machen und die festliche Atmosphäre im Zwischenraum der Rezeption hervorzurufen.¹¹

In diesem kinematografischen Zwischenraum sind viele Arten von Verschworenheit im Publikum möglich. Das Programm ist dabei keineswegs sekundär. Der filmische Funke, der die intersubjektive Dynamik entfacht, kann auf der Ebene der Geschichte, der Erkenntnis springen und/oder auf jener der Intensität der ästhetischen Form, der Faszination für das Feuerwerk der Spezialeffekte. Auf dieser doppelten Ebene – der Inszenierungen der fiktionalen Welt respektive der filmischen Expressivität – konstituieren sich Atmosphären im und durch den Film, die das Publikum unterschiedlich affizieren.¹² Hier kann der Funke je nach Genre die Menge zu einem lachenden Körper verschmelzen, in ein sentimentales Schwelgen zerfließen oder in erstarrter Spannung verharren lassen; wenn er wirklich springt, kreierte er einen Spielraum für die Sinne wie für den Sinn, für Kommunikation wie Imagination, die zu ihrer Entfaltung immer beides benötigen: das Sinnliche wie das Sinnstiftende.

Wenn der unberechenbare Funke springt an einem Ort wie der Piazza Grande – was immer wieder geschieht, jedoch nicht jedes Mal geschehen kann –, dann ist dies umso faszinierender, als hier vor einer spektakulären Kulisse, an einem festlichen und sozial durchlässigen Ort, Generationen, Milieus und Kulturen mit den unterschiedlichsten Erwartungs- und Erfahrungshorizonten zusammenfinden. Und das Ereignis einer Atmosphäre des Film-Festes, das all diese Individuen in der Anonymität zusammenschweißt, ist umso erstaunlicher, als es das gemeinsame Staunen voraussetzt, das jede Einzelne, jeden Einzelnen beansprucht, das all die diffusen Erwartungen bannt, die Aufmerksamkeit bindet, die bekannte Ordnung sprengt – auf welcher Ebene auch immer: Der Funke braucht die Entdeckung, die «anomale Überraschung», wie Bernhard Waldenfels schreibt, die Abweichung, die das Eintauchen in eine Gegenwelt möglich machen. Im Bewusstsein der Präsenz der Anderen sowie in der gleichzeitigen bewussten Selbstpräsenz als Einzelne können die Zuschauer sich der «radikalen Fremdheit» der Leinwand hingeben und zu diesem Anderen des Films in eine neue Beziehung treten, in der das Sehen über das Wiedererkennen hinausgeht (Waldenfels 2001, 13, 17).

11 Die ästhetische Illusion des Films braucht das Kinodispositiv – ob im geschlossenen oder im offenen Raum –, was nicht bedeutet, dass ein Film nicht auch auf dem Computerbildschirm oder dem Handydisplay narrativ und emotional «funktionieren» kann (vgl. den Aufsatz von Alexandra Schneider in diesem Band): Eine gewisse Dimension der Leinwand und der atmosphärische Publikumsraum sind jedoch für die Illusionskraft der imaginären, uns als Zuschauer einbindenden Welt des Films unabdingbar.

12 Hinsichtlich dieser doppelten Einbindung durch das filmische Objekt vgl. zur Expressivität Dufrenne (1981b), speziell zur Atmosphäre Tröhler (2008).

Dieses besondere Moment des Festes vereint somit in sich die atmosphärische Umgebungsqualität des spektakulären Ortes, die exklusive Beziehung zwischen Zuschauern und Film, die durch dessen eigene Atmosphäre beeinflusst ist, und den intersubjektiven Wahrnehmungsraum, der durch die bewusste Teilhabe und das gemeinsame Staunen als Stimmungsraum sozusagen leiblich wie auch sozial empfunden werden kann. Auch wenn nicht in jeder Situation all diese Komponenten beteiligt sind, entsteht natürlich Atmosphäre. Kino- und Filmkultur sind wandelbar, und das Spektakel bewegter Bilder erfindet sich durch die vielfältigen Praktiken immer wieder neu, vereinnahmt neue Orte und lässt den Moment zum Erlebnis werden – einen Moment, der sich auf die eine oder andere Art aus dem Alltagsstrudel herausnimmt und schon dadurch einer bestimmten Atmosphäre Wirklichkeit verschafft.

Literatur

- Böhme, Gernot (1995) *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1998) *Anmutungen. Über das Atmosphärische*, Ostfildern: Edition Tertium.
- Böhme, Gernot (2001) *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Fink.
- Casetti, Francesco (2010) «Rückkehr in die Heimat: Der Kinosaal in einer post-kinematografischen Epoche», in: Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit/Zimmermann, Yvonne (Hg.) *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption / Film – Cinema – Spectator: Film Reception*, Marburg: Schüren, S. 41–60.
- Cinema* (1998) «Das Private», 44, hg. v. Andreas Moos, Jan Sahli, Alexandra Schneider, Doris Senn.
- DeLillo, Don (2010) *Der Omega-Punkt*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Dufrenne, Mikel (1976) «L'œuvre et le public», in: ders.: *Esthétique et philosophie*, Bd. II, Paris: Méridiens Klincksieck, S. 273–288.
- (1981a) «L'espace dans l'art», in: ders.: *Esthétique et philosophie*, Bd. III, Paris: Méridiens Klincksieck, S. 155–164.
- (1981b) «Le spect-acteur du film», in: ders.: *Esthétique et philosophie*, Bd. III, Paris: Méridiens Klincksieck, S. 169–178.
- Elsaesser, Thomas (2000) «Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde. Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer», in: Schenk, Irmbert (Hg.): *Erlebnisort Kino*, Marburg: Schüren, S. 34–54.
- Figurationen* (2010) «Stimmung / Mood», 2, hg. v. Hans-Georg von Arburg.
- Foucault, Michel (1991 [1967]) «Andere Räume», in: ders.: *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg. v. Karlheinz Barck, Leipzig: Reclam, S. 33–45.
- Gauthier, Christophe (1999) *La passion du cinéma: cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris: AFRHC [etc.].

- Grange, Marie-Françoise (2010) «Le cinéma, pièce de musée», in: Scheinfeigel, Maxime (Hg.): *Le cinéma, et après*, Rennes: PUR, S. 65–72.
- Harbord, Janet (2002) *Film Cultures*, London [etc.]: Sage.
- Hickethier, Knut (2000) «Kino in der Erlebnisgesellschaft. Zwischen Videomarkt, Multiplex und Imax», in: Schenk, Irmbert (Hg.) *Erlebnisort Kino*, Marburg: Schüren, 150–165.
- Hillyer, Minette (2010) «Labours of Love: Home Movies, Paracinema, and the Modern World of Cinema Spectatorship», in: *Continuum*, 24/5, S. 763–775.
- Ishaghpour, Youssef (2004) *Historicité du cinéma*, Tours: Éditions Farrago.
- Jullier, Laurent (1997) *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris: L'Harmattan.
- Knodt, Reinhard (1994) «Atmosphäre und Fest. Über einige vergessene Gegenstände des guten Geschmacks», in: ders.: *Ästhetische Korrespondenzen*, Stuttgart: Reclam, S. 39–69.
- Leong, Lindy (2006) «Educating Alternative Spectatorships», in: *Framework*, 47/1, S. 122–125.
- Metz, Christian (2000 [1977]) «Der fiktionale Film und sein Zuschauer (metapsychologische Untersuchung)», in: ders.: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, Münster: Nodus, S. 79–111.
- Moine, Raphaëlle (2000) «Approche culturelle d'un certain cinéma post-moderne: les films-concerts ou le cinéma de la sensation», in: Bächler, Odile/Murcia, Claude/Vanoye, Francis, (Hg.) *Cinéma et audiovisuel. Nouvelles images, approches nouvelles*, Paris: L'Harmattan, S. 205–212.
- Müller, Corinna (1998) «Variationen des Kinoprogramms. Filmform und Filmgeschichte», in: dies./Segeberg, Harro (Hg.) *Die Modellierung des Kinofilms*, München: Fink, S. 43–76.
- Odin, Roger (1988) «Du spectateur fictionalisant au nouveau spectateur. Approche sémio-pragmatique», in: *Iris*, 8, S. 121–139.
- (Hg.) (1995) *Le film de famille: usage privé, usage public*, Paris: Méridiens Klincksieck.
- Paech, Anne (1989) «Die Schule der Zuschauer. Zur Geschichte der deutschen Filmclub-Bewegung», in: Hoffmann, Hilmar/Schobert, Walter (Hg.) *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*, Frankfurt a.M.: Kommunales Kino, S. 226–245.
- Schneider, Alexandra (2004) «Die Stars sind wir». *Heimkino als filmische Praxis*, Marburg: Schüren.
- Rousseau, Jean-Jacques (2003 [1782]) *Les rêveries du promeneur solitaire*, Fasano/Paris: Schena/Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Scheinfeigel, Maxime (2008) *Cinéma et magie*, Paris: Armand Colin.
- Sobchack, Vivian (2004) *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley [etc.]: University of California Press.
- Thomas, Kerstin (2010) «Stimmung als ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis» (Einleitung), in: dies. (Hg.) *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, S. VII–X.

- Tröhler, Margrit (2007) «Spielraum für Sinne und Sinn», in: *Du. Zeitschrift für Kultur* («Locarno zum Beispiel. Das Kino und sein Ort»), 778, S. 45ff.
- (2008) «Die digitale Sensibilität für das Alltägliche», in: Kirchner, Andreas/Prümm, Karl/Richling, Martin (Hg.) *Abschied vom Zelluloid? Beiträge zur Geschichte und Poetik des Videobildes*, Marburg: Schüren, 2008, S. 61–71.
- Waldenfels, Bernhard (1990a) «Der herausgeforderte Blick. Zur Orts- und Zeitbestimmung des Museums», in: ders.: *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 225–242.
- (1990b) «Das Rätsel der Sichtbarkeit. Kunstphänomenologische Betrachtungen im Hinblick auf den Status der modernen Malerei», in: ders.: *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 204–224.
 - (2001) «Überraschte Wahrnehmung. Eine phänomenologische Betrachtung». In: Frölich, Margrit/Middel, Reinhard/Visarius, Karsten (Hg.) *Zeichen und Wunder. Über das Staunen im Kino*, Marburg: Schüren, S. 9–28.
 - (2002) *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomentechnik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Wellbery, David E. (2003) «Stimmung», in: Barck, Karlheinz et al. (Hg.) *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 5, Stuttgart: Metzler, S 703–733.
- Zutavern, Julia (2009) «Anstiftung zum Stadtfriedensbruch: Der Besetzerfilm», in: *Cinema* («Stadt»), 54, S. 146–157.

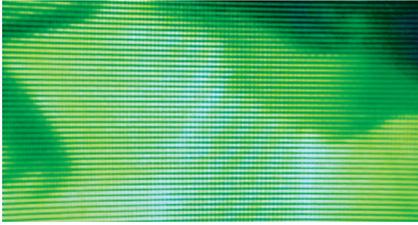
Materialmix als ästhetisches und expressives Konzept

Von der filmischen Oberfläche geht eine eigene Faszination aus, die man als ‹Atmosphäre des Kinematografischen› bezeichnen könnte. Sie ist geknüpft an eine Reihe von Materialeigenschaften des Films, die Kornstruktur, den leicht instabilen Bildstand, das flickernde Licht, oft ergänzt um Alterserscheinungen wie Staub und Kratzer. Es sind diese fotochemischen und mechanischen Artefakte, die das Bild anreichern und ihm Körperlichkeit verleihen.

Heute – in einer Periode des Übergangs von analogen zu digitalen Systemen – sind Mischformen von analogem Film mit anderen Formaten eher die Norm als die Ausnahme: hybride Verfahren, in denen Material, das aus unterschiedlichen Quellen stammt und/oder auf unterschiedlichen Techniken basiert, miteinander kombiniert wird. Am deutlichsten zeigt sich diese Form der Verknüpfung überall dort, wo computergenerierte Bilder (*computer generated imagery, CGI*) in analoges oder digital aufgezeichnetes Filmmaterial eingesetzt sind (vgl. Flückiger 2008a).

Im vorliegenden Text soll es um eine andere Praxis gehen, nämlich um ästhetische und expressive Aspekte der Integration von Videos in den Film. Die Kombination der unterschiedlichen Ausgangsmaterialien kann gerahmt oder ungerahmt erscheinen. Gerahmt werden die Inserts in der Regel durch Bildschirme, andere technische Displays oder durch Split-Screen; ungerahmt sind sie eine durch Montage verknüpfte Bilderfolge. Mit einem der prominentesten Beispiele für einen Materialmix – *NATURAL BORN KILLERS* (Oliver Stone, USA 1994), der eine Vielzahl von Medien und entsprechend Materialien miteinander kombiniert – wird ein weiteres Differenzierungsmerkmal deutlich: Die Materialien können sich signifikant voneinander unterscheiden und sind dann als heterogene Form sichtbar (Abb. 1a–d).

Oder aber sie verschmelzen unauffällig miteinander und bieten ein visuelles Kontinuum, in dem allenfalls der Experte die unterschiedliche Herkunft wahrnimmt. Typisch dafür sind einige Filme, die der Kameramann Anthony Dod Mantle gestaltet hat, so zum Beispiel *SLUMDOG MILLIONAIRE* (Danny Boyle, GB 2008). Für Laien dürfte es schwierig sein, in



1a-d Unterschiedliche Materialien in *NATURAL BORN KILLERS*

SLUMDOG MILLIONAIRE die unterschiedlichen Materialien zu identifizieren (Abb. 2a–b). Dennoch ist der Film mit drei Verfahren entstanden, nämlich in 35 mm mit einer ARRI-Kamera, in digitalem Video in 2k-Auflösung¹ mit der SI-2k mini und schließlich mit einer Fotokamera, der Canon EOS-D1, mit welcher man Sequenzen in hoher Auflösung aufnehmen kann (vgl. Argy 2008).

NACHBEBEN (Stina Werenfels, CH 2006) wiederum ist ein Grenzfall von Materialmix, denn der Film kombiniert digitales Video mit digitalem Video in unterschiedlicher Auflösung.² Das Material, das die Figur des Sohnes aufzeichnet, der laufend die Ereignisse über diverse Überwachungskameras erfasst, ist durch einen Down-Conversion-Prozess so heruntergerechnet worden, dass die Pixelstruktur perceptiv auffällig erscheint, das Pixelraster also regelrecht ausgestellt wird. «Wir haben» – hat mir Stina Werenfels erzählt – «radikal an diesen Videos herumgeschraubt.»³ Von diesen Unterschieden der Oberflächenstruktur abgesehen, ist die Kameraführung durchgehend mit Christine N. Brinckmann (vgl. 1997, 276ff) als anthropomorph zu begreifen, simuliert also einen beobachtenden menschlichen Blick und überbrückt die materielle Heterogenität mit einem Stilkonzept, das für digitales Video durchaus als typisch gilt (vgl. Prümm 2008).

- 1 2k entsprechen ca. 2000 Pixeln in der Horizontalen. Zu den verschiedenen digitalen Videoformaten siehe Flückiger (2008b, 188f).
- 2 Siehe Fallstudie zu *NACHBEBEN* in Flückiger (2008b, 196f).
- 3 Persönliche Mitteilung vom 28.8.2007.



2a-b Unterschiedliche Materialien in *SLUMDOG MILLIONAIRE*

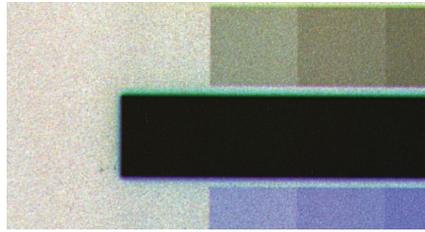
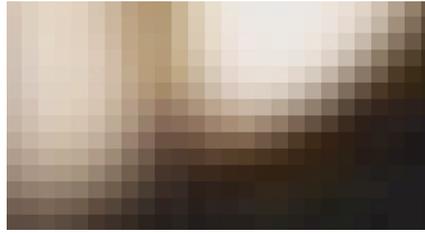
Technische, ästhetische und pragmatische Eigenschaften der Materialien

Einer der wichtigsten Faktoren, die einen Materialmix charakterisieren, ist die Bildauflösung. Während Film mit einer maximalen Auflösung von ca. $4k^4$ – das entspricht 4000 Pixeln in der Horizontalen – eine sehr feine Struktur aufweisen kann, sodass die Textur kaum merklich zu spüren ist, beträgt diese Auflösung bei Video in Standarddefinition rund ein Zehntel davon.

Oft wird diese geringe Auflösung von Video-Inserts zusätzlich betont, indem man die Bildausschnitte vergrößert oder die Auflösung – wie bei *NACHBEBEN* – nachträglich in der Postproduktion herunterrechnet. Es legt sich also ein deutlich wahrnehmbares Raster über das Bild, das die vorfilmische Ausgangsstruktur transformiert. Ästhetisch unterscheidet sich die Unschärfe, die durch geringe Auflösung entsteht, von der optischen Unschärfe, denn sie präsentiert nicht ein amorphes Kontinuum, sondern eine gerasterte Fläche.

Darüber hinaus weisen die verschiedenen Materialien unterschiedliche Texturen auf, nämlich Zeilenraster, Pixel oder Korn, deren unterschiedliche technische Grundlagen und daraus resultierende Anmutungen ich nun beschreibe.

- 4 Wie schon anderswo thematisiert (Flückiger 2003, 33f), ist die Grundauflösung eines Trägermaterials nur ein Ausgangswert, der meist durch weitere Faktoren beschnitten wird. In einer Präsentation an der *Film Restoration Summer School* der Cineteca di Bologna nannte Nicola Mazzanti einen Wert von 1.5k für eine durchschnittliche 35-mm-Massenkopie (Präsentation „Formati analogici e digitali per audio e immagine“ am 27.6.2010).



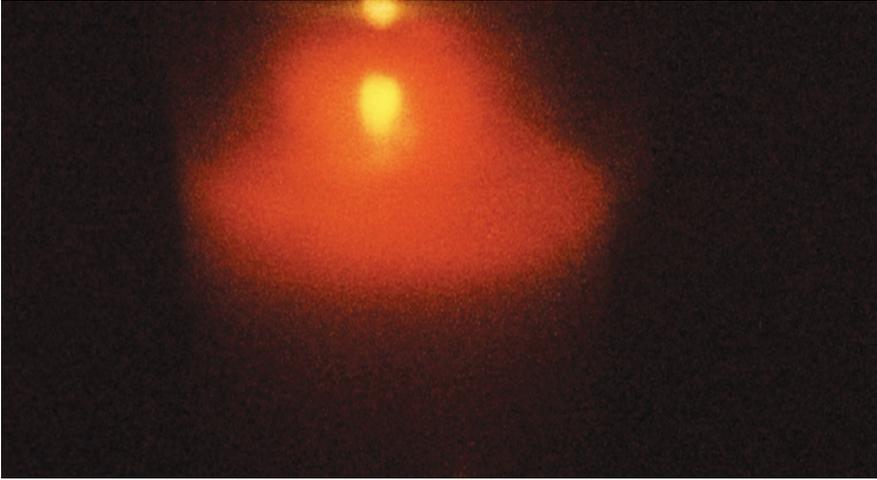
3a–d Zeilenraster, Pixel, Interlace-Artefakt und Korn (vergrößerter Scan eines 35mm-Films)

Bei Video muss man zunächst zwischen analogen und digitalen Verfahren unterscheiden. Analoges, das heißt elektronisches Video arbeitet mit dem sogenannten Zeilensprungverfahren (*interlace*), bei dem der Lichtstrahl der Kathodenstrahlröhre je zwei Halbbilder produziert, indem abwechselnd die geraden und die ungeraden Zeilen belichtet werden (Abb. 3a). Die Metapher vom Schreiben mit Licht, mit der Vittorio Fagone (in Herzogenrath 1989, 37) einst die Anmutung des analogen Videos als «leuchtende Stofflichkeit» zu fassen versuchte, ist hier also in seltenem Maß gerechtfertigt. Das Zeilensprungverfahren führt zu einem sichtbaren Zeilenraster, wenn man Video abfilmt, da die Kamera wegen der Umlaufblende nur die Hälfte der Zeilen erfasst.

Im Unterschied dazu bilden im digitalen Video die Pixel ein fest stehendes orthogonales Raster (Abb. 3b), das sowohl im Zeilensprungmodus als auch progressiv als Vollbildaufnahme entstehen kann. Im Zeilensprungmodus erscheinen allenfalls die Ränder bei Bewegungen ausgefranst (Abb. 3c), aber das Zeilenraster verschwindet hinter dem Pixelraster.

Das Filmkorn schließlich ist zufällig verteilt (Abb. 3d), was zu einer Scheinbewegung führt, wenn die Bilder projiziert werden – die Kornstruktur verändert sich von Bild zu Bild, das Korn scheint zu tanzen. Es bilden sich Farbwolken unterschiedlicher Dichte.

Typisch für analoges Video ist das Rauschen, das von der elektrischen Eigenaktivität der magnetischen Partikel im Aufzeichnungsmedium und von der sogenannten Braun'schen Molekularbewegung in allen Komponenten der Aufnahme und der Wiedergabe stammt. Der Berliner Medien-



4 Rauschen in DIE GROSSE STILLE (Philip Gröning, D 2006)

wissenschaftler Wolfgang Ernst (vgl. 2002, 16) spricht deswegen von einer Ästhetik der Störung, die das Videobild charakterisiert und ihm eine spezifische Form der Zeitlichkeit einschreibt. Für Martin Richling (vgl. 2008, 18) verleiht das Rauschen den Videobildern eine eigene atmosphärische Qualität. Im digitalen Video jedoch fehlt dieses Merkmal weitgehend, weil der materielle Träger durch die binäre Kodierung von der Bildeoberfläche abgekoppelt ist. Es wird erst sichtbar, wenn das Signal bei Dunkelheit sehr klein ist und durch eine ausgeprägte Verstärkung das thermische Rauschen der Komponenten mitdigitalisiert wird (Abb. 4).

Mindestens ebenso bedeutsam wie die Oberflächenstruktur ist die unterschiedliche Prozessierung von Farbe und Kontrast in den verschiedenen Medien. Denn während Film auf einem subtraktiven Farbsystem basiert, da die in die Emulsion eingelagerten Farbstoffe das Licht filtern, produziert Video eine Mischung von farbigen Lichtern und darum ein additives System mit einem völlig anderen Farbraum.

Die spezifischen Farbverschiebungen von Videos jedoch, die eigentliche Fehlfarben produzieren, sind teilweise eine Folge des Komponentensignals mit Unterabstastung (*subsampling*), das lediglich die grünen Lichter, die für die Kontrastwahrnehmung verantwortlich sind, voll kodiert, während die Rot- und Blauinformationen nur partiell in geringerer Auflösung wiedergegeben werden (vgl. Flückiger 2003, 35f). Hauptsächlich jedoch sind die Fehlfarben auf technische Mängel in der Farbprozessierung zurückzuführen.

Meist wird diese Farbverschiebung weiter betont, indem das Videobild annähernd monochrom blau eingefärbt wird. Wie das deutliche Zei-



5a-b Zeilenraster und blaue
Einfärbung in THX 1138,
Nachtsichtkamera in DAS
EXPERIMENT

lenraster hat diese Einfärbung ihren technischen Ursprung in der filmischen Aufnahme von Fernsehbildschirmen, die eine andere, höhere und darum blau erscheinende Farbtemperatur aufweisen als das umgebende Kunstlicht; der Effekt lässt sich schon in THX 1138 (George Lucas, USA 1970 und 1971, Abb. 5a) beobachten. Besonders in Nachtaufnahmen tritt die Variante mit grüner Einfärbung in Erscheinung, die Bilder mit der Nachtsichtkamera repräsentieren soll, so etwa in DAS EXPERIMENT (Oliver Hirschbiegel, D 2001; Abb. 5b). Und schließlich sind die Videobilder öfter in Schwarz-Weiß gehalten oder zumindest stark entsättigt. Jedenfalls ergibt sich immer eine deutliche Differenz der Farbgebung im Vergleich zu den brillanten und leuchtenden Filmfarben, eine Differenz, die schon als strukturelle Markierung zu verstehen ist.

Darüber hinaus verarbeitet Video die Kontraste schlecht, wirkt also flau. Dieser Mangel wird mit dem sogenannten *Detail Enhancement* ausgeglichen, einer rechnerischen Kantenanhebung, welche die Umrisse von Objekten perceptiv betont, um sowohl den Kontrast- als auch den Schärfeneindruck zu verbessern. Sie ist ein typisches Merkmal von Video und führt zu groben Strukturen, so beispielsweise in SEX, LIES, AND VIDEOTAPE (Steven Soderbergh, USA 1989; Abb. 6).

Nun ist eine Verfestigung der ästhetischen Merkmale von Video zu beobachten, wenn Videos in den Film integriert sind. Man kann diese Verfestigung als eigentliche Schaltstelle vom ästhetischen System hin zu einem Ausdruckssystem verstehen. Gewisse Charakteristika des Videos

6 Detail Enhancement in
SEX, LIES, AND VIDEOTAPE



verdichten sich zu einem typischen Bündel von Merkmalen, die ich als *Videozität* bezeichnen möchte. Der Begriff geht auf Wolfgang Ernst (2002) zurück, aber ich verwende ihn leicht modifiziert, und zwar in Analogie zur *italianité* (also ‚Italianität‘), die Roland Barthes in *Rhétorique de l’image* (1964) beschreibt. Anhand einer Werbung für Panzani-Produkte (Abb. 7a) identifiziert er eine Anhäufung von Bildinhalten, welche ein stereotypisiertes Bild von italienischer Lebensart konnotieren und damit eine Bedeutung höherer Ordnung ansprechen.

Ähnlich verhält es sich mit der Videozität. Bezeichnenderweise sind nicht alle aufgeführten ästhetischen Eigenschaften des Videobildes notwendig, um Videozität zu erzeugen, sondern es findet üblicherweise eine Reduktion statt. Dabei erweist sich das Zeilenraster als verlässlichstes und auch ubiquitärstes Merkmal der Markierung. Oder anders ausgedrückt: Es genügt, dem Bild ein Zeilenraster hinzuzufügen, damit die Rezipienten es als Videobild identifizieren (Abb. 7b). Das ist insofern interessant, als dieses Zeilenraster sich ja besonders dort präsentiert, wo Videos abgefilmt werden; das Phänomen geht also auf eine mediale Tradition der Darstellung zurück. Somit sind einige Eigenschaften des Stereotyps im Spiel, wie sie Jörg Schweinitz (2006) beschreibt.

Rezeption

Video und Film bewegen sich in verschiedenen Sphären der ästhetischen Wirkung auf die Rezipienten. Ein erstes Konzept, mit dem ich diesen Unterschied thematisieren möchte, stammt von Marshall McLuhan, der in *Understanding Media* (1964) zwischen heißen und kalten Medien unterscheidet. Heiße Medien sind in dieser Konzeption solche, die – wie Film – mit einer hohen Auflösung operieren. Kalte Medien sind weniger hoch aufgelöst, sie sind unterdeterminiert, lassen dem Zuschauer einen größeren Deutungsraum und erhöhen damit gemäß McLuhan die Partizipation (vgl. 1964, 24f).



7a-b Panzani-Werbung, die Roland Barthes beschreibt; Videozität mit betontem Zeilenraster in *AMERICAN BEAUTY*

McLuhan spricht in diesem Zusammenhang von einer «taktilen Visualität». In einem Interview illustriert er diesen Aspekt am Beispiel von Netzstrümpfen, die den Blick verleiten, sich mehr der Oberfläche zuzuwenden, weil die Strümpfe den Gegenstand eher verbergen als zeigen und dadurch mehr die Phantasie beflügeln (vgl. Kerckhove et al. 2008, 78). Es ist dies ein wandernder, suchender Blick, der die Oberflächentextur abtastet, wie ihn Laura Marks (2002) in *Videohaptics and Erotics* beschreibt.

In der Tradition der Bildtheorie (vgl. Boehm 1994) wird dieser Unterschied als ein Kontinuum zwischen Transparenz und Opazität beschrieben, um das Bild als Repräsentation (transparent) und das Bild als Objekt (opak) zu differenzieren. Während das Bild als Objekt den Blick auf die Materialität der Oberfläche leitet, mithin eine sensorisch motivierte Reaktion auslöst, spricht das Bild als Repräsentation eine distanziertere, rationalere Form der Wahrnehmung an, die an Weltwissen anknüpft und ein Wiedererkennen fordert.

Ähnlich, aber leicht anders gelagert ist die Unterscheidung zwischen *immediacy* und *hypermediacy*, die Jay David Bolter und Richard Grusin 1999 eingeführt haben. Sie werden damit dem paradoxen Umstand gerecht, dass Videobilder einerseits sehr unmittelbar und ungefiltert wirken können, andererseits aber – besonders in der digitalen Domäne – hypermedial ausgestellt werden. Ein typisches Beispiel für den exzessiven präsentationalen Modus der Hypermediacy ist die Windows-Ästhetik, wie sie heute Websites, Magazine oder Fernsehnachrichten beherrscht, also eine Ästhetik ineinander verschachtelter Rahmen, die mit Brüchen und deutlich wahrnehmbaren Fragmenten operiert.



8a-b LE SCAPHANDRE ET LE PAPILLON

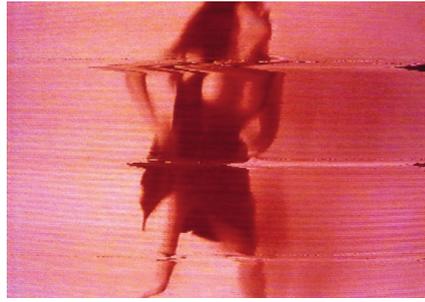
Transparenz – das kann man nicht genug betonen – ist historisch verortet und kulturell determiniert, also keineswegs in einem allumfassenden Sinn als natürlich, dem biologischen Wahrnehmungssystem entsprechend zu begreifen. Dieser Umstand wird sofort deutlich, wenn man historisches Material oder Werke aus anderen Kulturen sieht. Und diese historisch und kulturell bedingten Transparenzunterschiede werden durchaus für den Materialmix verwendet, etwa in *JFK* (Oliver Stone, USA 1991), wo verschiedenes historisches oder als solches markiertes, scheinbares ‚Dokumentarmaterial‘ ein medial vermitteltes Bildergedächtnis aufruft; oder in *FORREST GUMP* (Robert Zemeckis, USA 1994), wo in spielerischer Form das Verhältnis zwischen authentischem Dokument und Fiktion verhandelt wird, indem der offensichtlich fiktionale Protagonist in historische Aufnahmen integriert wird. Etwas anders gelagert ist die Funktion medial transformierter, historisch anmutender Bilder in *LE SCAPHANDRE ET LE PAPILLON* (Julian Schnabel, F/USA 2007), die das persönliche Gedächtnis als einen individuellen Reichtum der Hauptfigur visualisieren (Abb. 8a–b).

Immer ist in diesen Aufnahmen der Alterswert präsent, ein positiv besetztes subjektives Empfinden, das nach Alois Riegl (1903) aus der Betrachtung eines Kunstwerks mit Alterserscheinungen resultiert. Mehr noch: Heute scheint der nostalgisch verklärte Blick auf die



9 Das Video von HELLO DOLLY in WALL-E

transformierende Störungsästhetik des Videos vorzuherrschen. Er wird zelebriert nicht nur in *WALL-E* (Andrew Stanton, USA 2008), wo bezeichnenderweise ein Videoband von *HELLO DOLLY* (Gene Kelly, USA 1969) die romantische Verbindung der Roboter spiegelt (Abb. 9), sondern auch in der künstlerischen Anwendung von Videos – so in der Serie *TV Shots* von Harry Gruyaert, der als Maler die Fehlfarben des Videos reflektiert, oder in den Arbeiten von Pipilotti Rist, die ein Arsenal von technisch obsoleten Kameras einsetzt, um ihre Bilder mit Texturen anzureichern, und so ihre



10a–b Videoarbeiten von Harry Gruyaert und Pippilotti Rist

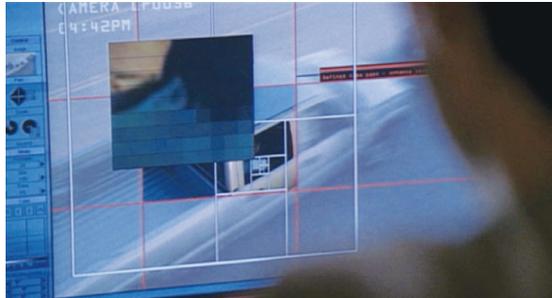
Thematik der sinnlichen Auseinandersetzung mit Materialien und Oberflächen medial reflektiert und überhöht. Gruyaert und Rist greifen damit auf die traditionelle Ästhetik der frühen Videokunst zurück, aber aus einer historisch veränderten Position, die mehr den sinnlichen und spielerischen Gehalt betont als die revolutionäre Geste (Abb. 10a–b).

Video als Medium lässt sich jedoch nicht nur durch seine ästhetisch wirksamen Aspekte der Oberflächeneigenschaften von Film unterscheiden. Ebenso bedeutsam sind die pragmatischen Aspekte, also der Einbezug der Rahmenbedingungen sowohl der Produktion als auch der Rezeption. In seiner Schrift *Gesten* (1994, 197) bezeichnet Vilém Flusser das Video als ein epistemologisches Instrument, ein Instrument des Beobachtens, Dokumentierens und Speicherns (vgl. Islinger 2002, 33). Daraus lassen sich unmittelbar die kulturellen Faktoren des Videos als eines gesellschaftlich determinierten Werkzeugs zur Produktion von Bildern ableiten, die ich unterteile in Videografieren, Überwachen, Dokumentieren und Speichern. ‹Videografieren› bezeichnet ein videogestütztes Beobachten der unmittelbaren Umwelt, wie es von Amateuren betrieben wird. John Fiske (1998, 387f) bezeichnet die amateurhafte, unmittelbare Nutzung des Videos als *videolow*; *videohigh* dagegen ist die institutionelle Nutzung im Fernsehen (vgl. Adelman 2000). Üblicherweise korrespondiert die Unterscheidung mit technischen und ästhetischen Aspekten. Wie Fiske darlegt, kann *videolow* jedoch zu *videohigh* mutieren, wenn ein Amateurvideo institutionell genutzt wird, wie das Rodney-King-Video, das zu Beginn der 1990er Jahre Massenunruhen unter der afroamerikanischen Bevölkerung ausgelöst hat. In der Videokunst wurde seit Beginn die Ästhetik des *videolow* zelebriert, als oppositioneller Akt gegen die institutionalisierte Version des Fernsehens, als ‹Anti-Fernsehen› (vgl. Herzogenrath 1989 und 1997).

Funktionen und Motive

Zahlreiche Filme thematisieren die omnipräsente Überwachung in unserer Gesellschaft oder nutzen sie zumindest motivisch und erzählerisch, so THX 1138, ENEMY OF THE STATE (Tony Scott, USA 1998), DEJA VU (Tony Scott, USA 2006), OCEAN'S ELEVEN (Steven Soderbergh, USA 2001), PANIC ROOM (David Fincher, USA 2002) sowie DAS EXPERIMENT (vgl. Levin 2001; Kammerer 2008; Sánchez Ruiz 2009).

Besonders prominent figuriert das Thema der Überwachung in der amerikanischen Fernsehserie 24 (diverse Regisseure, USA 2001–), in welcher der umtriebige Jack Bauer jeweils 24 Stunden hat, um in Echtzeit Terroristen auszuschalten und die Welt zu retten. Überwachung ist hier nicht nur ein allgegenwärtiges Motiv – eine solche Anhäufung ist kaum zu überbieten –, sondern auch ein narratives Instrument, um die zahlreichen parallel verlaufenden Stränge miteinander zu verknüpfen. Die Serie ist geprägt von einer typischen Hypermediacy-Ästhetik (Abb. 11) mit futuristisch anmutenden Technologien, ähnlich übrigens wie die beiden Filme von Tony Scott, ENEMY OF THE STATE und DEJA VU. Es manifestiert sich hier eine zunehmende Markierung der Oberfläche durch grafische Elemente.



11 Hypermediacy-Ästhetik
in 24

Zahlreiche Einstellungen in Split-Screen-Technik dienen der Darstellung von Gleichzeitigkeit und führen das Motiv des Bilds im Bild fort, das schon durch die Monitore in diegetisierter Form vertreten wird. Zusätzlich ist ein Überwachen zweiter Ordnung auszumachen, weil mutmaßliche Verräter oder korrupte Instanzen auch die Überwacher überwachen. Oft wird in die Überwachungsbilder hineingezoomt. Es ist dies das berühmte Motiv aus BLOW-UP, das später in BLADE RUNNER (Ridley Scott, USA 1982) als Hightech-Version variiert wurde, nämlich der Blick in die Bildoberfläche hinein, die immer neue Details offenbart.

Einen anderen motivischen Komplex greifen die Videografier-Filme auf, in denen mindestens ein Protagonist vorhanden ist, der sein Umfeld

fortlaufend und exzessiv per Video beobachtet und dokumentiert, so in *AMERICAN BEAUTY* (Sam Mendes, USA 1999), *SEX, LIES, AND VIDEOTAPE*, im erwähnten Schweizer Film *NACHBEBEN* sowie – radikal und in seiner kargen, reduzierten Erzählform an Robert Bresson erinnernd – *BENNY'S VIDEO* (Michael Haneke, A/CH 1992). Noch vor den Titeln beginnt der Film mit einem Video von der Schlachtung eines Schweins. Zu beobachten sind in dieser Szene einige der genannten ästhetischen Aspekte, nämlich Zeilenraster, flaes, blaustichiges Bild, Detailing und darüber hinaus Querstreifen vom Spulen des Videos (Abb. 12).



12 Videozität in der Schweineschlachtszene in *BENNY'S VIDEO*

Weiter vertritt das Video eine dokumentarisierende Sicht auf die Dinge, ist also Ausdruck eines Beobachtens und deutet – durch das Zurückspulen und die Zeitlupe – bereits das obsessive Interesse des Protagonisten am Töten an, indem dieser Moment durch eine Zeigehandlung betont wird. Etwas anders liegt die Situation in der Kernszene des Films, in welcher Benny – in seinem Zimmer – mit dem Bolzenschussgerät aus der Schweineschlachtung ein Mädchen tötet. Wie immer bei Benny läuft die Kamera. Die Dauer und die Abwesenheit von Schnitten erweisen sich als wesentliche Elemente der Darstellung, denn sie erzeugen eine unangenehme, rastlose Spannung, die nicht gelöst wird. Thematisch ist die Analogie zur Schweineschlachtung unübersehbar, mehr noch, diese Analogie ist ein bedeutsames narratives Mittel, welche das Töten in serieller Form als Thema mit Variationen gestaltet.

Formal jedoch, besonders in der Stellung des Videos im Film, sind deutliche Unterschiede festzustellen. Denn erstens ist das Video gerahmt und erscheint als Bild im Bild. Wir sehen den Moment der Aufzeichnung und die Kamera steht auf einem Stativ. Das Video vermittelt also nicht einen unmittelbaren Akt des Sehens, sondern vielmehr einen entkörperlichten Akt des unpersönlichen Beobachtens. Eine Folge dieses Kamera-Set-ups ist die dezentrierte Kadranlage, die dazu führt, dass wir die Tötung selbst nicht sehen, sondern mehr über die Geräusche wahrnehmen. Und

es fehlt das Zeilenraster; die Videozität wird durch den Rahmen sowie das entsättigte Bild wiedergegeben.

Poetik des Defizitären

Zunächst ist festzustellen, dass die Implementation von Videos im Film mit einer ästhetischen Diskontinuität einhergeht. Es wird ein Unterschied markiert, oder wie Michael Albert Islinger (2002, 37) es ausdrückt: Das Video sagt gleichsam: «Ich bin ein anderes.» Es erscheint auf der standardisierten filmischen Oberfläche, die als Norm gesetzt ist, und wird davon unterschieden, indem es als Abweichung – und zwar als defizitäre Abweichung – inszeniert ist. Mit der geringen Auflösung einher geht ein höheres Maß an Unbestimmtheit, das vor allem dort an Bedeutung gewinnt, wo die Oberfläche des Videos vergrößert oder künstlich reduziert wird.

In seinem Text *Indeterminacy* befasst sich Gottfried Boehm (2009, 219ff) mit der Poetik des Defizitären, das seiner Auffassung nach ein ursprünglicher Bestandteil aller Logik der Bilder darstellt, da Bilder unbestimmt sind, weil sie eine Ausgangsstruktur auf unbestimmte Elemente reduzieren. Besonders dort, wo die Unbestimmtheit als intentionaler Akt ausgestellt ist, also ein ästhetisches Programm darstellt, verfügt sie über eine ihr eigene Wirkungsmacht. Diese drückt sich über die Atmosphäre der Oberfläche aus und ist als ein sensorischer Überschuss zu begreifen, der sich sprachlich nicht fassen lässt.

Die Unschärfe funktioniert in diesem Kontext als Brücke zwischen sinnlicher Qualität und konzeptueller Abstraktion (vgl. Ullrich 2002; Smid 2012).⁵ Die Objektwelt wird weniger in allen Details dargestellt, sondern mehr als generalisiertes Konstrukt. Wie Hüppauf (2009, 231) schreibt, war in der westlichen Kunst das scharfe Bild die Norm. Das unscharfe Bild konnte erst entstehen, als mit der Fotografie ein Instrument zur Verfügung stand, die Objekte in ungewohnter Schärfe darzustellen: «Fuzziness creates images that model reality according to an advanced concept of the real» (ebd., 242). Mithin ist das freiwillig Defizitäre das Produkt eines emanzipatorischen Akts gegenüber den Standards der professionellen Produktion, der aber – wie die Werbefotografie und der Werbefilm für Lifestyle-Produkte zeigen – vom Mainstream schon längst wieder vereinnahmt wird (vgl. Flückiger 2009).

5 Zur atmosphärischen Funktion filmischer Unschärfe vgl. ausführlich den Beitrag von Tereza Smid im vorliegenden Band.

Authentizität und Subjektivität

Ein weiterer bedeutsamer Aspekt, der die Expressivität des Videobildes im Film befördert, ist der Authentizitätseffekt, der insbesondere mit *videolow* verbunden ist. «In the domain of the low (low capital, low technology, low power), video has an authenticity that results from its user's lack of resources to intervene in its technology» (Fiske 1998, 387). Andreas Kirchner (2008, 123) spricht deshalb von «einem Einbruch von Wirklichkeitssplittern in die Fiktion des Films», wenn solche Videos die filmische Kohärenz aufbrechen. Diese Deutung trifft sicherlich auf die Schweineschlachtung in *BENNY'S VIDEO* zu, denn hier sehen wir eine dokumentarisch wirkende Aufnahme der Tötung des Schweins, weil unser extratextuelles Wissen es nahelegt, dass das Tier tatsächlich vor der Kamera gestorben ist.

Neben pragmatischen sind es formale Eigenheiten der Videos, die den Authentizitätseffekt hervorbringen. Zu nennen wäre die Abwesenheit von Montage als organisierendes Prinzip und damit die Betonung des Unmittelbaren und Zufälligen. In der Regel werden die Videos als Plansequenzen inszeniert. Ein interessanter Aspekt ist weiter die Divergenz zwischen optischen und akustischen Spuren, wie sie in *BENNY'S VIDEO* während der Tötung des Mädchens deutlich werden. Diese Divergenz ist ein Merkmal von *videolow*, das nicht gemäß einem intentionalen Akt oder den Standards einer professionellen Praxis gestaltet ist, sondern mehr den Gesetzen der Alltagswahrnehmung gehorcht, wo wir ständig einen fragmentierten Blick mit einem akustischen Panorama von 360° kombinieren.

Das Konzept «Authentizität» selbst impliziert die Anwesenheit eines Zeugen, es meint eine wenig mediatisierte Form der Teilhabe an Vorgängen, die mehr vom Zufall als von einer zentralen Intention geleitet ist. Hier können wir – besonders, wenn diese schwach mediatisierte Form in den fiktionalen Film integriert ist – mit Margrit Tröhler (2008, 63) durchaus von einem «expressiven ethnografischen Realismus» sprechen, der Unmittelbarkeit und Expressivität in paradoxer Weise kombiniert. In der Interaktion mit der darzustellenden Welt verringert sich die «Distanz zwischen Beobachtung und Teilnahme» (ebd., 62), eben weil die videografierende Figur immer auch in die Ereignisse involviert ist. Anders gelagert ist die Situation bei den Überwachungsvideos, die ihren Authentizitätseffekt aus der scheinbar unbeteiligten, damit auch zufällig wirkenden Beobachtung beziehen.

Gerade wegen dieser Reduktion der Distanz wird das Video gerne als subjektives Medium gehandelt. Diese Subjektivität ist nicht zuletzt der Kameraführung zuzuschreiben, die als Handkamera oft eine unmittelbare Kopplung des Aufzeichnungsgeräts ans Auge oder zumindest an den beobachtenden Körper suggeriert. Es gehört jedoch andererseits zum grund-

sätzlich paradoxen Charakter des Videos als eines epistemologischen Instruments, dass der erwähnte abgekoppelte Blick der Überwachungskamera ein äußerstes Maß an Objektivität vermittelt, einen permanenten ungefilterten Datenstrom, der erst zur Information gerinnt, wenn ein Mensch sich aktiv darum bemüht.

Die veräußerlichte Perspektive, die wir in BENNY'S VIDEO in der Tötungsszene sehen, ist wie ein oszillierendes Mittelding zwischen einer mediatisierten, weil veräußerlichten Subjektivität und einer interesselosen Beobachtung zu verstehen. Oder, anders ausgedrückt, das Subjekt der Beobachtung ist gleichzeitig deren Objekt.

Sehr oft sind die Videos nicht nur einmal präsent, sondern sie verdoppeln Ereignisse, die wir schon einmal ungefiltert gesehen haben; oder aber die Videos selbst werden wiederholt. Darin manifestiert sich die Speicherfunktion des Videos, das als visuelles Gedächtnis fungiert. In Hanekes Film ist diese Funktion mehrfach präsent. So werden sowohl die Schweineschlachtung als auch die Tötung des Mädchens wiederholt gezeigt, und zwar in unterschiedlichen Kontexten, welche die Wiederholung transformieren und ihr einen immer neuen Sinn verleihen. Es ist dies die schon erwähnte Form der Serialität mit Thema und Variationen.

Vor diesem Hintergrund können wir die Integration von Video in den Film als intermediale Rekontextualisierung verstehen. Der Film bemächtigt sich der ästhetischen und expressiven Qualitäten des Videos und organisiert sie durch Montage neu in Raum und Zeit. Damit eröffnen sich der filmischen Gestaltung multiple Perspektiven, die parataktisch oder hypotaktisch angeordnet sein können. Bei der parataktischen Anordnung sind die verschiedenen Medien sequentiell organisiert. Sie besteht aus einer Reihe von Bildern, die mehr oder weniger deutlich medial transformiert sind, ist also durch Brüche und Sprünge gekennzeichnet, wie beispielsweise in der Bilderfolge aus NATURAL BORN KILLERS (Abb. 1). Die hypotaktische Anordnung ist hierarchisch organisiert. Das bedeutet, dass es zu einer Verzweigung von narrativen Strängen kommt. Der Übergang von Video zu Film – oder umgekehrt von Film zu Video – ist in diesem Fall als Knotenpunkt in einem Netzwerk zu verstehen. Das führt zu einer Vervielfachung des Blicks: Wir sehen etwas, das jemand anderes – beispielsweise eine Figur aus der Diegese – beobachtet hat, und wir sehen auch, was sie auswählt und wie sie beobachtet. Das Video im Film ist, wie Islinger (2002, 32) schreibt, «die modifizierte Wahrnehmung einer Wahrnehmung», also eine Wahrnehmung zweiter Ordnung. Der Monitor im Bild erlaubt eine Kopräsenz von Räumen und/oder Zeiten, die geprägt ist von einer Fluktuation zwischen subjektiven und objektiven Perspektiven. Sicherlich die typischste narrative Anordnung ist die *Mise-en-Abyme*, also ein erzähle-

rischer Einschub, der einen Teil der Geschichte in variiertem Form aufgreift und reflektiert. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich auf diese Weise komplexe nichtlineare Erzählmuster realisieren lassen.

Multiperspektivische und nichtlineare Darstellungsformen erleben seit ungefähr dem Beginn der 1990er Jahre eine Konjunktur, die meist mit digitalen Techniken assoziiert wird, mit dem nichtlinearen Schnitt, der assoziativen Hypertext-Struktur des Internets, dem von Apple eingeführten *Graphical User Interface GUI* oder der mehrstufigen Architektur von Videospielen. Dieses Erklärungsmodell greift jedoch zu kurz. Wie ich an anderer Stelle ausgehend von Flussers Text *Krise der Linearität* (1988) darlege, ist dieser Einfluss nicht als vektorisierte Kraft der Technik auf die Gesellschaft und ihre Kultur zu begreifen; vielmehr gehen Denkmodelle, die ihren Ursprung in der Aufklärung haben, der technologischen Praxis voraus und haben sie erst ermöglicht (Flückiger 2008a, 394ff). Das gilt insbesondere für die digitalen Repräsentationssysteme, die mit der punktförmigen Datenstruktur und dem damit verbundenen Direktzugriff (*random access*) assoziative Verknüpfungen begünstigen. Oder anders, etwas konkreter ausgedrückt: Es war schon früh möglich, mediale Staffelungen mit technischen Displays im Film durch optische Verfahren oder Rückprojektion darzustellen. Die seit einigen Jahren zu beobachtende Konjunktur jedoch steht durchaus in Zusammenhang mit den Techniken des digitalen Compositing.

In einem weiteren Horizont steht das Video im Film in der Tradition der modernistischen Fotomontage und des postmodernen Pastiche, indem es heterogene Anordnungen hervorbringt, die «primär als ästhetisches Brechungsmoment» (Bruns 2002, 186) mit einer selbstreflexiven Komponente zu verstehen sind.

Literatur

- Adelmann, Ralf (2000) «Verfahren des Authentischen. Überwachungskameras im Kontext des Fernsehens», in: *Nach dem Film*, 2, o. S. (=http://www.nachdemfilm.de/content/verfahren-des-authentischen).
- Argy, Stephanie (2008) «Rags to Riches. Anthony Dod Mantle, BSC, DFF Uses 35mm and 2K Digital Capture to Render the Chaos and Color of India for SLUMDOG MILLIONAIRE», in: *American Cinematographer*, 12, S. 44–61.
- Barthes, Roland (1990 [1964]) «Rhetorik des Bildes», in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 28–46.
- Boehm, Gottfried (Hg.) (1994) *Was ist ein Bild?* München: Fink.
- (2009) «Indeterminacy. On the Logic of the Image», in: Hüppauf, Bernd et al. (Hg.) *Dynamics and Performativity of Imagination. The Image Between the Visible and the Invisible*, New York: Routledge, S. 219–229.

- Bolter, Jay David/Grusin, Richard (1999) *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (MA): MIT.
- Brinckmann, Christine N. (1997) *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*, Zürich: Chronos (Zürcher Filmstudien 3).
- Bruns, Karin (2002) «Stück-Werk. Zur ästhetischen Funktion von Video-Inserts in Film und Computerspiel», in: Adelman, Ralf/Hoffmann, Hilde/Nohr, Ralf F. (Hg.) *REC – Video als mediales Phänomen*, Weimar: Vdg, S. 182–199.
- Ernst, Wolfgang (2002) «Gibt es eine spezifische Videozeit?», in: Adelman, Ralf/Hoffmann, Hilde/Nohr, Ralf F. (Hg.) *REC – Video als mediales Phänomen*, Weimar: Vdg, S. 14–29.
- Fiske, John (1998) «Videotech», in: Mirzoeff, Nicholas (Hg.) *The Visual Culture Reader*, New York/London: Routledge, S.153–162.
- Flückiger, Barbara (2003) «Das digitale Kino. Eine Momentaufnahme», in: *Montage AV*, 12/1, S. 28–54.
- (2008a) *Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer*, Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 18).
 - (2008b) «Digitales Kino CH. Eine revidierte Momentaufnahme», in: Boillat, Alain/Brunner, Philipp/Flückiger, Barbara (Hg.) *Kino CH / Cinéma CH. Rezeption, Ästhetik, Geschichte / Réception, esthétique, histoire*, Marburg: Schüren, S. 185–202.
 - (2009) «Lifestyle, Aesthetics and Narrative in Luxury Domain Advertising», in: Spittle, Steve (Hg.) *Advertising as Narrative Form*, Special Issue of *Popular Narrative Media*, 2/2, S. 195–212.
- Flusser, Vilém (1988) *Krise der Linearität*, Bern: Benteli.
- (1994) *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Herzogenrath, Wulf; Decker, Edith (1989) *Video-Skulptur. Retrospektiv und aktuell 1963–1989*, Köln: DuMont.
- (Hg.) (1997) *TV Kultur. Fernsehen in der bildenden Kunst*, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst.
- Hüppauf, Bernd (2009) «Between Imitation and Simulation. Towards an Aesthetics of Fuzzy Images», in: Hüppauf, Bernd et al. (Hg.) *Dynamics and Performativity of Imagination. The Image Between the Visible and the Invisible*, New York: Routledge, S. 230–253.
- Islinger, Michael Albert (2002) «Phänomene des Gegenwärtigen und Vergegenwärtigen. Die Wahrnehmung von Videobildern im Film», in: Adelman, Ralf/Hoffmann, Hilde/Nohr, Ralf F. (Hg.) *REC – Video als mediales Phänomen*, Weimar: Vdg, S. 30–43.
- Kammerer, Dietmar (2008) *Bilder der Überwachung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kerckhove, Derrick de/Lecker, Martina/Schmidt, Kerstin (Hg.) (2008) *McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert*, Bielefeld: Transcript.
- Kirchner, Andreas (2008) ««If You Like Something, You Want It to Develop.» Zum Einsatz der Videokamera in den Filmen Lars von Triers», in: Kirchner, Andreas/Prümm, Karl/Richling, Martin (Hg.) *Abschied vom Zelluloid? Beiträge zur Geschichte und Poetik des Videobildes*, Marburg: Schüren, S. 111–133.

- Levin, Thomas Y. (2001) *Die Rhetorik der Überwachung. Angst vor Beobachtung in zeitgenössischen Medien* (=http://www.nachdemfilm.de/no3/lev/01dts.html).
- Marks, Laura U. (2002) *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McLuhan, Marshall (2001 [1964]) *Understanding Media. The Extension of Man*, London: Routledge.
- Prümm, Karl (2008) «Allgegenwärtige Beweglichkeit. Ausdruckspotentiale der DV-Kamera», in: Kirchner, Andreas/Prümm, Karl/Richling, Martin (Hg.) *Abschied vom Zelluloid? Beiträge zur Geschichte und Poetik des Videobildes*, Marburg: Schüren, S. 72–85.
- Richling, Martin (2008) «Streiflicher auf Merkmale und Geschichte der Videokameraästhetik», in: Kirchner, Andreas/Prümm, Karl/Richling, Martin (Hg.) *Abschied vom Zelluloid? Beiträge zur Geschichte und Poetik des Videobildes*, Marburg: Schüren, S. 10–15.
- Riegl, Alois (1903) *Der moderne Denkmalduktus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien: Braumüller.
- Sánchez Ruiz, Maja (2009) *Ein intermediales Zusammenspiel: Videoüberwachung im Film*, Forschungsseminararbeit, Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich, Unveröffentl. Manuskript.
- Smid, Tereza (2012) *Poetik der Schärfenverlagerung*, Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 29).
- Schweinitz, Jörg (2006) *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*, Berlin: Akademie.
- Tröhler, Margrit (2008) «Die digitale Sensibilität für das Alltägliche», in: Kirchner, Andreas/Prümm, Karl/Richling, Martin (Hg.) *Abschied vom Zelluloid? Beiträge zur Geschichte und Poetik des Videobildes*, Marburg: Schüren, S. 61–71.
- Ullrich, Wolfgang (2002) *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin: Klaus Wagenbach.

Kann alles außer Popcorn, oder Wann und wo ist Kino?

«Atmosphäre» heißt wörtlich aus dem Griechischen übersetzt «Dunstkugel» und meint zunächst eine gasförmige Hülle um einen Himmelskörper. Atmosphäre ist demnach immer auch schon ein räumliches Konzept. Wie man sie auch als Dimension ästhetischer Erfahrung definieren will, sie entsteht nicht einfach nur im Textverhältnis; vielmehr erwächst sie aus einer – auch räumlichen – Konstellation, die sich aus der Technik der Bilddarstellung, dem Raum der Projektion und dem Körper des Zuschauers ergibt. Sie ist, mit anderen Worten, auch eine Frage des Dispositivs. Wie aber steht es um die Atmosphäre im Zeitalter der sich auflösenden, verschiebenden und neu ordnenden Dispositive des Filmsehens? Um die Beantwortung dieser Frage wird es im Folgenden gehen.



1 «Unser Open-Air-Kino». Werbekampagne von «Schweiz Tourismus», 2008

Eine Werbekampagne: Das Unternehmen «Schweiz Tourismus» verwendet im Sommer 2008 als Plakatmotiv eine alpine Landschaft von Melchsee-Fruitt und versieht es mit dem ins Bild montierten Slogan «Unser Open-Air-Kino». Zunächst fällt an diesem Plakat auf, dass hier mit einem medialen Erlebnis geworben wird, wo es gar keines gibt, will doch die Schweizer Landschaft als reale Reiselandschaft besucht und nicht auf der Leinwand besichtigt werden. Andererseits scheint es, als ob sie als reale Landschaft erst erlebbar wird, wenn sie medial gerahmt ist.

Der zentrale werbetechnische Einfall – die Schweiz als Open-Air-Kino zu verkaufen – stellt auf die diskursive Macht des Kinos ab. Das Kino mag als Aufführungsort für Filme marginal geworden sein – nur ein Viertel des Einspielergebnisses eines durchschnittlichen Films wird noch

dort erwirtschaftet. Als kultureller Bezugsrahmen allerdings ist es immer noch dominant, genauso dominant und unverzichtbar wie in ökonomischer Hinsicht: Denn der lange und ertragreiche Weg eines Films durch Zweitauswertungsmärkte wie Kabelfernsehen und Video ist umso erfolgversprechender, wenn er zuvor erfolgreich im Kino gelaufen ist. Analog dazu die kulturelle Reichweite des Kinos: Ein so zentraler Bereich der visuellen Kultur wie das touristische Naturerlebnis wird offenbar dann am besten lesbar, wenn man ihn an den kulturellen Rahmen der Kinoerfahrung knüpft.

Auf ähnliche Weise, wenn auch unter anderen medialen Vorzeichen, argumentiert die erste Werbekampagne für das damals neue Mobiltelefon iPhone aus dem Hause Apple. Die Werbung preist es damit an, dass es «3 tolle Produkte in einem Gerät! Widescreen iPod, Handy & Internet» vereint. Schaut man sich die Widescreen-iPod-Funktion (in der Werbung) genauer an, so bietet das «revolutionäre Mobiltelefon», wie Apple es nennt, zum Betrachten von zeitbasierten Bewegungsbildern einen Bildschirm in «Kinoformat» oder «Widescreen» an. Und in der Tat vervielfacht sich das Download-Angebot für iPhone-Filme täglich.

Auch für ein anderes sogenanntes Smartphone wird auf das Kino Bezug genommen. Ein Blogger schreibt:

Das LG BL40 (new Chocolate) Smartphone bietet ein 4 Zoll Display mit einer Auflösung von 800*345 Pixeln. *Das entspricht quasi Kinoformat also 21:9.* Damit ist es einzigartig. [...] Auf jeden Fall überrascht dann doch der Schritt vom Fernseh- hin zum Kino-Handy. [...] das LG BL40 soll tatsächlich zum Abspielen von Filmen dienen. Na dann ab ins Freiluftkino ;-)¹

Ein drittes Beispiel, wieder aus dem Bereich der Werberhetorik, das hier von Interesse ist: eine aktuelle O2-Werbung für ein Sony-Ericsson-Smartphone, das mit dem folgenden Slogan beworben wird: «Kann alles außer Popcorn.»

Auch hier wieder ein expliziter Bezug zum Kino, wenngleich mit einer Einschränkung: Popcorn machen kann es nicht, dieses Handy. Würde das Popcorn-Defizit nicht von der Formulierung «Kann alles außer» eingeführt, so wäre diese Kampagne problematisch, da hier mit einem Mangel geworben wird, was werberhetorisch als wenig sinnvoll gilt. Allerdings handelt es sich um einen erträglichen Mangel, bedenkt man, dass das Gerät sonst alles kann, zumindest wenn wir der Werbung Glauben schenken. Interessant ist aber vor allem: Auch hier verspricht ein Smartphone mit

1 <http://zeitgeist.yopi.de/smartphones/2468/lg-bl40-kleines-kino> [letzter Zugriff 3. Mai 2010].



2 «Kann alles außer Popcorn». Werbeplakat für ein Sony-Ericsson-Smartphone, Berlin, August 2009

Miniaturbildschirm ein kinoähnliches Erlebnis, wobei im gleichen Zug darauf verwiesen wird, dass sich das Erlebnis dann doch vom Kino- oder Blockbuster-Kino-Besuch (worauf das Popcorn anspielt) unterscheidet, was sich als Produktdifferenzierung verstehen lässt. Mehr zum Popcorn später, wichtig ist fürs Erste dies: Wir haben es hier mit einem Gerät der Telekommunikation zu tun. Seine eigentliche Leistungsstärke aber wird dadurch bestimmt, dass die Werbung es in den Horizont des Kinos stellt. Als würde sich das Gerät erst rechtfertigen, wenn es nicht nur einen Raum der Kommunikation eröffnet, sondern auch den Kinoraum mit aufschließt.

Solche Werbung, die permanent Bezüge zu etablierten Medien und Mediennutzungsformen herstellt, bedient sich einer im Grunde schon konventionell gewordenen Rhetorik der Gleichzeitigkeit von Neuem und Altem. Sie setzt die Medientheorie von McLuhan um, der einst festhielt, dass der Inhalt eines neuen Mediums stets ein altes sei – ein Gedanke, der von Jay David Bolter und Richard Grusin (2000) aufgegriffen und mit dem Begriff *remediation* gefasst wird.

Was aber geht das die Filmwissenschaft an? Mit dem, was die Filmwissenschaft und insbesondere auch die Filmtheorie unter «Kino» versteht, verbindet das Smartphone zunächst überhaupt nichts. Kein halböffentli-

cher Raum, keine Dunkelheit, die Leinwand ist klein und der Sessel nicht zum Versinken. Eine spontane Filmwissenschaftler-Reaktion auf die eben genannten Werbekampagnen könnte lauten: «Ach, das gibt es also auch noch. Außerhalb des Kinos.» Meine Antwort lautet: Gerade im postzelluloiden oder digitalen Zeitalter gehört das, was sich in solcher Rhetorik ausdrückt, zu den Herausforderungen der Filmwissenschaft: dass nämlich das Kino nach wie vor Sehnsuchtsort ist, aber seine angestammte, konkrete Örtlichkeit, an der die cinephile Filmwissenschaft festhalten will, nicht mehr braucht. Oder, um das Smartphone seine medienhistorische Botschaft (und meine Arbeitsthese) aussprechen zu lassen: Mobile Displays und mobile Aufzeichnungsgeräte zehren von einem Versprechen, das einmal Kino hieß. Zugleich aber zeugen sie davon, dass das Kino nie nur das war, was man gemeinhin darunter verstand.

Die Filmwissenschaft schwankt, wenn sie vom «postzelluloiden Zeitalter» spricht, zwischen leicht beunruhigtem Staunen und kulturkritischer Elegie. Eine recht gepflegte Reaktion, wenn man sie mit derjenigen der Kinoindustrie vergleicht. Dort, so scheint es, herrscht Panik. Man schaue sich nur eine weitere Werbekampagne an, diesmal eine der «Zukunft Kino Marketing GmbH», einer Tochtergesellschaft des Verbandes der deutschen Filmverleiher sowie von Cineropa. Diese Gesellschaft hat zum Ziel, Branchenkampagnen zu entwickeln, die den Kinobesuch in Deutschland fördern sollen. Die aktuelle Kampagne «Filmbefreier» oder «Kino. Dafür werden Filme gemacht» wird zudem von den Verbänden «AG Kino – Gilde deutscher Filmkunsttheater» sowie dem Bundesverband «Kommunale Filmarbeit» unterstützt, gefördert wird sie mit Mitteln der Filmförderungsanstalt.



3a-b Werbekampagne «Filmbefreier», 2008

«Sauerei! Massenfilmhaltung in Deutschland!», «Brutal! Große Filme auf 6,2 cm Bilddiagonale eingefercht!» und «Schockierend! Jeden Tag werden Filme von Werbung brutal zerstückelt!» – mit diesen Headlines werben

die Motive der Kampagne von 2008 für die «Befreiung» von Kinofilmen. «Große Filme gehören ins Kino, nicht auf kleine Bildschirme. Das wollen wir mit der neuen Kampagne deutlich machen», so erklärt Jan Oesterlin, Geschäftsführer der «Zukunft Kino Marketing GmbH», die Idee für die neue «Filmbefreier»-Kampagne und führt weiter aus: «Viele Medien schmücken sich mit dem Prädikat ›Kino‹. Aber nur Kino ist Kino! Die neuen Motive sollen daher zur Teilnahme am ›Befreiungskampf‹ der Filme animieren.»² Gezeigt werden daher die ›Qualen‹, die Filme außerhalb der Kinosäle erleiden müssen – die Kampagne rekurriert immer wieder auf die Rhetorik des Tierschutzes, um das (vom Aussterben bedrohte?) Kino zu schützen. Filme würden nicht ›artgerecht‹ gehalten, was auch vom Kinospot der Kampagne aufgegriffen wird: So sieht man, wie große Kinohighlights über kleinste Handydisplays ›artfremd‹ abgespielt werden.

Diesen Territorialkampf – und darum geht es offenbar, denn «nur Kino ist Kino», während eine Schweizer Berglandschaft nicht für sich in Anspruch nehmen darf, Kino zu sein – könnte man nun als eine weitere Episode in der langen Folge der immer wieder angekündigten Tode und Todeskämpfe des Kinos sehen. Doch geht es hier nicht um Prognostik. Allerdings stehen die Chancen gut, dass wir von dem, was offenbar einmal Kino war, auch in zwanzig Jahren noch sprechen werden, und sie stehen ebenso gut, dass dies weiterhin im Tonfall der voreiligen Elegie geschehen wird. Mich interessiert an der aktuellen Episode der Entgrenzung des Kinos aber etwas anderes, nämlich die Frage, wie filmische Atmosphäre unter den Bedingungen einer Entgrenzung des Kinos zu denken ist.

Im Sinne einer heuristischen Annahme gehe ich im Folgenden davon aus, dass die ästhetische Erfahrung des Films und damit auch die filmische Atmosphäre, die zweifellos eine Dimension dieser Erfahrung darstellt, von der Filmtheorie mehr oder weniger implizit unter der Voraussetzung gedacht wird, dass die Rezeption in einer Blackbox-Kinosituation stattfindet – also mit einem Zuschauer, der seine Erfahrung mit anderen teilt und im Halbdunkel in bewegungsarmer Position auf die Leinwand blickt. Das wirft unter anderem die Frage auf, ob filmische Atmosphäre sich nur für die mehr oder weniger statische Betrachterin im dunklen Kinosaal einstellen kann oder auch für den mobilen Zuschauer von Bewegungsbildern auf portablen Medien.

Wenn aber Filmtheorie, und dies ist nun meine Position, als eine Theorie des Bewegungsbilds, seiner Ästhetik und Wahrnehmung verstanden werden soll (und nicht nur als Theorie einer ganz bestimmten Konstellati-

2 http://www.presseportal.de/pm/61721/1168835/zukunft_kino_marketing_gmbh [letzter Zugriff 3. Mai 2010].

on von Bewegtbild, Zuschauer und Raum – d.h. nicht nur als «Blackbox»-Theorie), dann ergeben sich neue Herausforderungen durch die Emergenz neuer Präsentations- und Darstellungsmedien des Bewegtbildes wie Mobiltelefone und *mobile screens*.

Unter medienarchäologischen Gesichtspunkten gilt es zu prüfen, inwiefern diese neuen Präsentations- und Darstellungsformen überhaupt neu sind, d.h. welche Vorgeschichten sie bergen und in welchem Verhältnis diese wiederum zu dem stehen, was wir unter Film oder Kino verstehen. Dabei geht es, um einen Gedanken des Filmtheoretikers Thomas Elsaesser (2005) aufzunehmen, weniger um die Frage, *was* Kino ist (was im Anschluss an André Bazin ausführlich diskutiert wurde), als um die Frage, *wann* Kino ist? Was sind seine Voraussetzungen? Nach Elsaesser ist das Kino etwas, das immer wieder erfunden wird, sich in ständiger Veränderung befindet. Und unter den Bedingungen neuer Modalitäten des Filmsehens muss man sich fragen, ob die Definition, die die Fernsehwissenschaftler Judith Keilbach und Markus Stauff (2009) für ihre Disziplin vorgelegt haben – dass Fernsehwissenschaft die Wissenschaft von Medien in Transformation sei –, nicht auf die Filmwissenschaft ausgedehnt werden sollte.

Das Problem der filmischen Atmosphäre unter den Bedingungen mobiler Bewegtbilder soll im Folgenden in zwei Schritten zur Diskussion gestellt werden. Ich setze dafür bei mehr oder weniger expliziten Grundannahmen der Filmtheorie und der Filmhistoriografie an, die für eine Beantwortung der hier verhandelten Frage zumindest auf den Prüfstand zu stellen sind. Als erstes soll ein Problemhorizont eröffnet werden, der die Frage des Raumes und die Zirkulation von Bewegtbildern im Kontext des portablen Bewegungsbildes skizziert. In einem zweiten Schritt wird der Körper des Zuschauers, der Zuschauerin ins Spiel gebracht.

Seit seinen Anfängen wurde der Film in doppelter Hinsicht als Medium von Bewegung erprobt: als Medium von Mobilität – wie etwa die aus einem fahrenden Zug aufgenommenen Bilder von fernen Städten der Gebrüder Lumière für die Weltausstellung von 1900 in Paris illustrieren (vgl. Kirby 1997; Belloi 2001; Thibadeau 2007) –, aber auch als portables Medium, das in unterschiedlichen Räumen auftreten kann (vgl. Ethis 2007). Wir haben es also bei der neuen Mobilität des Bewegtbildes weniger mit einem radikalen Bruch zu tun als vielmehr mit einem Prozess der Entfaltung historischer Latenzen, in dessen Verlauf vormals – tatsächlich und vermeintlich – marginale Praktiken dominant werden und eine Intensivierung erfahren (vgl. Uricchio 2003).

Es gilt also festzuhalten, dass das Filmbild seit seinen Anfängen mobil war. Zugleich aber hat eine Verschiebung auf vier Ebenen stattgefunden, die

mit der Einführung des Fernsehens einsetzt und unter den Bedingungen digitaler und vor allem portabler Medien alle Aspekte des Filmbilds erfasst:

- Die *Rezeption* verändert sich: Eine Bedingung der Knappheit – Filmvorführungen sind nur an bestimmten Orten und zu eingeschränkten Zeiten, in Kinos oder anderen Räumlichkeiten möglich – weicht einem zeitlich wie räumlich potenziell unlimitierten Zugang zu Bewegtbildern. Filmsehen wird zu einer Praxis, die (nahezu) jederzeit und (nahezu) überall möglich ist.
- *Produktion* und *Distribution* verändern sich: Die kommunikativen Netzwerke schaffen neue Publika und Märkte, während die technischen und ökonomischen Zugangsschwellen zu diesen Märkten weitgehend verschwinden. Der Zuschauer macht dem *prosumer* Platz, und Filmproduktion wird zu einer Praxis, die jedem offensteht.
- Die *mediale Struktur* verändert sich: Neben einem dominanten Format, dem mit großem Aufwand produzierten Spielfilm, entfaltet sich eine Vielzahl von Formaten und Artefakten, vom Spielfilm als Wiedergänger seiner selbst in Form von YouTube-Clips zu allen Arten von kurzen oder längeren Bildmontagen (Filmreste, Filmpartikel).
- Die *kulturellen Räume* verändern sich: Die Ubiquität des Filmsehens und die Zirkulation von ‹privatem› Material in sozialen Kommunikationsnetzwerken führen zu einer Restrukturierung der tradierten Dichotomie von ‹Öffentlichkeit› und ‹Privatheit›. Die latent paternalistische Logik massenmedialer Kommunikation weicht der ‹Weisheit der Vielen› (vgl. Surowiecki 2004), und aus dem einstigen Massenmedium Film wird ein Medium der *multitude*, einer Ansammlung von Singularitäten, die (potenziell) gemeinsam handeln (vgl. Hardt/Negri 2000). Dabei formieren sich neue *mediascapes* im Sinne von Appadurai (1996) und neue *imagined communities* neben und anstelle der von Anderson (1983) mit diesem Begriff bezeichneten nationalen Verstehensgemeinschaften.

Zugleich macht die Entgrenzung des Bewegungsbildes deutlich, dass Zugänge, die den Text oder die filmische Form ins Zentrum stellen, nicht mehr ausreichen, um die Prozesse der medialen Kommunikation in ihrer Komplexität zu erfassen.³ Sozial- und wirtschaftshistorische Ansätze

3 Klassische Positionen, die einen solchen Ansatz vertreten, sind, neben der *film-as-film*-Schule der englischen Filmwissenschaft, der amerikanische Neoformalismus und die französische Filmästhetik, die sich im Rahmen des Fächerkanons der französischen Universität als Subdisziplin der *Esthétique*, der philosophischen Ästhetik versteht. Für den englischen Ansatz vgl. Perkins (1983); für den Neoformalismus vgl. Thompson (1988), Bordwell (1985), Bordwell/Thompson (1986); für den filmästhetischen Ansatz vgl. Bellour (1979), Aumont et al. (1983). Eine solche Position vertritt mit Blick auf die

der Kinogeschichte haben vor allem seit den späten 1970er Jahren Beiträge zu einer Erweiterung des Forschungsfeldes in diesem Sinne geleistet. Die ästhetische Dimension des Filmbildes, die dabei weitgehend ausgeblendet wird, versuchen produktionshistorische Ansätze wie die «Historische Poetik» (Bordwell/Staiger/Thompson 1985) oder die Produktionsanalyse im Zeichen einer neuen internationalen Arbeitsteilung in der Kreativwirtschaft wieder in Anschlag zu bringen (vgl. Miller et al. 2001 und 2005). Unbeantwortet bleibt aber auch in solchen Studien die Frage von Pierre Sorlin (1996), ob die eigentliche Geschichte des Films nicht die Geschichte seiner Zirkulation und Aufführung sei, auch und gerade in der Verschränkung mit der Zirkulation anderer Konsumgüter. Gefordert ist im Sinne dieser nach wie vor produktiven Frage ein ökologischer Zugang, der Medien als situierte auffasst und sie in Bezug auf ihre Milieus erforscht.

Und schließlich zeigt sich im Zuge der zunehmenden Mobilisierung von Medien, dass Räume nicht leere Container von materialen Objekten und sozialen Netzwerken sind, sondern über diese Objekte und Netzwerke, vor allem aber über Medien strukturiert werden.⁴ Dass Medien Räume strukturieren, fiel bereits Karl Knies in seiner Studie von 1857 über den Telegrafien auf und wird neuerdings von Harold Innis (2007) für die Schrift und das Verkehrswesen der Antike untermauert. Spätestens im Zeitalter der globalen Netzwerk-Kommunikation drängt es sich auf, mit Manuel Castells (2007) von den Medien als *social space* zu sprechen, in dem Machtfragen verhandelt und entschieden werden. Inwiefern dies auch für mobile Bewegtbilder gilt – auch im Zeichen ihrer Zirkulation in und durch portable Medien –, ist eine virulente Frage (vgl. Friedberg 2006). Über die Problematik des filmischen Raums hinaus auf den Raum des Films zielend – wozu neben dem sozialen Raum der Rezeption spätestens unter den Bedingungen der digitalen Aufbereitung des kulturellen Gedächtnisses auch das Archiv zählt (vgl. Hediger 2008; Wasson 2005; Cherchi Usai 2009) –, plädiere ich für eine Topologie des mobilen Bewegtbildes. Sie erlaubt es, die Spezifik medial durchformter Räume gerade auch unter einem ästhetischen Gesichtspunkt konkreter zu fassen, namentlich im Unterschied zu kommunikationswissenschaftlichen Studien, die vorab an den infrastrukturellen und inhaltlichen Dimensionen interessiert sind.⁵

neuen Medien und die digitalen Bildtechniken im Grunde immer noch Manovich (2001).

4 Zum medialen Apriori des Raumes vgl. Schäffner (2001).

5 Zur Topologie des filmischen Raumes vgl. Holl (2007). Abgesehen von den Arbeiten Ute Holls hat die filmwissenschaftliche Literatur die Frage des Raumes entweder unter dem Aspekt der Konstruktion der Diegese und damit der Frage nach einer Illusionsästhetik des Kinos oder aber unter dem Gesichtspunkt seiner Repräsentation behandelt.

Die These, dass das Kino immer schon mobil war, steht zunächst quer zum traditionellen Narrativ der Filmgeschichte. Selbst die Arbeiten der New Film History zum frühen Kino erzählen oft eine *pre-history*, die auf das Ziel der Etablierung ortsfester Kinos zuläuft.⁶ Wander- und Ladenkino sind demgemäß Vorstufen einer Filmvorführung, die in eigens gebauten Prunkhäusern, den Filmpalästen stattfindet.⁷ Es ist die Erzählung einer Domestizierung und Verbürgerlichung einer illegitimen Kunst, die den Film im festen Kinosaal seiner eigentlichen Bestimmung zuführt.⁸ Dabei ist es kein Zufall, dass der Bau des «Strand Theatre», des ersten ortsfesten Kinos im Theaterformat am New Yorker Broadway, im selben Jahr stattfindet, in dem D.W. Griffith *BIRTH OF A NATION* (USA 1914) dreht, der in der älteren Filmgeschichtsschreibung gerne als der «erste richtige» Spielfilm dargestellt wird. Der abendfüllende fiktionale Film und seine Vorführung in einem der Oper und dem Sprechtheater nachempfundenen Setting bilden hier eine heuristische Einheit.⁹

Vor dem Hintergrund dieses Narrativs werden die jüngsten Veränderungen im Rezeptionsverhalten, etwa das zunehmende Betrachten von Filmen in den eigenen vier Wänden im Home Cinema oder auf dem Computer, gerne als Zerfallserscheinungen gewertet¹⁰ oder aber, wie bei Francesco Casetti (2009), unter dem Begriff der *relocation*, d.h. der Ablösung vom paradigmatischen Kinoraum thematisiert. Tatsächlich wird die Rede von der «postkinematographischen Kondition», wie sie etwa der Kurator und Filmwissenschaftler Alexander Horwath (2008) führt, erst verständlich, wenn die Vorführung im ortsfesten Kino als Norm gesetzt wird.

- 6 Vgl. etwa die klassische Studie zum nicht ortsfesten Kino in den USA von Musser/Nelson (1991). Für ein paradigmatisches Programm filmhistorischer Forschung, das die Entstehung der ortsfesten Kinos als Telos der frühen Kinogeschichte ansetzt und den Kontext Deutschland als Beispiel nimmt, vgl. Müller/Segeberg (2008).
- 7 Vielleicht nicht von ungefähr befasst sich eine der wichtigsten frühen kulturhistorischen Studien zur Emergenz der Filmindustrie in den USA an zentraler Stelle mit der Kultur der Filmpaläste; vgl. May (1983).
- 8 Illegitim ist der Film in den Erzählungen der Filmhistoriografie, weil er zu Beginn seiner Geschichte nicht in einem bürgerlichen Haus verortet ist, sondern im städtischen Raum herumstreunt. Zur Illegitimität des Films gehört auch, dass er gerne als Abfallprodukt oder Nebeneffekt technologischer Entwicklungsbemühungen dargestellt wird: Zelluloid ist das Nebenprodukt eines Versuchs, synthetische Billardkugeln herzustellen. Lumière hielt den Kinematografen für eine Erfindung ohne Zukunft; Edison war hauptsächlich mit der Etablierung von nationalen Elektrizitätsnetzwerken befasst und erfand das Kino gleichsam nebenher.
- 9 Wie sehr gerade die Oper für den Filmpalast das Paradigma lieferte, zeigt sich unter anderem am Selbstverständnis großer Kinoimpresarios wie Sidney Grauman oder Sam «Roxy» Rothapfel, die sich in ihrer Aufführungspraxis ausdrücklich am Vorbild der Oper orientierten; vgl. Hediger (2003).
- 10 Diese Entwicklung wird manchmal als Aspekt eines «Todes des Kinos» thematisiert, wie er den filmkritischen und filmwissenschaftlichen Diskurs seit spätestens den 1960er Jahren immer wieder beschäftigt; vgl. Cherchi Usai (2001) und Jovanovic (2003).

Ich argumentiere nun gegen eine solche normative Engführung des Bewegtbildes mit dem Dispositiv seiner Aufführung im Kino, also dem schmucklosen, auf eine ungerahmte Leinwand ausgerichteten Kinoraum, wie er sich zunächst in den 1920er Jahren in den Ciné-Clubs und Arthouse-Kinos in Westeuropa und den USA als Rahmung für den Filmkunstgenuss etabliert (vgl. Hagner 2007), spätestens in den 1960er Jahren aber auch zum Standard für die Aufführung von Mainstream-Filmen wird. Als Ansatzpunkt dienen Erkenntnisse aus dem Bereich der jüngsten Forschung zum sogenannten *non-theatrical film* (also zu nicht-Kino-gebundenen Aufführungen) und zum Gebrauchsfilm.¹¹ Wenn aber die Aufführung im Kino nicht den Normfall darstellt und das ortsfeste Kino nur eine zwar erfolgreiche, aber nie vollständig gelingende Domestizierung des Bewegtbildes im (bürgerlichen) Gehäuse des Theaters der Neuzeit bildet, stellt sich für die Medienwissenschaft in der Tat eine neue Frage. Es geht nicht darum zu erklären, wie das Filmbild im urbanen Raum des Spektakels schlechthin, dem Theaterraum, seine sichere Heimstatt findet, sondern vielmehr darum zu rekonstruieren, welche Wege das Bewegtbild parallel zu diesem Prozess – und diesen durchaus auch kreuzend – außerhalb des Kinos zurückgelegt hat. An Stelle traditioneller textbasierter und formanalytischer Zugänge zum Medium Film ist zur Beantwortung dieser Frage ein topologischer Zugang hilfreich, ein Zugang, der das Bewegtbild in seinen Milieus aufsucht und fragt, wie das Medium gerade auch unter den Bedingungen der digitalen Konvergenz seine Milieus prägt und von diesen wiederum geprägt wird.

Um noch einmal auf das Smartphone zurückzukommen: Der Kino-Modus dieser Geräte steht paradigmatisch für eine Verbindung aus Extension und Virtualisierung vormals fest gefügter sozialer Räume. «Kino» wird zum imaginären Dispositiv, das in andere Räume vordringt und diese mit strukturiert, einer kulturellen Logik folgend, die weder durch einen Fokus auf die Technologie noch auf die Formen des Gebrauchs von Medien erschöpfend beschrieben werden kann, sondern nach einer topologischen Analyse verlangt.¹²

Mein Argument bestand bislang darin, das bipolare Verhältnis von Text und Rezipient um die Kategorie des Raumes (unter dem Gesichtspunkt einer Topologie der Bildtechnologien) zu erweitern, damit das Problem der Atmosphäre über die Trias «Bewegtbild – Wahrnehmung – Raum» gedacht werden kann. Es geht also darum, die filmische Atmosphäre, wie sie sich

11 Für eine Übersicht über die aktuelle Forschung vgl. *Montage AV*, 14/2, 2005, sowie 15/1, 2006, zwei Themennummern zum Gebrauchsfilm.

12 Für eine medienhistorische Untersuchung (ohne Bezug zur Raumthematik) vgl. Ruchatz (2003).

innerhalb dieser Trias fassen lässt, nach Konstellationen von Bewegtbild, Wahrnehmung und Raum jenseits des Kinoraums zu befragen. Der Rezipient ist bislang jedoch lediglich eine theoretische Behauptung geblieben, gewissermaßen ein rein mathematischer Fluchtpunkt, der eine zugleich immer nur mögliche und ideale Betrachterposition markiert: ein Zuschauer zwar mit Ort, aber noch ohne Leib. Stellen wir die Frage nach der Atmosphäre, so kommen wir nicht umhin, die leibliche – oder mehr noch, und mit Böhme (1995) gesprochen – die sinnliche Dimension mit einzubeziehen.

Böhme schlägt vor, das Atmosphärische als Kategorie einer ursprünglich sinnlichen Begegnung zwischen Rezipient und Kunstwerk zu denken (ebd., 23). Für ihn ist die Atmosphäre auch als «spürbare Anwesenheit eines Menschen oder eines Dings» zu verstehen, wobei die Zentralität der sinnlichen Erfahrung, die im Adjektiv «spürbar» steckt, hier wichtig ist. Will man das Atmosphärische oder die filmische Atmosphäre über Kategorien wie «sinnlich» und «spürbar» aufschließen, dann kann man auf vielfältige und hoch ausdifferenzierte Vorarbeiten zurückgreifen, von Merleau-Pontys Schrift über das Kino (1947) über Sobchacks Leibphänomenologie der Filmerfahrung (1992) bis zu neuesten filmtheoretischen Arbeiten über das Haptische. So schreibt etwa Robin Curtis (2005) in diesem Zusammenhang:

In der Tat erlebt man beim Film eine reziproke Aufmerksamkeit, eine Inter-subjektivität mit dem Film als Körper selbst, mit dem man interagiert. Dadurch, dass der Film als Medium in der Lage ist, körperliche Reize wie das Haptische (oder Tastsinnliche), Kinästhetische (Muskelbewegungsempfindliche) und Propriozeptische (Schwerkraftempfindung) zu produzieren, wird die Wahrnehmung des Zuschauers auf die Aspekte gelenkt, die für die eigene Erfahrung der Leiblichkeit essentiell sind. (Curtis 2005)

Curtis macht die «Neigung dieser Bilder zum Haptischen» sodann an bestimmten visuellen Merkmalen fest, die durch

die Möglichkeit einer Verlagerung der Aufmerksamkeit von den repräsentativen Qualitäten eines Bildes auf die Oberfläche desselben Bildes [entsteht], denn erst dadurch werden die haptischen (beziehungsweise kinästhetischen oder propriozeptischen) Qualitäten hervorgehoben und die Rezeption zu einer besonders körperlichen Angelegenheit gemacht. (Ebd.)

Das bedeutet, dass das Filmbild, das sich einer vollständigen Semantisierung widersetzt, in besonderem Maße dem Zuschauer seine Leiblichkeit erfahrbar macht, so dass er sich selber spürt und sinnlich erlebt. Doch könnte man Curtis' Verständnis der haptischen Wahrnehmung von Filmbildern nicht dahingehend ergänzen, dass Bewegtbildern ein haptisches Potenzial

schon durch ihre doppelte Fähigkeit der Bewegung – als bewegte und bewegende Bilder – eignet? Bilder vermögen mich durch ihre Bewegtheit ja nicht nur zu bewegen, sondern auch zu berühren, durch sie empfinde ich meine Leiblichkeit. Filmische Atmosphäre ließe sich so als möglicher Effekt der Bewegungsqualität im doppelten Sinne präzisieren: Das Bewegungsbild bewegt sich und mich mit ihm, und zwar schon kraft seiner Eigenheit als Bewegungsbild, noch bevor eine figuren- oder handlungsbezogene Emotion überhaupt entstehen kann. Raymond Bellour (2009) hat dies in seinem jüngsten Buch *Le corps du cinéma* in detaillierten Analysen aufgezeigt. Er geht davon aus, dass im Kino Bild und Narration immer schon in eins fallen und Emotion anfängt beim Rhythmus und den feinsten vorsemantischen, in ihrem zeitlichen Ablauf und ihrer Struktur aber bereits narrativen Abläufen.

Zur Tendenz zum Haptischen, wie sie Curtis ästhetisch an der Oberfläche von Filmbildern festmacht, kommt bei den portablen Medien indes ein anderer Aspekt des Oberflächlichen, oder besser: Oberflächigen hinzu. Spätestens seit dem iPhone hat sich bei den Smartphones eine Technologie durchgesetzt, der von Seiten der Industrie große Bedeutung geschenkt wird: die berührungsempfindliche Oberfläche, der Touchscreen. Im Fall des iPhones, und das ist hier wichtig, geht es dabei nicht nur um Icons für Tasten, sondern vielmehr darum, dass die Oberfläche als solche berührt, ja gestreichelt werden soll – um nicht zu sagen: gestreichelt werden will. Die Touchscreens sind Oberflächen, die bewegte Berührungen erlauben und zugleich auch einfordern. Wir erleben demnach eine Entwicklung von Knopf und Schalter hin zum *screen*, verstanden als eine Art semantisch aufgeladener, technischer Haut. Das von Böhme erwähnte «spürbar anwesende Ding» ist zunächst das technische Dispositiv – oder wie manche sagen würden: das Medium selbst.

Man könnte nun die Hypothese aufstellen, dass die haptische Dimension die Kleinheit des Bildschirms kompensiert. Andererseits aber steht das Hautwerden des *screens* beim iPhone in einer langen medienhistorischen Reihe, die bis aufs Daumenkino zurückgeht und das Haptische und Taktile mit einer anderen Verbindung verknüpft, jener von Bild und Zeit mit dem Bewegungsbild. Das Atmosphärische des Films wäre demnach immer schon nicht nur in seiner räumlichen Dimension zu denken, sondern auch in dieser doppelten Verknüpfung von Tast- und Gesichtssinn (d.h. von Haut und Bild) sowie von Bild und Zeit.

Der in der Apple-Werbung dargestellte E.T. könnte sozusagen als epistemische Kippfigur dieser Erzählung fungieren. Sein leuchtender Finger, gepaart mit dem Glauben an die Telefonie, wäre demnach eine imaginative Vorwegnahme jüngster medientechnischer und medienästhetischer Entwicklungen. Sein Bild würde zur Denkfigur für das Kino in einer Zeit,



4 ET mit iPhone

in der das portable Dispositiv des Smartphones mit zum wichtigsten *conduit* seiner kulturdefinitorischen Macht geworden ist.

Bleibt noch die Frage nach dem Popcorn. Auch die Grenze zur Popcorn-Herstellung hat das Smartphone mittlerweile überschreiten können. Jedenfalls wenn man für einmal nicht der Werbung glaubt, sondern den neuen Heroen der Kreativwirtschaft, den «Remix»-Amateuren, deren Werke wir auf YouTube bestaunen können. So finden sich dort eine Reihe von «Popcorn-Kochanleitungen» für Mobiltelefone: Mockvideos, die «dokumentieren», dass die vermeintliche Hitze, die das Signal des Telefons ausstrahlt, ausreicht, um ein Maiskorn in Popcorn zu verwandeln.



5a-b Die Kochmaschine Mobiltelefon

Wer Filme auf dem Smartphone schaut, wird <Atmosphäre> fortan nicht mehr nur als Dimension des Haptischen und Optischen erleben können, sondern auch des Olfaktorischen. So jedenfalls, könnte man in Abwandlung von Foucault (1969) sagen, will es jetzt schon die imaginäre Kraft der Mediengeschichte.

Literatur

- Anderson, Benedict (1983) *Imagined Communities*, London: Verso.
- Appadurai, Arjun (1996) *Modernity at Large*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Aumont, Jacques et al. (1983) *L'esthétique du film*, Paris: Nathan.
- Belloi, Livio (2001) *Le regard retourné: aspects du cinéma des premiers temps*, Québec/Paris: Nota Bene, Méridiens-Klincksieck.
- Bellour, Raymond (1979) *L'analyse du film*, Paris: Edition Albatros.
- (2009) *Le corps du cinéma*, Paris: P.O.L.
- Blom, Ivo (2003) *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Böhme, Gernot (1995) *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bolter, Jay David/Grusin, Richard (2000) *Remediation. Understanding New Media*, Boston: MIT Press.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*, London: Routledge.
- / Staiger, Janet/Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production*, London: Routledge.
- /Thompson, Kristin (1986) *Film Art: An Introduction*, New York: Knopf.
- Casetti, Francesco (2009) «Filmic Experience», in: *Screen*, 50/1, S. 53–66.
- Castells, Manuel (2007) «Communication, Power and Counter-power in the Network Society» in: *International Journal of Communication*, 1, S. 238–266.
- Cherchi Usai, Paolo (2001) *The Death of Cinema, History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, London: BFI.
- et al. (Hg.) (2009) *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*, Wien: Synema.
- Curtis, Robin (2005) «Embedded Images: der Kriegsfilm als viszerale Erfahrung», in: *nachdemfilm*, 9, <http://www.nachdemfilm.de/content/embedded-images> [letzter Zugriff 4. Mai 2010].
- Elsaesser, Thomas (2005) «Early Film History and Multi-Media: An Archaeology of Possible Futures?», in: Chun, Hui Kyon Wendy/Keenan, Thomas (Hg.) *New Media, Old Media*, New York: Routledge, S. 13–25.
- Ethis, Emmanuel (2007) «Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous», in: *Communication et langages*, 154, S. 11–21.
- Foucault, Michel (1969) *Wahnsinn und Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Friedberg, Anne (1993) *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, Berkeley: University of California Press.
- (2006) *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, Cambridge: MIT Press.
- Hagener, Malte (2007) *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919–1939*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hardt, Michael/Negri, Antonio (2000) *Empire*, Cambridge: Harvard University Press.
- Hediger, Vinzenz (2003) «Putting Spectators in a Receptive Mood. Szenische Prologe im amerikanischen Stummfilmkino», in: *Montage AV*, 12/2, S. 69–87.
- (2008) «Politique des archives: European Cinema and the Invention of Tradition in the Digital Age», in: <http://www.rouge.com.au/12/hediger.html> [letzter Zugriff 29. April 2010].
- Holl, Ute (2007) «Risse und Felder. Zur Raumwahrnehmung im Kino», in: Günzel, Stephan (Hg.) *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld: Transcript, S. 85–98.
- Horwath, Alexander (2008) «Eine Mutationsära, Alexander Horwath im Gespräch», in: http://www.allesfilm.com/show_article.php?id=22024 [letzter Zugriff 1. April 2008].
- Innis, Harold (2007) *Empire and Communications*, Lanham: Rowman & Littlefield.
- Jovanovic, Stefan (2003) «The Ending(s) of Cinema: Notes on the Recurrent Demise of the Seventh Art, Part 1 & Part 2», in: *Hors champ*, http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/death_cinema.html, und in: http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/death_cinema2.html [letzter Zugriff 28.04.2009].
- Keilbach, Judith/Stauff, Markus (2009) *Dispositif through Transformations: The Urgent Realities of Television (Becoming Digital)*, unveröffentlichtes Vortragsmanuskript, Amsterdam.
- Kessler, Frank/Verhoeff, Nana (Hg.) (2007) *Networks of Entertainment. Early Film Distribution 1895–1915*, Eastleigh: John Libbey.
- Kirby, Lynn (1997) *Parallel Tracks. The Railroad and the Silent Cinema*, Durham: Duke University Press.
- Knies, Karl (1857) *Der Telegraph als Verkehrsmittel. Über den Nachrichtenverkehr überhaupt*, Tübingen: Laupp.
- Loiperdinger, Martin (1999) *Film und Schokolade. Stollwercks Geschäfte mit lebenden Bildern*, Frankfurt a.M.: Stroemfeld.
- Manovich, Lev (2001) *The Language of New Media*, Cambridge: MIT Press.
- May, Larry (1983) *Screening Out the Past: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*, Chicago: University of Chicago Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (2003 [1947]) «Das Kino und die neue Psychologie», in: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg: Meiner, S. 29–46.
- Müller, Corinna/Segeberg, Harro (2008) *Kinoöffentlichkeit (1895–1920). Entstehung, Etablierung, Differenzierung*, Marburg: Schüren.
- Musser, Charles/Nelson, Carol (1991) *High-Class Moving Pictures*, Princeton: Princeton University Press.

- Perkins, V.F. (1991) *Film as Film. Understanding and Judging Movies*, London: Penguin.
- Ruchatz, Jens (2003) *Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion*, München: Fink.
- Schäffner, Wolfgang (2001) «Topologie der Medien. Descarters, Peirce, Shannon», in: Andriopoulos, Stefan/Schabacher, Gabriela/Schumacher, Eckhard (Hg.) *Die Adresse des Mediums*, Köln: Du Mont, S. 82–93.
- Sobchack, Vivian (1992) *The Address of the Eye*, Princeton: Princeton University Press.
- Sorlin, Pierre (1996) «Ist es möglich, eine Geschichte des Kinos zu schreiben? », in: *Montage AV*, 5/1, S. 23–37.
- Surowiecki, James (2004) *The Wisdom of Crowds*, New York: Brown.
- Thibadeau, Pascale (2007) «Du train et du défilement des images», in: Gardies, René (Hg.): *Cinéma et voyage*, Paris: L'Harmattan, S. 95–111.
- Thompson, Kristin (1988) *Breaking the Glass Armor*, Princeton: Princeton University Press.
- Toby Miller et al. (2001) *Global Hollywood*, London: BFI.
- et al. (2005) *Global Hollywood 2*, London: BFI.
- Uricchio, William (2003) «Historicizing Media in Transition», in: Thorburn, David/Jenkins, Henry (Hg.): *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, Cambridge: MIT Press, S. 23–38.
- Wasson, Haidee (2005) *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, Berkeley: University of California Press.

Ästhetisch-narrative Effekte: kinematografische Präsenz

Prolegomena zu einer Theorie des Atmosphärischen im Film

Wortgeschichte, Bedeutung, philosophische Entwürfe

Das Wort «Atmosphäre» stammt aus dem Griechischen (von *atmós* = Dampf, Dunst, Hauch, und *sphaira* = Kugel) und bezeichnet traditionellerweise die Gashölle, von der ein Himmelskörper umgeben ist. Gleichgültig, ob man glaubt, dass Atmosphären tatsächlich aus dem Planeten heraustreten, ist doch in allen Vorstellungen spürbar, dass sie den Planeten einhüllen, dass sie flüchtig sind, dass sie ihn wie eine unsichtbare Dufthölle begleiten und so auch kennzeichnen. Atmosphären sind Relationsdinge, sie können nicht allein auftreten, sondern nur als Qualitäten von *Trägern der Atmosphäre*.

Genau dies ist ein Punkt, der strittig ist. Der Kieler Phänomenologe Hermann Schmitz, einer der wenigen Philosophen, die ein eigenes Konzept von Atmosphäre vorgelegt haben, unterstellt ihr eine große Selbstständigkeit und Unabhängigkeit gegenüber Menschen, Dingen und Umweltkonstellationen. Seiner Auffassung nach sind Atmosphären leiblich spürbare, ergreifende Gefühlskräfte, die ohne einen menschlichen oder dinglichen Auslöser plötzlich entstehen können; sie sind «randlos, ortlos, ergossen» (1965, 343ff). Atmosphären sind ihm Gefühlszustände, die sich ohne Anbindung unvermittelt einstellen können. Sein Beispiel: Ein unschuldiger Gefangener, der den Eindruck hat, alle Welt sei von seiner Schuld überzeugt, und der ob seiner Wehrlosigkeit von ohnmächtigem Zorn überwältigt wird, nimmt die Welt unter dieser Vorgabe in einer besonderen, kaum übertragbaren atmosphärischen Einfärbung wahr.

Natürlich gibt es auch Atmosphären, die objektvermittelt sind. Schmitz spricht in diesem Zusammenhang von «impressiven Situationen» – das sind komplexe, gefühlsträchtige und mit einem Bündel von Bedeutungen verknüpfte Eindrücke (2003, 252). Aus solchen Situationen können «Atmosphären des Gefühls» hervorgehen, die den Menschen «affektiv ergreifend in ihren Bann ziehen». Schmitz geht sogar noch weiter, wenn er von Atmosphären spricht, die den Dingen anhaften und die – vermittelt

durch «Brückenfunktionen» – zu einem affektiven Betroffensein führen können (vgl. allgemein Schmitz 1965; 1998; 2003). Im Kunstwerk lassen sich Atmosphären aber nicht unmittelbar herstellen, sondern können nur auf indirektem Weg durch entsprechend gefärbte Situationen erzeugt werden (vgl. Schmitz 1998, 181).

In eine ähnliche Richtung weist Otto F. Bollnows Konzept der *Stimmungen*. Er hebt sie klar von Emotionen oder Gefühlen ab, die auf einen bestimmten Gegenstand intentional bezogen sind. Stimmungen entsprechen eher den Heidegger'schen Daseins-Grundbefindlichkeiten:

Die Stimmungen haben keinen bestimmten Gegenstand. Sie sind Zuständlichkeiten, Färbungen des gesamten menschlichen Daseins, in denen das Ich seiner selbst in einer bestimmten Weise unmittelbar inne wird, die aber nicht auf etwas außer ihnen Liegendes hinausweisen. (Bollnow 1941, 18f)

Bislang ist auch in den Kunstwissenschaften äußerst wenig über das Atmosphärische als ästhetische Kategorie gearbeitet worden. Erst mit Gernot Böhmes Buch *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik* (1995) wurde ein zusammenhängender Versuch zum Thema vorgelegt, wobei Böhme von vornherein davon ausgeht, dass es in der ästhetischen Praxis seit jeher ein hohes Bewusstsein um die Erzeugbarkeit von Atmosphären gegeben habe:

Wenn ein Innenarchitekt etwa einen Raum mit einer seegrünen Tapete ausstattet, dann geht es ihm ja nicht um die Produktion von Wänden mit dieser Farbe, sondern um die Erzeugung einer räumlichen Atmosphäre. Wenn ein Verkaufspraktiker in einem Supermarkt eine bestimmte Musik erklingen läßt, so bringt er ja nicht ein Werk zu Gehör, sondern möchte eine verkaufsgünstige Stimmung erzeugen. (Böhme 1995, 87)

Atmosphären sind also Gefühlsqualitäten, die bewusst für den Adressaten gestaltet werden, so dass dieser affektiv-emotional in eine besondere Wahrnehmung des dargestellten Gegenstandes hineingeführt wird. Daraus folgt, dass es eine eigene Dramaturgie des Atmosphärischen gibt.¹

1 Genau diese Beobachtung legt es nahe, das Atmosphärische als eine Kategorie des *Designs* anzusehen, als plan- und kontrollierbares Element einer *Warenästhetik*. Alfred Platthaus schrieb in einer Rezension zu Böhmes Atmosphären-Essay: «Der zentrale Begriff in Böhmes Konzeption, der auch seiner neuen Aufsatzsammlung den Titel gab, ist die «Atmosphäre» als «spürbare Anwesenheit eines Menschen oder eines Dinges». Der Herstellung solcher Eindrücke hat sich im Zeitalter von Böhmes «ästhetischer Ökonomie» der überwiegende Teil der gesellschaftlichen Produktion verschrieben, und die Designer, Werbefachleute, Kosmetiker, Bühnenbildner und Innenarchitekten sind die Helden der «ästhetischen Arbeit» (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1.8.1995, 29). Vgl. dazu auch Urich (2008), der das Atmosphärische im Sportmarketing zu beschreiben sucht. Böhme hat eine eigene Studie zur Architektur-Atmosphärik vorgelegt (2006; vgl. zudem Böhme 2007), in der er den Bezugspunkt des praktischen Gebrauchs, in dem

Das Konzept des Atmosphärischen sieht in den wenigen philosophischen Entwürfen dessen grundlegende Diffusität also vor. Der Eindruck des Atmosphärischen kann sich nur im Zwischen von Subjekt und Umgebung einstellen, ist kein eigenständiger Gegenstand, sondern die Beschreibung einer gewissen Objektkonfiguration oder eines spezifischen Eindrucks, den diese hervorruft. Will man klären, ob der Begriff auch für Ziele der Filmbeschreibung und -analyse ertragreich ist, wird darüber nachzudenken sein, welche Gegenstände überhaupt als Träger von Atmosphären in Frage kommen. Sodann ist zu prüfen, ob das Atmosphärische den Gegenständen innewohnt oder ihnen nur zugeschrieben wird, ob es konventionelle Kopplungen von Atmosphären an Gegenstände gibt oder ob sie *ad hoc* als subjektive Zuschreibungen empfunden werden. Auszuloten bleibt schließlich, welche Rolle das Atmosphärische in den Prozessen der Inszenierung spielt, ob es sich um eine dramaturgisch relevante Kategorie handelt und welche Elemente der filmischen Ausdrucksform seiner Gestaltung dienen.

Atmosphärische Dichte

Auch wenn ‹Atmosphäre› in den Werkbeschreibungen vieler Kunstwissenschaften überaus oft verwendet wird, so ist doch meistens unklar, was seine Bestimmungselemente sind. Die Rede von ‹atmosphärischer Dichte› ist vor allem in der Musikkritik verbreitet, findet sich in ähnlicher Art aber auch in zahlreichen Literatur- und Filmkritiken.² So bewirbt der Diogenes-Verlag Georges Simenons Roman *La Marie du port (Die Marie vom Hafen; [1937])* mit dem Ausschnitt aus einer Kritik, die ursprünglich in der *Neuen Zürcher Zeitung* erschienen war:

Auffällig ist die atmosphärische Dichte der Romane von Simenon. Weit über das bloße Lokalkolorit hinaus wird das Wesen einer Umgebung erfaßt, ihr Stimmungsprofil, ihre psychosoziale Temperatur. Es ist, als exemplifizierte Simenon in seinen Werken den Proustschen Gedanken, daß eine bestimmte Landschaft, ein bestimmtes Klima auch einen besonderen Menschenschlag hervorbringen.³

erst das Atmosphärische sich erschließen kann, noch einmal verstärkt als gegenwärtigen Ausgangspunkt der Architektur benennt. Der Mensch gilt heute als *Benutzer*, als jemand, der sich in und in der Umgebung von Gebäuden in bestimmter Weise befindet und der als solcher zum Bezugspunkt des Bauens geworden ist. Das eigentliche Thema der Architektur, behauptet Böhme, ist der Raum – und zwar der ‹gestimmte Raum›, also die Atmosphäre.

2 Zur ‹atmosphärischen Dichte› als Kinoerfahrung und Topos der Filmpublizistik vgl. ausführlich den Beitrag von Britta Hartmann im vorliegenden Band.

3 <http://www.diogenes.ch/leser/katalog/a-z/m/9783257216837/buch> [letzter Zugriff 8.10.2010].

So selten der Begriff der Atmosphäre als ästhetischer Begriff entfaltet ist, so häufig deutet sich in den Redeweisen an, dass wir es mit mehreren Bestimmungselementen zu tun haben. Hierzu gehören:

- ein Moment der *Deskription* (einer Landschaft, eines Szenarios, eines Milieus),
- eine Tendenz zur *Essentialisierung* (‹das Wesen einer Umgebung›),
- eine deutliche Fähigkeit zur *affektiven Aufladung* der Beschreibung (‹Stimmung›),
- eine *assoziative Nähe* zu anderen Elementen der Erzählung.

‹Atmosphärische Dichte› kommt also nicht der Beschreibung der Akteure oder Handlungen zu, sondern gerade jenen hintergründigen Gegebenheiten des Geschehens, die immer vorhanden sind, aber nur selten thematisch werden. Atmosphärenbeschreibung ist die Darstellung der Umgebung, nicht der Figur oder Handlung, wenngleich beide – Umgebung und Figur/Handlung – interagieren (sowohl in fiktionalen wie in dokumentarischen Formen, möchte man hinzufügen).

Die Vermutung steht an, dass sich der Eindruck atmosphärischer Dichte gerade dann einstellt, wenn es gelingt, die Charaktere, ihre Handlungen und ihre Utopien, Obsessionen und Ängste so darzustellen, dass sie sich als Produkte jener Rahmen erfassen lassen – oder dass sich die Hintergründe an die Figuren anschmiegen –, die wie ein äußerer Spiegel ihrer inneren Verfasstheit erscheinen. Die Melancholie der unmöglichen Liebesgeschichte, die Wong Kar-wai in *DUT YEUNG NIN WA (IN THE MOOD FOR LOVE, Hongkong/F 2000)* erzählt, teilt sich vor allem auch in der Tatsache mit, dass die Geschichte in einer Dauerregen-Stadt spielt. Man mag diese intensive Interaktion von Figur und Umwelt als *Symbolisierung* ansehen und dann die äußeren Gegebenheiten als Externalisierung des Figuren-Inneren auffassen. Man mag derartige Bezüge aber auch als Strategien der *semantischen Verdichtung* verbuchen und in der Homogenisierung von Figur und Umwelt eine zumindest partiell und zeitweise vorgenommene Aufhebung der (dargestellten) Subjekt/Objekt-Trennung interpretieren. Für den hier gegebenen Kontext ist wohl die heuristische Annahme ausreichend, ‹atmosphärische Dichte› als *Engführung von Figuren und Hintergründen, von narrativen und diegetischen Größen* aufzufassen.

Ganz offensichtlich ist die Vorstellung einer *Homogenität der künstlerischen Ausdrucksmittel* eine ästhetische Vorstellung, die den Film von Beginn an begleitet (und die in der Geschichte der anderen Künste sehr viel älter ist). Wenn Béla Balázs 1924 in *Der sichtbare Mensch* schreibt, dass es beim Kunstwerk darauf ankomme, «daß *das ganze Bild* aus *einem* Geist geschaf-

fen sei und daß die Natur, das Milieu *dieselbe* Stimmung bekommt wie die Geschichte, die sich darin abspielt» (1982, 99; Herv. i. O.), dann spricht er diese Homogenisierung an. Da ist sogar von einer «Koketterie» (ebd., 100) zwischen Mensch und Landschaft die Rede, von einer verdeckten Assimilierung von Figur und Hintergrund. Am Ende steht in dieser Vorstellung das *atmosphärisch dichte* Werk, in dem alle Teile sich aufeinander zu bewegen, sich unterstützen und gegenseitig erhellen. Die Herstellung dieser Dichte ist die künstlerische Aufgabe.

Dass Dichte mit genussvoller Rezeption einhergeht, zeigen die Beispiele, in denen etwa durch falsche Musik die geforderte atmosphärische Verdichtung behindert wird. Ein Beispiel ist die Fantasy-Geschichte *LADY-HAWKE* (Richard Donner, USA 1985), der die unmögliche Liebe zwischen einer jungen Frau erzählt, die tagsüber ein Falke sein muss, und einem jungen Mann, der des Nachts als Wolf durch die Wälder streift, so dass sie sich nur in der kurzen Phase zwischen Tag und Nacht als Menschen begegnen können; der Film ist mit einer ganz unpassenden Disco-Musik (von Andrew Powell) unterlegt, die sich jeder *atmosphärischen Synthese* verweigert.

Es gibt eine mehrfache Beziehung des Atmosphärischen zum Dramatischen. Manchmal dienen Orte dazu, einem tieferen Subtext Ausdruck zu geben. Wenn in italienischen Filmen der 1960er Jahre immer wieder Hochhäuser auftauchen, vor denen sich unbestelltes Bauland erstreckt, Außenanlagen, Bäume oder überhaupt öffentliche Plätze fehlen – dann ist dieses Stadtszenario oft genug lesbar als Symbolisierung der inneren Einsamkeit, Verlorenheit oder Unbehauetheit der Figuren vor dem Hintergrund einer sich rabiät vollziehenden Urbanisierung der italienischen Alltagswelt.

Wie in der Literatur das Atmosphärische an *Beschreibungen* festgemacht ist, so sind es auch im Film die *expositorischen Elemente*, die zur Konstitution von Atmosphäre beitragen. Atmosphäre gehört dem *Deskriptiven* des Textes zu, nicht dem *Narrativen*. Dabei können alle Mittel des filmischen Ausdrucks eingesetzt werden:

- das Bild (Handlungsraum sowie Figuren- und Objektconstellationen, Licht, Farbe, Kontur, Vorder-/Hintergrundverhältnis),
- das Soziale und das Theatralische (insbesondere die Szene und das zur Szene gehörige Setting),
- der Ton (dort ist ja eigens von der «Atmo» die Rede),
- die Musik (mittels derer oft mit wenigen Takten ein besonderer Atmosphärenwert entsteht).

Ganzheitlichkeit

Das atmosphärische Anmutungsurteil *isoliert Szenarien aus dem Gesamtkontext der Umgebung* (oder sogar der Welt). Das Szenario ist eine dichte und geschlossene Konfiguration von Elementen, die für sich beschrieben werden will. Szenarien sind Inseln in der Vielfalt der Realität, sie bilden eine ‹soziale und ästhetische Kleinwelt›, die gegen den Rest der Welt abgeschottet ist. Szenarien können sehr klein, aber auch von größerer Extension sein. Wie Wohnungen oder manche Gärten bewusst mit ‹Atmosphärität› aufgeladen werden, so können auch ganze Stadtteile eigene Anmutungen tragen. Eine Geschichte, die in der Plattenbau-Stadt Magdeburg-Olvenstedt spielt, wird die eigene Gesamtatmosphäre des Stadtteils mit ins Spiel bringen. Und vielleicht inszeniert ein Film auch Widersprüche und Brüche zwischen lokalen und globalen atmosphärischen Räumen, so dass die Geschichte in einer Wohnung spielt, die in klarer Opposition zum Viertel steht. Handlungsräume können ineinandergesetzt sein wie die Schichten einer Zwiebel – und möglicherweise enthüllen sich neue Atmosphären, wenn man den umhüllenden Raum verlässt und einen der inneren Räume betritt.

Dabei sind atmosphärische Szenarien *ganzheitliche Objektkonfigurationen*. Es sind Anordnungen von Objekten, nicht einzelne Objekte. Das einzelne Objekt verschwindet in einem sich als Szenario anbietenden Gesamteindruck.

Die wohl größte Bewusstheit des Atmosphärischen genießt der Film-Ton (hier *atmosphärischer Ton* oder kurz *Atmo* genannt). Wollen Filme einen realitätsnahen Eindruck erzielen, so müssen sie unsere spezifischen akustischen Umwelten imitieren. Die Atmo kondensiert oft stereotyp deren bestimmte und leicht dechiffrierbare Bestandteile. So setzt sich beispielsweise für den Handlungsort ‹Bahnhof› der Atmo-Ton aus dem Geräusch einfahrender Züge, von Schritten auf dem Bahnsteig, Lautsprecherdurchsagen, Gepäckwagen und so weiter zusammen. Der amerikanische Terminus *sound image* deutet noch stärker darauf hin, dass es sich bei den akustischen Konstruktionen im Film um *Ton-Bilder* handelt, welche nach künstlerischen Gesetzmäßigkeiten organisiert sind.

Wie es einen materiellen Hintergrund jeder sozialen Situation gibt, so lassen sich auch Ton-Umgebungen ausmachen. Töne sind weniger diskriminativ als Objekte, sie bleiben oft nur als diffuse Mischungen verschiedenster Quellen (Naturlaute, Wind, Maschinengeräusche, Straßenlärm) beschreib- und erkennbar; oder als Indikatoren einer Interaktion mit dem architektonischen Raum (Hall und Echo zeigen seine Größe und Beschaffenheit an, Sprachfetzen und Schritte seine Belebtheit). Aber sie werden als

holistische Gesamteindrücke wahrgenommen und gehen in die tiefere Erkundung der jeweiligen diegetischen Realitäten mit ein. Der heute gebräuchliche Begriff der *Soundscape* (etwa: «Klanglandschaft») hebt genau auf den Eindruck einer umgreifenden Nicht-Zusammengesetztheit des Atmosphärischen ab. «Es macht einen Unterschied, ob es in einer Stadt üblich ist zu hupen oder nicht, welche Art von Fahrzeugen man fährt, ob aus offenen Fenstern Radiomusik zu hören ist, ob die Waren ausgerufen werden», schreibt Böhme (1998, 19). Dieser Unterschied ist für den kompetenten Zuschauer wahrnehmbar und auf seiner kognitiven Landkarte der Welt erschlossen. Er weiß, dass verschiedene Lebenswelten sich auch akustisch differenzieren. Und er hat eine – unbestimmte, aber nicht leere – Vorstellung davon, wie sich eine italienische Stadt anhört, die sich wiederum von der Klanglandschafts-Erwartung einer Stadt wie Hamburg unterscheidet.

Die Soundscapes von Umgebungen und Szenen sind sehr komplex, einzelne Geräusche mischen sich zu analytisch kaum mehr aufzulösenden Klanggemischen, die zudem noch die besonderen räumlichen Bedingungen der Szene wiedergeben. Das erwies sich zur Zeit der ersten Synchronisationen als fatal. Weil die Aufnahmen monaural aufgezeichnet waren, mussten beim Synchronisieren sämtliche Hintergrundgeräusche zusammen mit den Dialogen gelöscht und ersetzt werden. Dazu beschäftigte man sogenannte Geräuschemacher, deren Aufgabe darin bestand, die Hintergrundgeräusche in den Dialogszenen so authentisch nachzubilden, dass der Unterschied zu den übrigen, mit der Original-Atmo aufgenommenen Szenen nicht auffiel. Das gelang aber nur selten – die Brüche waren auffällig, die eigentlich gewünschte Dichte der Illusionierung schlug fehl (Maier 1997, 66ff). Erst 1932 wurden Mehrspuraufnahmen und die Mischung verschiedener Spuren möglich. Bis dahin mag man aber die misslungenen Versuche der Geräuschemacher als Indiz für die Komplexität der akustischen Atmosphäre verstehen, die als holistischer *Wahrnehmungseindruck* empfangen wird. Seine innere Zusammengesetztheit ist erfahrbar, aber nicht beschreibbar. Kommt es zu Brüchen der Kontinuität, so fallen sie auf. Erst negativ wird Atmo-Ton paradoxerweise zugänglich, erst dann erschließen sich analytisch gewisse seiner Charakteristiken. Einer genauen Beschreibung – an deren Ende er reproduzierbar wäre – entzieht er sich aber auch dann. Atmo-Ton ist in dieser Hinsicht wohl noch komplexer als Atmo-Licht.

Manchmal basiert der atmosphärische Wert von Film-Soundscapes gerade auf der Reduktion. Erinnerung sei an die quälend unbeweglichen Szenen in Wolfgang Petersens *DAS BOOT* (BRD 1981), in denen fast nichts außer dem prägnanten Sonargeräusch zu hören ist, das gerade aus dem Ausbleiben anderen Geräuschs seine Bedrohlichkeit entwickelt. Es ist heute in zahllosen Unterwasserszenen als «Sound der Bewegungslosigkeit und Hand-

lungsunfähigkeit konventionalisiert. Manchmal wird es weiterentwickelt wie in John McTiernans *THE HUNT FOR RED OCTOBER* (USA 1990), für den Frank Serafine und Allen Howarth durch Aufnahmen in Swimmingpools ein Grundmaterial entwickelten, das mit einem Synclavier und mit Effektgeräten noch weiter moduliert und transponiert wurde: «Tankeraufnahmen, Reaktorklänge, Wassergeräusche, verlangsamte Luftblasen und tieffrequentes Dröhnen suggerieren eine eigenständige Unterwasseratmosphäre» (Werner 1999, 61f). Natürliche Tonwahrnehmung und die Kenntnis der konventionellen Inszenierung von U-Boot-Aufnahmen scheinen sich in diesen Beispielen bruchlos zu überlagern und zu durchdringen.

Vertrautheit

Diese Vorüberlegungen zeigen, dass es in der Beschreibung des Atmosphärischen vor allem um die *Beziehungen zwischen Figur und Environment* geht. Dabei ist die Figur die narrativ bedeutsame Größe, steht im Vordergrund, wogegen das Environment den Hintergrund, den diegetischen Rahmen der Handlung ausmacht. Doch zugleich ist die Figur selbst Teil des Environments. Diese auf den ersten Blick paradoxe Doppelbelegung der Figur ist dann besonders greifbar, wenn es zu Brüchen kommt: wenn jemand fremd in einem Milieu ist, weil er – zum Beispiel durch eine Zeitreise – in eine neue kulturelle Umgebung versetzt wird oder auf einer Wanderung in andere Lebenswelten eintaucht. Gerade dann fällt auf, dass die Environment-Bindung der Figur auch umgekehrt gilt – die Figur trägt Environmentales an sich, so dass in der Spannung der Atmosphärenwerte von Figur und Umwelt eine «environmentale Fremdheit» ausgedrückt wird. (Eine Theorie des Castings müsste diese Doppelbindung der Figuren genau reflektieren.)

Doch obwohl es sich zunächst anbietet, «atmosphärische Dichte» im Verhältnis von Figur und Environment zu suchen, erscheint es plausibel, die *Szene* – verstanden als vor allem dramaturgisch elementare Einheit – als Fluchtpunkt der Überlegungen zu wählen. Das Atmosphärische gehört ja meistens dem szenischen Hintergrund, nicht dem Vordergrund zu. Es sind die szenischen Randbedingungen, die die Atmosphäre eines Gesprächs oder einer Interaktion ausmachen. In verschiedenen Settings sind verschiedene Begegnungen möglich; nicht alle Umgebungen ermöglichen jede Art der Begegnung.

In der Terminologie der Nachrichtenberichterstattung spricht man manchmal vom *wallpapering*. Gemeint sind dabei die Hintergründe, vor denen die Personen vor allem bei Interviews auftreten (Politiker oder Korrespondenten vor nationalen Monumenten, Wissenschaftler vor Labors

oder Bücherwänden, Künstler vor ihren Ateliers usw.). Auch hier geht es darum, die szenischen Hintergründe zum Sprechen zu bringen, sie mit offensichtlichen Zusatzbedeutungen zu befrachten:

The «wallpaper» of a scene presents visual details so the audience does not notice that the beat is mainly exposition. In *WITNESS* (1985, Peter Weir), Book, Rachel, and her son eat at a fast-food lunch at a small table next to a busy window. [...] the script had the lunch break occur in a park, but the filmmakers decided to use a location that displayed Book's life so it could be contrasted with Rachel's. (Lucey 1996, 248)⁴

Von besonderer Bedeutung ist der szenische Hintergrund, wenn er die Figuren und/oder die Geschichte beeinflusst. Lucey (1996, 248) beschreibt die Schlusszene aus *AN OFFICER AND A GENTLEMAN* (Taylor Hackford, USA 1982) als besonderes Beispiel. Sie spielt in der Fabrik, in der die Heldin (Debra Winger) arbeitet und in der sie möglicherweise den Rest ihres Lebens verbringen wird, wenn nicht ihr weißer Ritter sie rettet. Genau dies geschieht – und die Kolleginnen klatschen Beifall, als der Held (Richard Gere) in weißer Navy-Ausgehuniform auftritt und sie zur finalen Vereinigung entführt. Der Charakter des märchenhaft Phantastischen hätte sich nie so eingestellt, hätte man die Szene in einem Hotelzimmer, in einer Küche oder auf offener Straße realisiert. Es ist vor allem dieser Arbeitshintergrund, der noch einmal die Armseligkeit des Traums der jungen Frau thematisiert, wie am Ende einer Operette mit dem Geliebten vereinigt zu werden. Das szenische *wallpapering* dieses Schlusses hat mit der Geschichte zu tun, vor allem mit der empathischen Modellierung der Lebensentwürfe der Heldin. Hier, am Ende, dreht sich auch die Perspektive: Dieser Schluss schlägt sich eindeutig auf die Seite der Frau, obschon die Geschichte bis hierhin primär die des Mannes gewesen ist.

Konventionalität

Man kann Atmosphären aktiv zu schaffen versuchen. Ein Beispiel: Das festliche, womöglich erotisch gemeinte Mahl bedarf eines gedeckten Tisches mit Blumen und Kerzenbeleuchtung; das Grundlicht ist gedämpft, wenn nicht gar ausgeschaltet; dazu spielt man gewisse Musiken, eher langsam,

- 4 Die Entscheidung, besondere szenische Hintergründe zu wählen, fällt oft erst während des Drehs – wenn die im Skript vorgesehene Lokalität unpassend erscheint, wenn sie nicht mit vertretbarem Aufwand realisiert oder wegen schlechten Wetters nicht benutzt werden kann. Vor allem aber kommt es zu Umentscheidungen, wenn klar wird, dass ein anderer szenischer Hintergrund besser zur Präzisierung des dramatischen Konflikts oder der Verschiedenheit der Charaktere beiträgt.

eher auf Dur getrimmt, schmusig, zur Zärtlichkeit auffordernd; man sitzt einander gegenüber. Wir sehen solche Szenen im Film – und wir wissen, dass die vorgesehene Stimmung sich meist nicht einstellen will, da der Abend sich anders entwickelt als beabsichtigt. In der melancholischen Variante: Der Eine trifft nicht oder viel zu spät ein, der Andere ist eingeschlafen, die Kerzen heruntergebrannt. Dramatisch: Es kommt nicht zum erstrebten Tausch der Sinne, sondern zum Streit. Komisch: Das Essen misslingt, und schließlich muss der Pizzabote einspringen. Wichtig ist hier aber nur die Differenz von intendierter *szenischer Stimmung* und tatsächlichem Verlauf:

- weil situative Stimmungen (eine der Erscheinungsformen des Atmosphärischen) ‚dicht‘ sind und möglichst alle Randbedingungen einer Situation umfassen sollen,
- weil sie konventionell
- und deshalb auch ‚durchsichtig‘ sind
- und weil oft ironisch-reflexiv mit ihnen umgegangen wird.

Offenbar rechnen die Figuren damit, dass jemand, wenn er erst den *atmosphärischen Hof* einer Situation (oder hier genauer, weil es sich um Inszenierungen handelt: einer Szene) betreten hat, sich nicht mehr gegen deren *atmosphärischen Druck* zur Wehr setzen kann. Das Atmosphärische soll ihn überfluten, die Szene ihn dominieren und kontrollieren.

Doch ist er wehrlos? Die touristischen Angebote, die in die Richtung eines ‚atmosphärischen Urlaubs‘ gehen (‚romantische Wochenenden‘ und dergleichen mehr), deuten darauf hin, dass es sich um eine klare kommunikative Vereinbarung zwischen Anbieter und Kunden handelt: Es wird ‚Romantik‘ erwartet und sie wird inszeniert, die Erwartungen können bedient werden. Entsprechend ließe sich die Inszenierung einer Atmosphäre im Privaten als kommunikative Geste verstehen, die auch dem Angesprochenen einsichtig und zugänglich ist. Die Konventionalität der *atmosphärischen Inszenierung* ermöglicht es, sie als Ebene der Beziehungskommunikation intentional zu nutzen.

Das Romantik-Wochenende deutet auf eine tiefere Ebene des Atmosphärischen hin: weil die Konventionen, denen folgend man sich seine Wohnung einrichtet, nicht nur darauf zielen, einen besonderen Eindruck zu vermitteln (also seinem Image Ausdruck zu verleihen), sondern auch die atmosphärischen Bedingungen schaffen sollen, dass soziale Zusammenkünfte auf ‚gute‘ Konditionen treffen. Wie sieht ein Wohnzimmer aus, in dem es ‚gemütlich‘ ist (sprich: in dem man sich gemütlich zusammenfindet)? Atmosphären sind Anmutungs-Qualitäten gestalteter Umwelten, sie resultieren in sozialen Praxen.

Es gehört zur allgemeinen kulturellen Kompetenz, die Gestaltungs-Konventionen verschiedener Geschmackskulturen zu erkennen und zu handhaben. Wenn darum im Film eine kleinbürgerliche Wohnung angeboten wird, in der Zusammenkünfte stattfinden werden, die jener Subkultur zukommen, dann erkennt der Zuschauer das Milieu schon aufgrund der Einrichtung. Der Set-Designer muss die jeweiligen Stilistiken kennen, er muss ‹verstehender Soziologe› sein. Solche Stile sind in sich kompakt, basieren auf Inklusionen und Exklusionen. Brokatdeckchen und Art-Deco-Lampen gehören jeweils spezifischen Milieus zu, die einander ausschließen; nur äußerst selten treten sie zusammen auf.

Werden Gegenstände kombiniert, die nicht im milieubedingten Zusammenhang stehen, bedarf es der Erklärung. Der Zuschauer erkennt die Inkompatibilität sofort. Das alles betrifft nicht nur die dingliche, sondern auch die symbolische Umwelt von Musik, Kunstgegenständen, Fotografien usw. Atmosphären sind Assoziationen, die aus diesen milieuspezifischen Kodifikationen des Alltagslebens resultieren, sie sind Implikationen, aber sie sind wissensbasiert. Auf diese Leistungen hebt der Set-Designer Allan Starski ab, wenn er annimmt, dass auch realistische Filme Fiktionen seien:

Der Production Designer trägt die Verantwortung dafür, das Publikum glauben zu machen, dass das Kunstwerk real ist. *Das Set ist unser Medium*, um das Publikum durch die Vermittlung wichtiger Informationen in diesem Glauben zu bestärken. (Ettedgui 2001, 91; Herv. H.J.W.)

Atmosphären als Zusatzbedeutungen von Gegenständen der Darstellung sind darum auch nicht als subjektive Assoziationen zu fassen. Zwar werden sie in als subjektiv empfundener Assoziativität erlebt; aber sie basieren auf Außenwirkungen von Dingen, Szenen und Figuren, die zum allgemeinen Ausdrucksrepertoire von Kulturen gehören. Darum auch sind die Atmosphären intersubjektiv relativ stabil: weil sie letztlich der semiotischen Sphäre zugehören. Man kann verschiedene Urteile abgeben, zum Beispiel eine Kitsch-Atmosphäre ablehnen; aber man muss sie erfahren haben und erfahren können, muss sie so beherrschen, wie man eine Sprache beherrscht.

Synästhetizität, Multimodalität

Ironischerweise spielen Filme manchmal mit dieser holistischen, nicht in Einzeleindrücken fassbaren *Ganzheitlichkeit des Angerührtseins*. Darum auch sind manchmal synästhetische Qualitäten Anlass zur Dramatisierung. In Chantal Akermans sanfter Wohnungstausch-Komödie *UN DIVAN À NEW*

YORK (F/D/B 1996) ist es immer wieder ein kaum feststellbarer, verwehender Geruch, der die abwesende Anwesenheit einer Figur manifestiert; und es ist nicht der Körpergeruch, sondern der Duft von Parfüms, durch den hindurch der eine den jeweils anderen anmutend zu erfahren sucht. Objekte sind eingehüllt vom Atmosphärischen, hatte es eingangs geheißt – Akermans Film macht ein Spiel daraus, die Spur des Atmosphärischen ist geblieben, das Objekt selbst muss über die Spuren erschlossen werden. Dabei macht es den Kern des romantischen Fluidums aus, dass der eine den anderen als Figur des Wünschens, der Faszination, ja des Begehrens konfiguriert. Für den Zuschauer ist das Riechen eine Form des Aneignens, die er nur sehen, aber im Kino selbst nicht haben kann.⁵ Er muss in die Maske der Figur hineinkriechen, um das zu imaginieren, was geschieht. Das Riechen wird ihm zu einem Abstraktum, zu einer empathischen Aufgabe, die wiederum in die Konstitution der Figur und ihrer Handlungsperspektiven einmünden kann.

Die *Indirektheit des Atmosphärischen* in derartigen Konstellationen scheint die Intensität des Erfahrens sogar zu steigern. Darum auch ist die kleine Geruchsszene aus Lawrence Kasdans FRENCH KISS (USA/GB 1995) so nachhaltig im Gedächtnis vieler Zuschauer verankert: Der Hallodri Luc Teyssier (Kevin Kline) zeigt Kate (Meg Ryan) einen Kasten, den er in seiner Schulzeit zusammengestellt hatte. Darin sind alle Gerüche, die von den Kräutern der Gegend, von den Büschen, vom Boden der Heimat ausgehen und im Duft des Weins lebendig bleiben, als riechbare Essenzen aufbewahrt. Die junge Frau riecht – und sie begreift, welche Sensibilität Teyssier hat. Offensichtlich wird hier für den Zuschauer ein Phantasma von Atmosphäre aufgebaut, das sich ihm mit vielen anderen Elementen des Textverstehens zusammenfügt.⁶

Solche Beispiele zeigen, dass sich die atmosphärischen Effekte den aus der Psychologie bekannten *Anmutungen* annähern. *Anmutungsqualitäten* kommen Objekten oder Situationen zu und sind die Grundlage für

- 5 Eine Ausnahme dazu bilden verschiedene Versuche in der Kinogeschichte, durch den Einsatz von Duftstoffen die Handlung des Films olfaktorisch in den Zuschauerraum hineinzuverlängern; vgl. dazu ausführlich den Beitrag von Anne Paech im vorliegenden Band.
- 6 Böhme hatte das Atmosphärische als Kategorie einer ursprünglich sinnlichen Begegnung zwischen Rezipient und Kunstwerk angesetzt (1995, 16, 23 et passim). Vor aller Reflexion und Kritik, vor allem Sprachlichwerden der Kunsterfahrung gelte es, die Sinnlichkeit der Aktualgenese selbst zu respektieren und als genuinen Ort der Kunstrezeption zu erfassen. Die Überlegung aber, dass indirekte Erfassung von Atmosphären (den anmutenden Einhüllungen der Dinge) in der Inszenierung von Filmen eine elementare Strategie ist, die dem Zuschauer den Zugang zum Atmosphärischen *durch die Reaktionen der Figuren hindurch* ermöglicht, sollte zumindest als skeptischer Vorbehalt bedacht sein. Immerhin könnte die Beobachtung Argumente zur intersubjektiven Stabilisierung von Atmosphäre-Assoziationen liefern.

schwer zu bestimmende, eher vage und diffuse Wirkungen des jeweiligen Objekts. Anmutungen stellen sich in multi- oder kreuzmodalen Schlussfolgerungen ein. Oft sind dabei mehrere Wahrnehmungskanäle – visuell, auditiv, haptisch, olfaktorisch – im Spiel. Anmutungen ergeben sich sehr schnell; viele Quellen beschreiben sie sogar als «ersten Eindruck», den eine Objektkonfiguration hervorruft, indem sich Gefühle, Stimmungen und Haltungen gegenüber dem wahrgenommenen Gegenstand herausbilden und die Gestimmtheit des Erlebenden auch im weiteren beeinflussen.⁷ Oft werden Anmutungen dem Subjektiven zugeschlagen, doch stehen Sicherheit und Intersubjektivität des Anmutungsurteils dem klar entgegen. Wie auch das Atmosphärische scheint die Anmutungsqualität «unterhalb der Sprachschwelle» zu liegen, und es bedarf einer eigenen Thematisierung, um sich der Kollektivität des Urteils zu vergewissern.

Atmosphärische Register

Schon diese Überlegung deutet darauf hin, dass das Atmosphärische eine Tiefendimension des Affektiven anspricht, die den nur im Augenblick geltenden Anmutungswert weit übersteigt. Es sind eine ganze Reihe von Elementen, die klären, von welcher Art der atmosphärische Horizont ist, in dem die Geschichte des Films erzählt wird. Auch mit dieser makrostrukturellen Wirkungsdimension des Atmosphärischen kann gespielt werden, sie kann sich im Verlauf einer Filmerzählung als tiefenthematischer Gegenstand erweisen. Zunächst idyllisch anmutende Natur kann sich in eine alpträumhafte Umgebung verwandeln, zur Ausdrucksfläche einer paranoiden Welthaltung der Figuren mutieren. Nicht nur, dass die Bilder der Natur nicht feststehen, sondern sich in einen anderen atmosphärischen Horizont hinein transformieren – die Modulationen der Anmutungen betreffen anderes, Narratives, das nicht mit den materialen Darstellungen des diegetischen Environments zusammengeht. Das Atmosphärische ist in dieser Hinsicht eine Tiefenschicht der Inszenierung, exponiert die Figuren und das Environment gleichermaßen in einem zusammenhängenden

7 Anmutungen werden heute meist in der Werbepsychologie als «Produkt-Anmutungen» untersucht; vgl. dazu Friedrich-Liebenberg 1976; Haverkamp 2009. In ähnliche Richtung weisen die Untersuchungen zur *Eindrucksbildung* (engl.: *impression formation*), die jene Prozesse zu erforschen suchen, in denen jemand Urteile über eine andere Person generiert; offenbar werden bei einer Erstbegegnung – «auf den ersten Blick» – Einzelmerkmale (wie Kleidung, Bewegungsmodus, Blickkontakte, Gesten, Stimmqualitäten) zu einem Urteil zusammengeführt. Der synthetische Charakter des Prozesses bleibt auch dann erhalten, wenn die Informationen über die zu beurteilende Person über die unmittelbare Begegnung hinausgehen (wenn also Äußerungen Dritter, biografische Informationen, Kenntnisse über den gesellschaftlichen Rang usw. zum unmittelbaren Eindruck dazu treten); vgl. Rosemann/Kerres 1986; Srull 1988.

atmosphärischen Hof. Es gibt zahlreiche andere Beispiele, an denen man das Argument entfalten kann. Wenn etwa in Roman Polanskis *REPULSION* (GB 1965) sich die Sicherheit der Wohnung nach und nach in eine bedrohliche Einkerkering wandelt oder wenn in John Boormans *DELIVERANCE* (USA 1972) der zum sportlichen Befahren einladende Fluss unkalkulierbare Gefahren birgt, dann geht es um solche Umbildungen fundamentaler Voreinstellungen, die dem affektiven Charakter der Geschichte zugrunde liegen. Wie man vom *Register* des Sprechens oder Singens spricht und damit in der Musik einen eigenen Klangraum homogener Töne bezeichnet, so könnte man auch von einer *Registerfunktion* der Atmosphärenwerte sprechen.

Will man das Modell der *Register* zur Beschreibung des (Tiefen-)Atmosphärischen heranziehen, aktiviert man einige Bestimmungselemente, die auch für die Feststellung von rhetorischen oder musikalischen Registern essentiell sind:

- die *Repetitivität* der Elemente, die die Registerzugehörigkeit eines Textes anzeigen; es sind nicht einzelne, sondern Verbände von Ausdruckselementen, die alle gleichermaßen einem Register zugehören;
- die *Wert- oder Valeurhaftigkeit* von Registern, was besagen soll, dass die Aktivierung eines Registers zugleich andere Register ausschließt;
- den *Verbundcharakter* der Elemente, die der Zuschauer als zugehörig zu einem gemeinsamen Schatz von Ausdruckselementen einer verwandten Anmutungsqualität erkennen und so die Registerzugehörigkeit eines Textes oder Textstücks feststellen kann;
- die *Konventionalität* der Register schließlich, die eng mit der Bestimmung von Genres und Textintentionen verbunden sind.

Die Beschreibung des Atmosphärischen erweist sich dann als essentielles Element einer Textsemantik des Films.

Literatur

- Balázs, Béla (1982 [1924]) *Schriften zum Film. Band 1: Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze, 1922–1926*, hg. v. Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch u. Magda Nagy, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- Böhme, Gernot (1995) *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Edition Suhrkamp, N.F. 927).
- (1998) *Anmutungen. Über das Atmosphärische*, Ostfildern: Edition Tertium (Arcaden).
 - (2006) *Architektur und Atmosphäre*, München/Paderborn: Fink.
 - (2007) «Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik», in: Friedrich, Thomas/Gleiter, Jörg H. (Hg.) *Einfühlung und phänomenologische Reduktion. Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst*, Berlin etc.: Lit, S. 287–310 (Ästhetik und Kulturphilosophie 5).
- Bollnow, Otto Friedrich (1941) *Das Wesen der Stimmungen*, Frankfurt a.M.: Klostermann.
- Etteggui, Peter (2001) *Filmkünste: Produktionsdesign*, Reinbek: Rowohlt (rororo-Sachbuch 60663).
- Friedrich-Liebenberg, Andreas (1976) *Anmutungsleistungen von Produkten. Zur Katalogisierung, Strukturierung und Stratifikation anmutungshafter Produktleistungen*, Köln: Hanstein (Beiträge zum Produkt-Marketing 3).
- Haverkamp, Michael (2009) *Synästhetisches Design. Kreative Produktentwicklung für alle Sinne*, München: Hanser.
- Lucey, Paul (1996) *Story Sense. Writing Story and Script for Feature Films and Television*, New York etc.: McGraw-Hill.
- Maier, Wolfgang (1997) *Spielfilmsynchronisation*, Frankfurt a.M. etc.: Lang (Forum Anglicum 23).
- Rosemann, Bernhard/Kerres, Michael (1986) *Interpersonales Wahrnehmen und Verstehen*, Bern etc.: Huber (Psychologie-Forschung).
- Schmitz, Hermann (1965) *System der Philosophie. Band 2: Der Leib*, Bonn: Bouvier.
- (1969) *System der Philosophie. Band 3: Der Raum. Teil 2: Der Gefühlsraum*, Bonn: Bouvier.
 - (1998) «Situationen und Atmosphären. Zur Ästhetik und Ontologie bei Gernot Böhme», in: Hauskeller, Michael/Rehmann-Sutter, Christoph/Schiemann, Gregor (Hg.): *Naturerkenntnis und Natursein*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1327), S. 176–190.
 - (2003) *Was ist Neue Phänomenologie?* Rostock: Koch (Lynkeus 8/Edition Neue Hochschulschriften).
- Srull, Thomas K. (Hg.) (1988) *A Dual Process Model of Impression Formation*, Hillsdale, NJ, etc.: Erlbaum (Advances in Social Cognition 1).
- Uhrich, Sebastian (2008) *Stadionatmosphäre als verhaltenswissenschaftliches Konstrukt im Sportmarketing. Entwicklung und Validierung eines Messmodells*. Mit einem Geleitwort von Martin Benkenstein, Wiesbaden: Gabler (Edition Wissenschaft. Marketing und Innovationsmanagement).
- Werner, Hans U. (1999) «Sounddesign – Kino fürs Ohr?», in: *Massenmedien und Kommunikation*, 129/130, S. 55–87.

«Atmosphärische Dichte» als Kinoerfahrung

In einem Blog zur Kriminalliteratur (auf einer süffisant «Hinter-Net» betitelten Website) findet sich folgender Eintrag:

Wenn einem Kritiker, dem ein Buch gefallen hat, nichts Gescheites einfällt, dann lobt er «das Atmosphärische», gar «die atmosphärische Dichte». Aber was ist das? Die landläufige Definition, ein atmosphärischer Text sei einer, in dem ich mich als Leser wohlfühle, an dem ich ganz nahe dran, ja, in dem ich mitten drin bin, ist ein wenig – nun ja: beliebig. [...] – Aber wie sehen die Leserinnen und Leser dieses Blogs das alles? Was macht für sie die Atmosphäre eines Textes der Kriminalliteratur aus? [...] Oder halten sie den Begriff für eine reine Worthülse? Um Antworten wird gebeten.¹

Die Antworten stehen aus – und zwar nicht allein, was den Krimi anbelangt: Auch in Filmkritiken begegnet uns die Floskel von der «atmosphärischen Dichte» allenthalben, ohne dass weiter ausgeführt würde, was damit beschrieben ist. Und in der filmwissenschaftlichen Literatur ist «Atmosphäre» – anders als in der philosophischen Ästhetik oder in der Phänomenologie, die einige grundlegende Arbeiten dazu vorgestellt haben² – ein bislang theoretisch kaum entwickelter ästhetischer Begriff.

Mein Beitrag wird hier kaum Abhilfe schaffen; er versteht sich weniger als kohärenter theoretischer Entwurf, als dass er einige Bemerkungen zum Atmosphärischen versammelt: Im ersten Abschnitt gehe ich – eher unsystematisch und spielerisch – Bestimmungsversuchen von «Atmosphäre» nach, streife Beispiele, die gemeinhin als Atmosphärenfilme gelten, benenne konventionelle Elemente der Atmosphärengestaltung und komme danach auf die Redeweise von «atmosphärischer Dichte» zurück. Dabei stütze ich mich auf die theoretischen Überlegungen von Hans J. Wulff (vgl. 2012; Beitrag in diesem Band) als Ausgangspunkt und Referenzrahmen meiner eigenen Betrachtungen. Im zweiten Teil zeichne ich an einem zeitgenössischen Film, dem von der Kritik zugeschrieben wurde,

1 <http://www.hinternet.de/weblog/2008/08/> [letzter Zugriff 10.10.2011].

2 Vgl. den kursorischen Überblick in Wulff (2012, 109ff; Beitrag im vorliegenden Band).

«atmosphärisch dicht» zu sein, die Arbeit an der Atmosphäregestaltung nach, beschreibe die damit erzeugten ästhetischen Effekte, fasse das Atmosphärische als Register des Films neben der Erzählung und Momente atmosphärischer Dichte als besondere Form der Kinoerfahrung.

Bestimmungsversuche

Die Unschärfe des Atmosphäre-Begriffs spiegelt die konstituierende Eigenschaft des Atmosphärischen. Wulff weist auf die Herkunft des Wortes aus dem Griechischen hin: «Atmosphäre» leitet sich ab von *atmós* (= Dampf, Dunst, Hauch) und *sphaira* (= Kugel); sie bezeichnet die Gashülle, die einen Himmelskörper umgibt. Dieses Vorstellungsbild vom Einhüllenden, Diffusen, Fluiden und Flüchtigen, Ephemerem komme, so Wulff, in allen Bestimmungsversuchen zum Ausdruck (vgl. 2012, 111).³

Sich nicht scherend um Fragen der Definition, hat Béla Balázs in *Der sichtbare Mensch* der Atmosphäre den Königsplatz im Reich der Kunst zugewiesen:

Die Atmosphäre ist wohl die Seele jeder Kunst. Sie ist Luft und Duft, die wie eine Ausdünstung der Formen alle Gebilde umgibt und ein eigenes Medium einer eigenen Welt schafft. Diese Atmosphäre ist wie der nebelhafte Urstoff, der sich in den einzelnen Gestalten verdichtet. Sie ist die gemeinsame Substanz der verschiedenen Gebilde, sie ist die letzte Realität jeder Kunst.

(Balázs 1982 [1924], 64)

Er führt dies weiter aus, und wie selbstverständlich spricht er dem Film insgesamt zu (die Konfektionsware nimmt er hier gerade nicht aus), die atmosphärisch überlegene Kunst zu sein. Atmosphäre, so Balázs, sei

jenes dichte, duftige Fluidum des sinnfälligen Lebens, das nur die allergrößten Dichter manchmal mit Worten fühlen lassen können. Und dann sagen wir: «Man spürt ordentlich den Geruch, wenn Flaubert eine Wohnung beschreibt», oder «es wässert einem den Mund, wenn Gogols Bauern essen». Und siehe, diese sinnfällige, riechbare und schmeckbare Atmosphäre schafft jeder bessere amerikanische Regisseur. Die *ganze* Geschichte ist vielleicht einfältig, vielleicht auch kitschig-verlogen. Aber die *einzelnen Momente* sind so warmen Lebens voll, «daß man ordentlich den Duft spürt».

(Ebd., 65; Herv. i. O.)

In Ira Konigsbergs Standardwerk *Complete Film Dictionary* klingt das naturgemäß prosaischer; er definiert Atmosphäre schlicht und einfach als:

3 Zu «Dunstabildern» vgl. Böhme (2006, 64ff).

The mood or feeling of a scene created by any number of the following: setting, costumes, makeup, color, lighting, acting style, camera angles and movement, editing, and sound.
(Königsberg 1989, 20)

Zugegeben, das ist nicht sehr tief; weitreichend ist es doch. Denn Königsberg führt hier Eigenschaften der Szene oder besser: das Zusammenspiel der filmtechnischen oder stilistischen Parameter, die zum Aufbau eines szenischen Gesamteindrucks beitragen, mit Empfindungen eng, welche von diesen ausgelöst werden – Atmosphäre ist die spezifische Stimmung, der emotive Eindruck der Szene als einer räumlichen Konfiguration. Ähnlich beschreibt es Thomas Koebner in *Reclams Sachlexikon des Films*:

Atmosphäre bezeichnet einen *Raumeindruck*, der der physiognomischen Wahrnehmung einer Gestalt gleichzusetzen ist. Dieser Eindruck lässt sich als *Stimmung* umschreiben, die auf mehrere Sinne des Publikums zugleich einwirkt (synästhetischer Effekt): auf Gesicht, Gehör, Gefühl.

(Koebner 2002, 35; Herv. B.H.)

Raumeindruck, Stimmung einer Szene... kurz: Atmosphäre meint – in der Redeweise der Dramaturgen, diese verbreitete Umschreibung findet sich aber auch bei Böhme (2007) – den «gestimmten Raum». In diesem Sinn fasst Wulff Atmosphären als «Relationsdinge» und begründet dies so: Atmosphären «können nicht allein auftreten, sondern nur als Qualitäten von *Trägern der Atmosphäre*» (2012, 109; Herv. i. O.). Das mögen Dinge, Konstellationen von Dingen, Menschen, Landschaften, Kunstwerke und ähnliches mehr sein.

Nun sind Atmosphären nicht allein abhängig von ihren Trägern oder an diese gebunden, mehr noch: Sie oszillieren gleichsam zwischen den Objekten oder Dingen, denen sie anhaften, und den Subjekten, die sie *erfahren* (vgl. Böhme 1995, 22; kritisch: Lehmann 2007, 76ff). Auf den Film gewendet: Atmosphäre ist eine *Anmutungsqualität* des Textes. Als textuelle Kategorie ist die Atmosphäre einer Filmszene oder auch der sie umgreifenden erzählten Welt nicht beschreibbar ohne Blick auf die Rezeption, auf die Empfindungen und Stimmungen, die durch die Gestaltung hervorgerufen werden. Wer Atmosphären schafft, sucht damit eine leibliche Erfahrung zu erzeugen, das (unbestimmte) Gefühl, mit dem szenischen oder diegetischen Raum synästhetisch-sinnlich kurzgeschlossen zu sein. Die theoretischen Entwürfe zum Atmosphärischen interessieren sich von daher auch für die Erzeugbarkeit und die Gestaltung von Atmosphären und damit für das komplexe «atmosphärische Wissen» von Schriftstellern, Architekten, Designern, den Gestaltern von Ausstellungs- und Verkaufsräumen und eben Filmemachern: Atmosphären werden «bewusst für den

Adressaten *gestaltet*», heißt es bei Wulff (2012, 110; Herv. B.H.). Wenn sich die Ästhetik auch schwer tun mag, das Atmosphärische empirisch und theoretisch dingfest zu machen – die Praktiker wissen genau, mit welchen Mitteln spezifische Atmosphären erzeugt werden können.⁴

Atmosphären gestalten, erleben und beschreiben

Die Filmgeschichte verzeichnet denn auch eine ganze Reihe von Regisseuren, die als «Meister des Atmosphärischen» gelten (obwohl es selbstverständlich, wenn wir uns an die Definition von Königsberg zurückerinnern, auch die Szenografen, Ausstatter, Kameraleute, Licht- und Tongestalter, Maskenbildner, Filmkomponisten und natürlich auch die Schauspieler sind, die für das Erschaffen von Atmosphäre sorgen): Friedrich Wilhelm Murnau mag einem zuerst in den Sinn kommen, die Regisseure des französischen Poetischen Realismus, allen voran Marcel Carné,⁵ oder auch zeitgenössische Filmemacher wie Wong Kar-wai oder Carlos Reygadas.

Murnaus Filme etwa sind berühmt für ihre stimmungsvollen Studio-Nachtaufnahmen und den künstlichen Mond, der die Kulissen zu illuminieren scheint. In seinem Werk finden sich viele der später immer wiederkehrenden Bildmotive und Elemente zur Atmosphäregestaltung: Wettererscheinungen (Regen, Nebel, Tau, Dämpfe, Schnee und Eis), Landschaftsformationen und Texturen aus der Natur (das Gebirge, der Wald, das Moor, die See, aber auch Erde, Dreck und Staub) und dann natürlich der Wechsel der Tageszeiten (der Mond, die Dämmerung, Sonnenauf- und -untergänge, das Spiel von Licht und Schatten).⁶

In einer Kritik aus dem Jahr 1923 beschreibt – wiederum – Balázs die Inszenierungsweise von *NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS* (D 1922) und die Wirkung, die der Film auf ihn hatte:

- 4 Vgl. etwa Hanich (2010, 170–179) zur Atmosphäregestaltung im Horrorfilm.
- 5 *QUAI DES BRUMES* (F 1938), *HÔTEL DU NORD* (F 1938) und *LE JOUR SE LÈVE* (F 1939) etwa gelten als «Atmosphären-Filme»: In seinem Buch *Child of Paradise. Marcel Carné and the Golden Age of French Cinema* betitelt Edward Baron Turk das Kapitel zur Produktion von *HÔTEL DU NORD* mit «Atmosphere, Atmosphere» (1989, 129ff); und der Band von Raymond Chirat (1987) zum französischen Kino der 1930er Jahre trägt überhaupt den Titel *Atmosphères*.
- 6 Licht gilt als das zentrale filmstilistische Mittel zur Erzeugung von Raumstimmung, von Atmosphäre. Film sei «painting with light», hat der Kameramann John Alton seine Kunst beschrieben (1949), und Richard Blank behauptet im Nebentitel seines Buchs *Film & Licht* (2009) gar: «Die Geschichte des Filmlichts ist die Geschichte des Films». Gleichwohl ist der Zusammenhang von Lichtgestaltung und *mood* filmwissenschaftlich wenig ausgelotet (vgl. Grodal 2005).

Sturmwolken vor dem Mond, eine Ruine in der Nacht, eine dunkle, unkenntliche Silhouette im leeren Hof, eine Spinne auf einem Menschengesicht, das Schiff mit schwarzen Segeln, das in den Kanal hineinfährt und auf dem kein Lebewesen sichtbar ist, das es lenkt, heulende Wölfe in der Nacht und Pferde, die plötzlich scheuen, ohne daß wir wüßten, wovor – das waren alles naturmögliche Bilder. Aber ein frostiger Luftzug aus dem Jenseits wehte in ihnen.

(Balázs [1923], zit. nach Prinzler 2003, 130)⁷

Auf ähnliche Weise sucht Lotte Eisner mehr als vierzig Jahre später in ihrem Buch über Murnau dem visuellen Stil des Regisseurs sprachlich-expressiv beizukommen:

In den Filmen aus Murnaus Reifezeit wogen Licht und Schatten über alle Flächen und Körper, huschen über Gesichter und Gewandungen, gehen eine Einheit ein mit der beschwingten Kamerabewegung. [...] Chaotisch wirbelt Finsternis in dem titanischen Präludium von FAUST, Himmelslicht dringt machtvoll hervor, Strahlen zerreißen die Nebelwand, Wetterleuchten über die Weite, bis Formen, Licht und Schatten zu einem gigantischen Orchesterspiel vereint, sich zum Erzengel und zum Dämon gestalten. Das marmorne Antlitz der toten Mutter mit seiner schwellenden Plastik, das uns in dem Film begegnet, findet seinen Abglanz in der Vision der bleichen Ertrunkenen, die graue Fluten in SUNRISE mit sich führen. Über die dahingesunkene Gestalt des toten Mönches in FAUST geistern die Schatten der Flüchtenden, wie in der Tramway Lichtreflexe auf Kopf und Hals des Mannes in SUNRISE. (Eisner 1967, 43)

Über SUNRISE: A SONG OF TWO HUMANS (USA 1927) schreibt sie:

Überall suchte Murnau Atmosphäre zu schaffen. Staub wirbelt auf, als die Trambahn einfährt, durch die spiegelnden Glasscheiben gesehen mischt sich dem Staub stete Bewegung. [...] Dämpfe verschleiern oft die Atelierlandschaft. Nebel steigt auf im Moor mit dem künstlichen Mond, und von einer unerhört bewegten Kamera geführt, irrt unser Auge über Wasserlachen, Lehm Boden, Schilf. (Ebd., 90f)

In beiden Fällen finden sich die oben genannten Natur- und Wettererscheinungen; worum es mir aber besonders geht und als Erklärung dafür, dass ich hier so ausgiebig aus diesen Texten zitiere: Die Kritiker beschreiben filmische Atmosphäre in sprachlichen Wendungen, die auf die Kraft von Adjektiven setzen: «schwellende Plastik», «spiegelnde Glasscheiben», «bleiche Ertrunkene», «graue Fluten», «flimmerndes Licht» – Balázs und

7 Die NOSFERATU-Kritik findet sich auch in Balázs (1982); dort wird ebenfalls *Der Tag* (Wien), Nr. 100, 9. März 1923, als Quelle genannt, der Wortlaut der beiden Texte ist aber nicht identisch.

Eisner verfolgen offensichtlich die Strategie, die Filmszenen und ihre Stimmungsqualitäten nachzubilden, indem sie ihre Rezeptionseindrücke in eine bildgewaltige Sprache übersetzen, die den Szenen gewissermaßen auf gleicher Höhe begegnet. Es scheint, als bräuchte es eine solch reiche, geradezu überladene Sprache, die darauf zielt, innere Bilder beim Leser zu erschaffen, um der Atmosphäre des Films als einem sinnlichen Eindruck Ausdruck zu verleihen – Atmosphärenbeschreibung als Übersetzungsprozess, als Versuch, erlebte Atmosphäre nicht bloß sprachlich nachzubilden, sondern das sinnliche Erlebnis selbst suggestiv heraufzubeschwören (vgl. Böhme 1995, 38).

Atmosphärische Dichte

An dieser Stelle möchte ich nochmals zurückkommen auf den eingangs zitierten Krimi-Blogger und Skepsis anmelden gegenüber seiner Überlegung, die Zuschreibung atmosphärischer Dichte gelte allein solchen Werken, in denen der Leser sich «wohlfühle». Dagegen muss man einwenden: Gebäude, Romane oder auch Filme vermögen Atmosphären des Schauerlich-Unheimlichen, des Schwülstigen oder Kitschigen, des Ekelhaften, der Entfremdung oder auch die Atmosphäre der Macht zu gestalten. Dem Adressaten vermitteln sich diese Atmosphären, er kann sie «lesen» und auch spüren (sie leiblich-somatisch in sich nachempfinden) – aber wohlige Empfindungen müssen das nicht notwendig sein.

Ich vermag nicht zu sagen, wann genau der Begriff «atmosphärische Dichte» Eingang in die Filmpublizistik gefunden hat. In Kritiken aus der Stummfilmzeit, wie der oben zitierten von Balázs, aber auch in der von Eisner aus den 1960er Jahren findet sich die Wendung nicht. Stattdessen wird hier in poetischer Sprache versucht, die Bilder eines Films, seine Stimmungsqualitäten, eben seine Atmosphäre sprachlich einzufangen, um sie so gleichsam vor dem inneren Auge des Lesers erstehen zu lassen. Die heute geradezu floskelhaft gebrauchte Redeweise von «atmosphärischer Dichte» scheint dagegen ein Mittel zur Abkürzung dieses Beschreibungsprozesses. Sie gibt dem Kritiker eine eingeübte, griffige und vermeintlich selbsterklärende Formel für die Anmutungsqualität einer räumlichen Gegebenheit an die Hand, die als ganzheitlicher Wahrnehmungseindruck evident ist, der sprachlich aber nur schwer oder – wie es uns Balázs und Eisner vormachen – mit Sprachmächtigkeit beizukommen ist. Wenn man so will: Eine Kurzformel komplexen sinnlichen Erlebens.

Das Wort von der «atmosphärischen Dichte» begegnet uns übrigens gehäuft bei der Beschreibung des Ausstattungsfilms, was auf der Hand liegt, denn diesem geht es ja vorrangig darum, eine vergangene Welt le-

bendig werden zu lassen und dabei eben auch die Atmosphäre einer historischen Epoche spürbar zu machen. Die Arbeit an der Atmosphäre dient der Authentifizierung der Darstellung und der Illusionsbildung. Die erzählte Welt soll nicht nur echt aussehen, sondern sich auch so anfühlen.

Ein besonders gelungenes Beispiel ist Martin Scorseses Edith-Wharton-Adaption *THE AGE OF INNOCENCE* (USA 1993), deren Geschichte in der sittenstrengen New Yorker *upper-class*-Gesellschaft in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts spielt. Der Film evoziert die Atmosphäre der *natures mortes* und des Eingezwängtseins der Figuren in das enge Korsett gesellschaftlicher Konventionen nicht allein durch Ausstattung und Kostüme, sondern auch durch die Blickstrukturen und die Verwendung von Großaufnahmen. Ein geeignetes Beispiel, um daran das Phänomen atmosphärischer Dichte zu illustrieren: weil hier die Räume nicht nur lesbar sind in Hinblick auf die in ihnen agierenden Figuren, sondern weil der innerste Zustand der erzählten Welt atmosphärisch zum Ausdruck gebracht wird. Die Atmosphäre ist gleichsam aufgeladen mit Bedeutung.

Wulff fasst atmosphärische Dichte heuristisch als «*Engführung von Figuren und Hintergründen, von narrativen und diegetischen Größen*» (2012, 112; Herv. i. O.). Die Arbeit an der Atmosphäre dient dem Angleichen der Stimmung von Milieu und Geschichte. Atmosphärische Dichte bedeutet also auch semantische Dichte, etwa insofern die Atmosphäre lesbar ist als Symbolisierung innerer Vorgänge der Figuren oder auch als Kommentar der narrativen Instanz zum Geschehen.

Man könnte den Eindruck der Dichte in diesem Sinn auch als ästhetischen Effekt einer umfassenden Form der Einfühlung im Sinne von Theodor Lipps (1903) beschreiben: nicht allein als Empathie mit den Figuren, wie Einfühlung häufig psychologisch verkürzt verstanden wird, sondern als Einfühlung auch in die soziale Situation einer Szene, in ihre spezifische Stimmung oder Tönung, darüber hinaus in ihre ästhetischen Qualitäten, in die Materialästhetik der dargebotenen Objekte wie in die Textur der filmischen Oberfläche und in die übergreifende Gestimmtheit der erzählten Welt. Und vielleicht müsste man ergänzen, dass Atmosphäre da intensiv empfunden wird, wo sie als zugespitzte sinnlich-synästhetische Reizkonfiguration eine Szene heraustreten lässt aus der Umgebungsrealität und so Wahrnehmung wie Einfühlung des Zuschauers herausfordert.

Ich will das Wort von der «atmosphärischen Dichte» nunmehr als Einstieg nehmen, um einen Film zu betrachten, der von den Kritikern unisono mit diesem Etikett belegt wurde: *COLLATERAL* von Michael Mann aus dem Jahr 2004.⁸ Befremdlich mag dabei anmuten, dass diese aufwändig

8 Vgl. etwa folgende Auszüge: «Es ist die morbide Kamerapoésie der Nacht, die dem

designte Hollywood-Mainstream-Produktion gerade nicht auf ›Dunstbilder‹, auf nebelhafte, verschwommene Texturen setzt, sondern weitgehend mit digitalem HD-Material (hochauflösendem Video) fotografiert wurde, das für tiefscharfe Bilder sorgt und dem gemeinhin nicht unbedingt zugesprochen wird, von besonderer sinnlicher Qualität zu sein.

An diesem Beispiel suche ich darzulegen, wie das Atmosphärische als Eigenschaft der erzählten Welt, vor allem aber als Eigenschaft der jeweiligen Szene einerseits mit der Narration verbunden ist, andererseits aber ein textuelles Register vor oder neben der Handlung bildet, eine zweite Stimme der Filmerzählung. Denn die Atmosphäre zählt, darauf weist Wulff ebenfalls hin, zur *deskriptiven* Seite des Textes, die beim Erzählen mit entfaltet wird; dieser Prozess geht aber nicht vollständig auf im Erzähl-diskurs (vgl. 2012, 113). Zwar ist die Atmosphäre narrativ eingebunden, etwa insofern sie die Wahrnehmung der in spezifisch gestimmten Räumen agierenden Figuren beeinflusst – indem sie deren Gefühlslagen ausdrückt oder symbolisiert (sie gleichsam nach außen kehrt) oder indem wir von der Atmosphäre auf die Figuren schließen, die Handelnde in einem bestimmten Milieu sind. Das Atmosphärische erschöpft sich aber nicht in dieser narrativ ›dienenden‹ Funktion, sondern ist von eigener Qualität und beansprucht eigene Aufmerksamkeit.

So gibt es Momente ›purer Atmosphäre‹ im Film, sei es, dass die handelnden Figuren noch nicht aufgetreten sind und sich der Film an seinem Anfang oder auch bei der Einführung eines neuen Handlungsraums zunächst Zeit nimmt für das atmosphärische Auskleiden der erzählten Welt (vgl. Hartmann 2009, 132 et passim), sei es, dass die Erzählung zurück- und das Atmosphärische in den Vordergrund tritt – auch dies lässt sich anhand des nun folgenden Beispiels zeigen.

Digital erzeugte Atmosphäre in Michael Manns *COLLATERAL*

COLLATERAL war ein großer kommerzieller Erfolg; der Film wurde gelobt für seinen visuellen Stil und die beiden Directors of Photography, Paul Cameron und Dion Beebe, vielfach ausgezeichnet. Er lässt sich charakterisieren als elegischer Neo-Noir, bei dem das Atmosphärische gleichbedeutend neben dem Narrativen der Genre-Handlung steht. Die kunstfertig komponierte Stimmung des Films, die sich vor allem dem Setting, dem

Film so eine atmosphärische Dichte verleiht» (Harald Pauli in *Focus*, Nr. 39, 2004); «Mann [...] verdichtet die sinnlichen Eindrücke der nächtlichen Stadt in einer hyperrealistischen und zugleich surreal anmutenden Atmosphäre» (Kai Mimh in *EPD Film*, Nr. 10, 2004); «[s]o entsteht eine hochgradig poetische Atmosphäre, die über das Unterbewusstsein auf den Betrachter wirkt» (Rüdiger Suchsland in *Film-Dienst*, Nr. 19, 2004).

ausgeklügelten Licht- und Farbkonzept und der ausgestellten Oberflächenphysik der fotografierten Gegenstände verdankt, aber natürlich auch dem Sounddesign und der Filmmusik von James Newton Howard, fügt der Erzählung eine zweite Stimme hinzu, die den Text semantisch reicher macht und das Filmerleben komplexer, <dichter>.

Der Film erzählt vom Auftragskiller Vincent, einem eleganten, distanzierten, emotional gleichgültigen, undurchsichtigen und damit höchst faszinierenden Soziopathen (verkörpert von Tom Cruise, der hier deutlich gegen sein Leinwandimage gecastet ist). Der gedungene Mörder im Gewande und mit dem Gebaren eines gutsituierten Geschäftsmanns kommt abends am Flughafen von Los Angeles an und erhält die Order, im Verlauf der Nacht fünf Menschen umzubringen: Vier der Personen auf seiner Liste sind Kronzeugen in einem Prozess gegen das organisierte Verbrechen, die fünfte ist die zuständige Staatsanwältin. Zur Durchführung bedient er sich der unfreiwilligen Hilfe des Taxifahrers Max (Jamie Foxx), auf den er zufällig trifft und den er als ortskundigen und versierten Chauffeur zunächst engagiert, bevor er ihn nach dem ersten Mord, dessen Mitwisser Max wird, als Geisel nimmt und zwingt, ihn weiter zu begleiten auf dieser Reise ans Ende der Nacht.

Der größte Teil der recht simpel strukturierten Geschichte um zwei entgegengesetzte Charaktere, die einander in ihrem Solipsismus wiederum ähneln, spielt im eng begrenzten Raum des Taxis, der die Insassen einkapselt und abschirmt von der menschenleeren, anonymen und schier endlos scheinenden Stadt, die sie durchkreuzen. Das Gefährt mutet an wie eine Insel oder ein Raumschiff im All, so jedenfalls beschreibt es ein Filmkritiker: «The lights of the city become a whole ocean of tiny artificial stars that the characters traverse across like a derelict ship floating thru a vast impersonal universe» (Little 2004).

Über die spezifische Inszenierung von Los Angeles als *city of lights* erschafft der Film eine urbane, zugleich unwirkliche Atmosphäre, welche die Figuren einzuhüllen scheint. Die Stadt, die im Hintergrund sämtlicher Szenen präsent ist, aber selbst kein Gesicht bekommt, sollte, so ist es Interviews mit dem Regisseur und den Kameramännern zu entnehmen, dritte Hauptfigur des Films sein. Los Angeles in *COLLATERAL* ist indes keine Authentizität heischende Repräsentation der wirklichen Metropole, sondern ganz und gar filmische Stadt, *cinematic city*, ein imaginäres Konstrukt.

Los Angeles ist neben New York sicherlich die am besten kartografierte Filmstadt (vgl. Ofner/Siefen 2008; Jahnke 2011), und sie hat zwei Gesichter. Einerseits ist sie assoziiert mit Hollywood und als «Stadt der Engel» zugleich Stadt der Träume, ein Utopia im sonnigen Kalifornien; andererseits steht sie paradigmatisch für eine postmoderne Geografie

oder besser: für einen neuen urbanen Raum der Nach- oder Übermoderne, ein «sich immer weiter ausdehnendes, dezentriertes postfordistisches Metropolis» (Lobato 2008, 342; Übers. B.H.), wie es etwa Mike Davis in seinem Buch *City of Quartz* (1991) beschrieben hat. Die Stadt in *COLLATERAL* ist kein fassbarer Ort mit einem Zentrum, mit wiedererkennbarer Geografie und Architektur, sondern eine maßlose Stadt, bestehend aus einer Ansammlung von Nicht-Orten (*non-lieux*) im Sinne Marc Augés (2010 [1992]), von Räumen des Dazwischen, von Passagen- oder Transiträumen: endlose Freeways und Straßen, Flughäfen, Tankstellen, Parkplätze. *COLLATERAL* formt das Modell der dystopischen, gesichtslosen und – in den meisten Einstellungen – von Menschen bereinigten Noir-Megalopolis, eine Metapher für Entindividualisierung und Entfremdung in einer technizistischen, globalisierten Welt.



1 Top shot der nächtlichen Stadt in *COLLATERAL*

Die Stadt wird aber auch etabliert als ein Universum, das verschiedene ethnische Gruppen bevölkern. Die topografische Gliederung des nur vage bestimmten urbanen Raums in getrennte soziale Milieus mit je eigenen ethnischen und subkulturellen *valeurs* und eben auch spezifischer Atmosphäre wird jedoch weniger über die Menschen an diesen Orten etabliert denn über ikonische Kurzformeln wie Reklameschilder, spanische oder asiatische Namen und Schriftzüge an Geschäften und Restaurants, Fassadengemälde und vor allem durch die Verwendung unterschiedlicher Musiktitel von Rock über Jazz und Ethno-Pop bis zu House.

Durch die Betonung des Atmosphärischen weitet sich die linear und schnörkellos erzählte Genregeschichte zu einer melancholischen, sinnlich erfahrbaren Meditation über die Gleichgültigkeit und Entfremdung des Lebens in den Metropolen, über die Kontingenz und Vergänglichkeit menschlicher Existenz. Die Atmosphäre erweist sich so als eng assoziiert mit der thematischen Linie der Erzählung.

Liest man die Interviews mit den beiden Kameramännern und Produktionsberichte in Fachjournalen wie dem *American Cinematographer*, dann scheint das Erschaffen der Atmosphäre des nächtlichen Los Angeles Hauptanliegen der Inszenierung gewesen zu sein. *COLLATERAL* war Michael Manns erster (nahezu) kompletter Film in Digitaltechnik. Er wurde weitgehend mit einer High Definition Digitalkamera fotografiert (genauer: mit der Sony/Panavision 24P Cine Alta HDW-F900, daneben fanden aber auch HD-Kameras anderer Hersteller Verwendung); einige zentrale Szenen, wie die drei in verschiedenen Nachtclubs angesiedelten sowie die wenigen Tageslichtaufnahmen am Anfang wurden indes traditionell mit 35mm-Film aufgenommen (vgl. Holben 2004; Hurwitz 2004).

Auch bei dieser Produktion drehte Michael Mann im für ihn typischen *full coverage*-Stil, wobei bis zu zwölf Kameras gleichzeitig zum Einsatz kamen, was die Montage vor die Schwierigkeit stellte, Material unterschiedlicher Textur harmonisch zu verbinden. Und es wurde – möglich durch die HD-Technologie – mit *long takes* gearbeitet, um ganze Szenen abzudecken, statt sie wie üblich bereits bei der Aufnahme in kürzere Einstellungen zu zerlegen. Die Schauspieler bekamen so die Möglichkeit, in den Dialogszenen zu improvisieren.

COLLATERAL spielt, abgesehen von der Eingangssequenz am frühen Abend und wenigen Innenszenen, zur Gänze bei Nacht. Hier erweist sich ein Vorteil des HD-Formats, das nächtliche Aufnahmen im *low key*-Stil fast ohne künstliches Licht möglich macht. Die Arbeit an der Atmosphäre vollzieht sich denn auch vorrangig über den kunstfertigen Einsatz des Lichtes und die nachträgliche Manipulation des Digitalmaterials, wie sich an der ersten gemeinsamen Szene von Vincent und Max im Taxi exemplarisch zeigen lässt.



2a-b Pseudodiegetisches Licht in den Taxiszenen

Die Inszenierung sucht den Eindruck zu erwecken, das Licht rühre her von der Beleuchtung der nächtlichen Stadt, die ins Innere des Wagens dringt. In sämtlichen Taxiszenen wird auf das übliche Frontal-Licht auf die Akteure, das sie aus dem Hintergrund herauslöst, verzichtet. Stattdessen kommt ausschließlich indirektes Licht zum Einsatz, für gewöhnlich als *fill light* oder *back light* gesetzte Lichter werden zur Hauptquelle, um so eine

Ausleuchtung des Wageninneren durch die natürlichen Lichter der Nacht zu simulieren, die aus allen Richtungen zu kommen scheinen (vgl. Hurwitz 2004). Brinckmann bezeichnet diese Form atmosphärischen Lichts als «quasi-» oder auch «pseudodiegetisch» (2007, 79): Es vermittelt den Anschein, als stamme es direkt aus der natürlichen Umgebung oder verstärke allenfalls die Wirkung der natürlich vorhandenen Lichtquellen; tatsächlich wird es mit beträchtlichem Aufwand eingerichtet, komponiert.

Um diesen Effekt des schimmernden Widerscheins nächtlichen Umgebungslichts zu erzielen, wurden in den verwendeten Autos etwa dreißig individuell dimmbare LC-Folien (*electro-luminescent panels*), wie wir sie aus den Displays von Mobiltelefonen kennen, in der Größe von 5 x 15 Zoll (umgerechnet ca. 12,5 x 38 cm), angebracht. Resultat ist ein grünlicher, unwirklicher, stumpfer, bisweilen unheimlicher Look der Gesichter, der in der Postproduktion noch weiter herausgearbeitet wurde. Außerdem wurde das Material systematisch überbelichtet und danach am Computer farbnachbearbeitet, um ein «natürliches» Aussehen zurückzugewinnen. Gleichfalls getrickst wurde mit der Schärfentiefe: Zur Vermeidung der HD-üblichen tiefenscharfen Bilder (vgl. Flückiger 2003, 38–41) wurde der Brennpunkt absichtlich falsch gewählt und darüber hinaus experimentiert mit den Möglichkeiten extremer Schärfenverlagerung innerhalb einer Einstellung; Ergebnis ist ein beständiges Pulsieren zwischen Vorder- und Hintergrund in den Dialogszenen.⁹ Ein eindrücklicher Effekt entsteht zudem dadurch, dass durch beschriftete Glasscheiben gefilmt wurde – der ohnehin begrenzte Raum im Wageninneren ist durch eine Halbscheibe zwischen Vordersitz und Rückbank getrennt –, wodurch sich Muster auf den Gesichtern abzeichnen und Figur und Umgebung amalgamiert werden.



3a–b Schärfenverlagerung in den Dialogszenen

Ich führe diese technische Seite, die Arbeit der Kamera- und Special-Effects-Abteilung, die ich nicht wirklich durchschaue und die selbst von Experten digitaler Gestaltung nicht ohne weiteres erkannt wird, hier ledig-

9 Zu den Funktionen der Schärfenverlagerung und der Poetik dieses filmischen Verfahrens vgl. Smid (2006; 2012) sowie ausführlich ihren Beitrag im vorliegenden Band; die Autorin rekurriert darin auch auf Filme von Michael Mann.

lich an, um zu belegen, wie viel handwerkliche Arbeit und Kunstfertigkeit im Spiel ist, um eine «natürlich» anmutende Atmosphäre zu erschaffen.¹⁰

Der atmosphärische Eindruck dieser ersten Begegnung zwischen Vincent und Max rührt aber nicht nur vom Spiel mit diegetischem und quasi-diegetischem Licht, den Reflexionen auf den Scheiben, den Schattenwürfen und der Farbgestaltung her. Etabliert wird er zuallererst von einer Nocturne, einer träumerischen Klaviermusik, die zunächst nondiegetisch auftritt, während ein *top shot* das Taxi tief unten in der Häuserschlucht zeigt, und sich beim Umschnitt ins Wageninnere zur Musik aus dem Radio zu wandeln scheint.

Wie empfinden wir die Atmosphäre der Szene? Als gedämpft, melancholisch, gar traumverloren? Aber können wir sie den beiden höchst unterschiedlichen Charakteren zuordnen, die sich hier gerade kennenlernen und Konversation über die Stadt Los Angeles betreiben? Der Fahrgast erzählt ungerührt die Anekdote (oder urbane Legende) vom Mann, der in der U-Bahn gestorben und sechs Stunden durch L.A. gefahren sei, ohne dass es jemand bemerkt habe. Die Atmosphäre scheint seine Geschichte zu beglaubigen. Und sie knüpft ein Band zwischen den beiden Männern im Auto, isoliert von der Welt da draußen, die sich als Spiel der Lichter zur Geltung bringt, verbunden im gestimmten Raum, den sie teilen.

COLLATERAL enthält eine kurze Szene, die ich als «atmosphärische Schlüsselszene» bezeichnen möchte. Narrativ gesehen hat sie lediglich eine Brücken- oder Passagenfunktion zur sich anschließenden langen Sequenz in einem koreanischen Nachtclub, die als *plot point* der Handlung fungiert: Hier treffen alle Akteure, ethnischen und sozialen Gruppen aufeinander (Vincent und Max, Vincents nächstes Opfer, ein asiatischer Gangsterboss, dessen Untergebene, die Mitglieder des konkurrierenden mexikanischen Verbrecherkartells, die örtliche Polizei und die parallel ermittelnden Vertreter des FBI). Auf der vollbesetzten Tanzfläche, zwischen hingebungsvoll tanzenden Menschen kommt es zu einer heftigen Schießerei; die exakt choreografierte Szene, die mit der Musik von Paul Oakenfold unterlegt ist, funktioniert wie ein narrativ strukturierter Videoclip. Aber mir geht es wie gesagt um die kurze Zwischenszene vor diesem Ausbruch der Gewalt.

Der Wagen, zunächst wiederum eingefangen von einer Hubschrauber Aufnahme, gleitet durch die Nacht. Die beiden Männer im Innern, der Reise müde, unterhalten sich leise, während die Schärfenverlagerung der Kamera für ein beständiges Pulsieren zwischen ihnen sorgt. «Life is short,

10 Michael Mann selbst spricht vom «malerischen» Gebrauch des DV-Materials, das alle möglichen Manipulationen an Kontrastwerten und Farbe erlaube, um den *mood* einer Szene zu verändern (Mann in Olsen 2004; zum visuellen Stil des Films vgl. Rybin 2007, Kap. 9).

one day it's gone», sagt Vincent zu Max. Dann verstummt das Gespräch, wir sehen den Widerschein der Lichter auf dem polierten Kotflügel des Autos und durch die Fensterscheiben die im grünstichigen Licht surreal anmutenden Palmen von L.A. – als mit einem Mal etwas die beiden zu irritieren scheint. Vincent und Max blicken nach draußen, der Wagen bremst ab und kommt zum Stehen, und mit ihm scheint auch die Geschichte innezuhalten, gleichsam den Atem anzuhalten. In die Stille hinein kreuzen Kojoten die Fahrbahn. Sie blicken in Richtung Wagen, ihre Augen glühen auf im reflektierenden Scheinwerferlicht, Musik setzt ein – und dann sind sie auch schon wieder verschwunden, der Spuk ist vorbei. Durch die ellipthische Montage lässt sich nicht einmal mit Bestimmtheit sagen, wie viele Tiere es eigentlich waren. Das Taxi setzt seine Fahrt fort, und keiner der beiden drinnen verliert ein Wort über das, was er gerade gesehen hat.



4a-d Atmosphärische Schlüsselszene: Kojoten in der Stadt

Für den Fortgang der Geschichte ist diese Szene ohne Bedeutung; nichts Handlungsrelevantes ereignet sich, man könnte das kleine Segment aus dem Film entfernen, ohne dass eine Lücke in der Logik des Plots entstünde.¹¹ Mehr noch: Das Narrative tritt hier zurück, mit der Verlangsamung des Bildflusses hält auch die Erzählung inne, und das Atmosphärische rückt in den Mittelpunkt der Szene – ein magischer, realitätsenthobener Moment. Er wird auch danach von den Figuren im Gespräch nicht aufgegriffen, als habe es die Ruptur nie gegeben oder als solle der Augenblick bewahrt werden, indem er der Sprache und dem Sinn entzogen wird. Was hier aufscheint, ist die Idee eines «reinen Kinos» im Gewand des Genrefilms.¹²

11 In der Terminologie der Erzähltheorie Seymour Chatmans wäre sie als «Satellit» zu bezeichnen (vgl. 1989 [1978], 53–56).

12 Suchsland, der die Szene gleichfalls hervorhebt und ähnlich beschreibt, sieht in ihr gar einen Schlüssel zum Kino Michael Manns (*Film-Dienst*, Nr. 19, 2004).

Aus dramaturgischer Sicht muss man präzisieren, dass die Figuren auf die Kojoten gar nicht unmittelbar reagieren *dürfen*, um die Erscheinung nicht auf den Boden der Realität zu holen. Die beiden Männer, eben noch im Spiel mit der Schärfeverlagerung eng aufeinander bezogen, werden nunmehr getrennt durch Kadrierungen und eine innerszenische Montage, die Vincent und Max jeweils für sich ins Bild setzen und es zugleich vermeiden, einen von ihnen mit den Tieren in einem Einstellungsraum zusammenzuführen. Den Kojoten haftet so eine gewisse modale Ambivalenz an, ihre diegetische Verankerung ist lose, sie könnten ein Spuk sein, ein inneres Bild, das wird von der Inszenierung in der Schwebelage gehalten.¹³

Der Moment stellt sich nicht allein als Unterbrechung des Handlungsflusses dar, sondern zugleich als Ausstieg aus den Bedingungen der Diegese oder doch als ein Spiel mit ihren Möglichkeiten und Grenzen: Immerhin ist es denkbar, dass inmitten der Metropole Los Angeles Kojoten die Straßen bevölkern und die Stadt zu ihrem Lebensraum machen. Deuten lässt sich die Szene aber auch allegorisch: als Metapher für die Verwilderung der Städte.

Wie immer man die Szene auch interpretieren mag (oder vermeidet, sie zu interpretieren): Offenkundig findet hier ein kurzer modaler Wechsel statt: Der Fluss der Erzählung kommt zum Halt wie das Taxi mit den agierenden Figuren darin, die erzählte Zeit wird verdichtet. Und obschon sich nichts Plot-Relevantes ereignet, ist doch etwas Einschneidendes geschehen: Der einsetzende Audioslave-Song zeigt es an: «Shadow on the Sun». Die Musik dient als Unterstreichungsgestus eines bedeutsamen Moments, der Gesang legt Spuren zu dessen Ausdeutung.¹⁴

Wulff fasst atmosphärische Dichte wie oben zitiert heuristisch als «Engführung von Figuren und Hintergründen». Aber was genau vermittelt uns die atmosphärisch dichte Szene aus *COLLATERAL* über das Innenleben der Figuren? Haben wir es nicht vielmehr mit einem atmosphärischen Moment zu tun, der darauf verweist, dass sich etwas in ihrem Inneren vollzieht, zu dem uns der Zugang jedoch verwehrt ist? Was bleibt, ist der Eindruck, dass in der Szene etwas «zusammenkommt», das sie semantisch

13 In Jacques Audiards beeindruckendem Gefängnisfilm *UN PROPHÈTE* (F/I 2009) gibt es eine ähnliche Szene mit einem unvermittelt auftauchenden Tier, die gleichfalls mit einem modalen Wechsel und der Ambivalenz von Realem und Irrealem einhergeht. Dort läuft während einer nächtlichen Autofahrt ein Reh vor den Wagen der Gangster und stirbt.

14 Die Lyrics der verhalten einsetzenden ersten Strophe vor dem eruptiven Refrain: «Once upon a time / I was of the mind / To lay your burden down / And leave you where you stood / You believed I could / You'd seen it done before / I could read your thoughts / And tell you what you saw / And never say a word / But now all that is gone / Over with and done / And never to return / [Refrain:] I can tell you why / People die alone / I can tell you why / The shadow of the sun.»

anreichert über den unmittelbaren narrativen Sinn hinaus und sie in den Figuren wie in uns nachhallen lässt, bevor die Genregeschichte wieder einsetzt und Fahrt aufnimmt.

Eine narrative Verbindung der Kojotenszene in einem weiter gefassten Erzählverständnis besteht übrigens doch. Denn der so scheue wie gewiefte Jäger, dessen Körperbau dem des Wolfs ähnelt, fügt sich motivisch in die ›Silber‹-Kette ein, die zu Beginn des Films eröffnet wird mit den grauen Haaren, dem getrimmten Bart und dem silbergrauen Maßanzug des Killers, der geradezu plakativ als *lone wolf* gezeichnet und mit tierähnlichen Qualitäten ausgestattet ist: mit einer schier unheimlichen Reaktionsgeschwindigkeit, einer Geschmeidigkeit der Bewegungen, die ihn wie ein Raubtier auf dem Sprung erscheinen lassen, und einem von keiner emotionalen Regung beeinflussten Tötungsinstinkt. Aufgenommen wird diese motivische Linie von dem «Bacardi Silver»-Reklameschild auf dem Dach des Taxis, das immer wieder insistierend ins Bild gerückt wird. Der Eindruck atmosphärischer Dichte als *semantischer Anreicherung* mag also auch darauf beruhen, dass die Stimmlage, die affektive Tönung oder auch der *mood* der Szene nicht allein an die Gefühlswelten der Figuren angebunden ist, sondern auch assoziiert werden kann mit den die Erzählung übergreifenden Motiven und mitschwingenden allegorischen Themen.

Aber daneben ist die märchenhaft anmutende Szene zugleich ein Augenblick ›purer Atmosphäre‹, ein Innehalten vor den magischen Momenten im Kino, in denen sich die Sinnlichkeit vor den Sinn schiebt oder vielmehr: in denen sich beide Modi der Filmwahrnehmung, die kognitive und die sinnlich-synästhetische, wie in einem Kurzschluss verbinden – zum Eindruck, unvermittelt mit allen Sinnen angefasst zu sein; ein Gefühl des unmittelbar Präsentischen, ein flüchtiger Moment, der gleichwohl nachhallt. Das Atmosphärische ist daher keinesfalls als Oberflächenphänomen anzusehen, es ist nicht die Zuckerglasur, die sich über die Szene ergießt und sie umhüllt. Momente dichter Atmosphäre vermögen uns eine spezifische und tiefgehende Form der Kinoerfahrung zu verschaffen, eine intensive Erfahrung des In-der-Welt-Seins.

Was es mit der «atmosphärischen Dichte» genau auf sich hat, wie wir ihrer habhaft werden können, ist damit noch immer nicht geklärt. Aber vielleicht liegt ja darin auch eine Beruhigung: eine Erfahrung zu machen, die wir teilen können, die sich aber letztlich der theoretischen Explikation entzieht – und darin ihren fluiden und flüchtigen Charakter unter Beweis stellt.

*Für kritische Lektüre und Anregungen danke ich
Christine N. Brinckmann und Hans J. Wulff.*

Literatur

- Alton, John (1995 [1949]) *Painting with Light*, Berkeley etc.: University of California Press.
- Augé, Marc (2010) *Nicht-Orte*, München: Beck.
- Balázs, Béla (1982 [1924]) *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, in: ders.: *Schriften zum Film. Band 1: Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze, 1922–1926*, hg. v. Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch u. Magda Nagy, Berlin: Henschel, S. 43–143.
- Blank, Richard (2009) *Film & Licht. Die Geschichte des Filmlichts ist die Geschichte des Films*, Berlin: Alexander.
- Böhme, Gernot (1995) *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2006) *Architektur und Atmosphäre*, München: Fink.
 - (o.J. [2007]) «Atmosphären wahrnehmen, Atmosphären gestalten, mit Atmosphären leben: Ein neues Konzept ästhetischer Bildung», in: Goetz, Rainer/ Graupner, Stefan (Hg.) *Atmosphäre(n). Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff*, München: Kopaed, S. 31–43.
- Brinckmann, Christine N. (2007) «Diegetisches und nondiegetisches Licht», in: *Montage AV*, 16/2, S. 70–91.
- Chatman, Seymour (1989 [1978]) *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca/London: Cornell University Press.
- Chirat, Raymond (1987) *Atmosphères. Sourires, soupirs et délires du cinéma français des années 30*, Renens: Cinq Continents/Hatier.
- Davis, Mike (1991) *City of Quartz. Excavating the Future in Los Angeles*, London: Verso.
- Eisner, Lotte (1967) *Murnau. Der Klassiker des deutschen Films*, Velber: Friedrich.
- Flückiger, Barbara (2003) «Das digitale Kino: Eine Momentaufnahme», in: *Montage AV*, 12/1, S. 28–54.
- Grodal, Torben (2005) «Film Lighting and Mood», in: Anderson, Joseph D./ Anderson, Barbara Fisher (Hg.) *Moving Image Theory. Ecological Considerations*, Carbondale: Southern Illinois University Press, S. 152–163.
- Hanich, Julian (2010) *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*, New York/London: Routledge.
- Hartmann, Britta (2009) *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms*, Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 22).
- Holben, Jay (2004) «Hell on Wheels. Paul Cameron and Dion Beebe, ACS Push Hi-def Video to its Limits for COLLATERAL, which Chronicles a Hit Man's Nocturnal Killing Spree», in: *American Cinematographer*, August 2004 (=http://www.theasc.com/magazine/auf04/collateral/page1.html [letzter Zugriff 31.08.2009]).
- Hurwitz, Matt (2004) «What It Took to Create COLLATERAL», in: *Internet Encyclopedia of Cinematographers* (=http://www.cinematographers.nl/THEDoPH4.html#collateral [letzter Zugriff 09.04.2011]).
- Jahnke, Wolf (2011) *Los Angeles. Mit Hollywood durch LA*, Marburg: Schüren.

- Koebner, Thomas (2002) *Reclams Sachlexikon Film*, Stuttgart: Reclam.
- Konigsberg, Ira (1989) *The Complete Film Dictionary*, Meridian: New York [etc.].
- Lehmann, Albrecht (2007) *Reden über Erfahrung. Kulturwissenschaftliche Bewusstseinsanalyse des Erzählens*, Berlin: Reimer.
- Lipps, Theodor (1903) *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Erster Teil: Grundlegung der Ästhetik*, Hamburg/Leipzig: Leopold Voss.
- Little, Michael (2004) «Pure Professionalism: A Mann Made Picture (Thoughts on COLLATERAL)», in: *The Film Journal*, 9 (=http://www.thefilmjournal.com/issue9/collateral2.html [letzter Zugriff 31.8.2009]).
- Lobato, Ramon (2008) «Crimes Against Urbanity: The Concrete Soul of Michael Mann», in: *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 22/3, S. 341–352.
- Ofner, Astrid/Siefen, Claudia (Hg.) (2008) *Los Angeles. Eine Stadt im Film. Eine Retrospektive der Viennale und des österreichischen Filmmuseums*, kuratiert v. Thom Andersen, Marburg: Schüren.
- Olsen, Mark (2004) «Paint It Black [Interview mit Michael Mann]», in: *Sight & Sound* (=http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/224 [letzter Zugriff 17.3.2011]).
- Prinzler, Hans Helmut (Hg.) (2003) *Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films*, Berlin: Bertz.
- Rybin, Steven (2007) *The Cinema of Michael Mann*, Lanham etc.: Lexington Books.
- Smid, Tereza (2006) «Jenseits der Aufmerksamkeitslenkung. Narrative und ästhetische Wirkungsmöglichkeiten der Schärfenverlagerung», in: Koebner, Thomas/Meder, Thomas/Liptay, Fabienne (Hg.) *Bildtheorie und Film*, München: Edition Text und Kritik, S. 282–296.
- (2012) *Poetik der Schärfenverlagerung*, Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 29).
- Turk, Edward Baron (1989) *Child of Paradise. Marcel Carné and the Golden Age of French Cinema*, Cambridge (MA)/London: Harvard University Press.
- Wulff, Hans J. (2012) «Prolegomena zu einer Theorie des Atmosphärischen im Film», in: Brunner, Philipp/Schweinitz, Jörg/Tröhler, Margrit (Hg.) *Filmische Atmosphären*, Marburg: Schüren, S. 109–123 [Beitrag in diesem Band].

Entgrenzte Stimmungsräume

Atmosphärische Funktionen filmischer Unschärfe¹

Morvern Callar findet eines Tages ihren toten Freund in der gemeinsamen Wohnung. Die ersten Bilder des nach der Protagonistin benannten Films von Lynne Ramsay (GB 2002) – Großaufnahmen ihres Gesichtes neben seinem Ohr, Detailaufnahmen ihrer Hand in seiner – sind von einer romantischen Weichheit, die nichts von der Tragik des Geschehens erahnen lässt. Erst die Halbtotale nach dem Filmtitel zeigt Morvern neben einer Leiche. Die junge Frau bleibt lang mit dem Toten allein, ohne jemandem etwas zu erzählen. Sie scheint die Tatsache nicht wahrhaben zu wollen. Einmal verlässt sie kurz die Wohnung; wir sehen sie mit einem Hörer in der Hand, den sie aber gleich wieder auflegt. Daraufhin entfernt sie sich in die Tiefe des Bildes, in den unscharfen Bereich, wo sie sich als Figur fast vollständig auflöst (Abb. 1). Der Film verzichtet darauf, explizit zu vermitteln, was in ihr vorgeht: Sie verbalisiert weder ihre Gefühle noch äußern sich diese



1 Amorphe Formen in MORVERN CALLAR

1 Der vorliegende Beitrag vertieft einen Aspekt filmischer Unschärfe, die ich ausführlich in meiner Dissertation untersuche (vgl. Smid 2012).

in ihrer Mimik. In den elliptisch montierten Momentaufnahmen herrscht Stille, und geringe Schärfentiefe sorgt für einen kokonartigen räumlichen Eindruck – eine weiche, enge Umgebung, aus der man als anderer Mensch ins Freie tritt.

Morverns Befindlichkeit drückt sich in der sich langsam verdichtenden Atmosphäre aus. Ihr mentaler Zustand scheint schließlich in einem Oszillieren der Schärfe zwischen ihr und ihrer Umgebung seinen Ausdruck zu finden. Schärfenverlagerungen von Morverns Hand zur leeren Wand dahinter und von ihr zur offenen Tür im Hintergrund übersetzen die nicht (be-)greifbare Situation in enigmatische Bilder (Abb. 2a–d). Das Uneindeutige dieser visuellen Gestaltung liegt in der sich scheinbar beliebig zwischen Vorder- und Hintergrund verlagernden Schärfe. Sie dient kaum dazu, die Aufmerksamkeit des Publikums zu lenken. Könnte sie also den Fokus der Figur visualisieren und verdeutlichen, dass ihr Blick von der eigenen Hand zur dahinter liegenden Tür gleitet? Möglich, aber nicht eindeutig, vor allem dann nicht, wenn Morvern selbst im Bild erscheint. Oder soll die Unschärfe die Figur und deren Bewusstseinszustand sinnlich und metaphorisch erfassen? Welchen Bedeutungsradius beschreibt dann die auffällig eingesetzte Unschärfe? Fragen, die nicht leicht zu beantworten sind, die aber die Vorstellungskraft anregen.

Die formale Gestaltung des Films entspricht seiner inhaltlichen Fragmentierung. Damit gibt sie zum einen Rätsel auf und trägt zum anderen entscheidend zur Atmosphäre bei. Diese Atmosphäre lässt sich aber nur schwer in Worte fassen, denn die Gefühlslage der Figur bleibt vage und komplex. Interessanterweise beschreibt Bernd Huppauf (2009, 232) die Wirkung von Unschärfe, wie sie für den Anfang von *MORVERN CALLAR* so bestimmend ist, mit den gleichen Begriffen: «It exists in different varieties that can be labelled the obscure, the vague, the complex and the ambiguous (polyvalent).» Mit der mehrfachen Verlagerung der Schärfe stellt sich zudem ein Gefühl von Instabilität und Flüchtigkeit ein. Die Schärfenverlagerung will nicht auf etwas Konkretes hinweisen, sondern den Raum visuell in Bewegung versetzen, Sehgewohnheiten in Frage stellen und zugleich Momente des narrativen Stillstands intensivieren.

Szenen wie diese finden sich seit Ende der 1990er Jahre vor allem in Filmen, die in Europa zum Art Cinema und in den USA zum Independent-Kino zählen. Gemeinsam ist ihnen eine entdramatisierte Erzählweise und die Perspektivierung durch eine in sich gekehrte Hauptfigur, deren innerer Aufruhr sich nur implizit vermittelt. Ich möchte in diesem Aufsatz zeigen, dass und wie Unschärfen dabei eine wichtige Rolle spielen und dank der ihnen eigenen visuellen Vagheit und Instabilität zur Stimmung einer Szene oder eines ganzen Films beitragen. Ich konzentriere mich dabei auf



2a-d Oszillierende Schärfe in MORVERN CALLAR

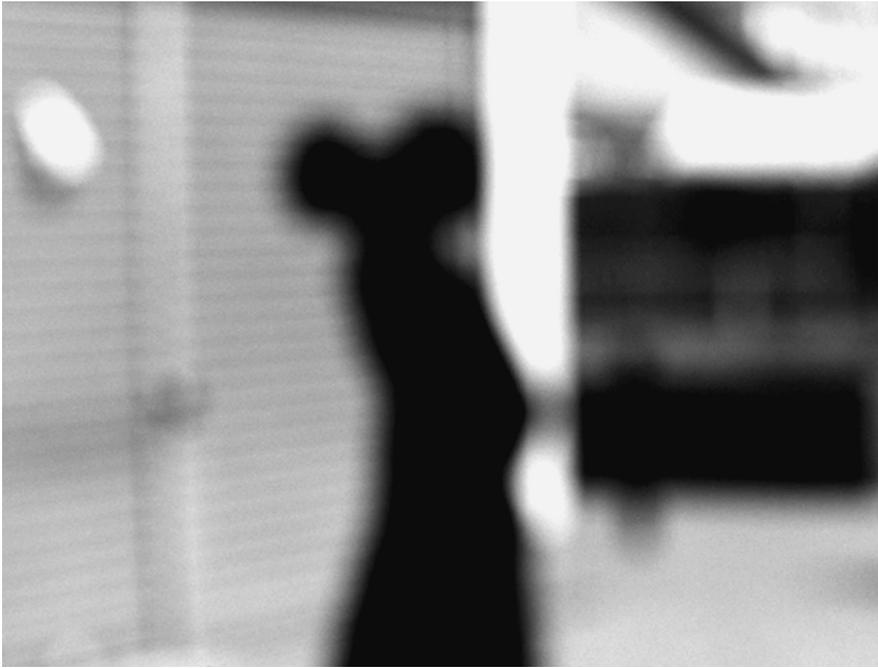
das formale Zusammenspiel zwischen den Figuren und ihrer Welt und argumentiere, dass Unschärfe Imagination und emotionale Reaktionen der Zuschauer derart anregt, dass sie zu fiktionalem Verständnis und intensivem emotionalem Erleben führt. Aus einer auffälligen Analogie zwischen Atmosphäre und Unschärfe in der theoretischen Auseinandersetzung ziehe ich zudem den Schluss, dass Unschärfe in einer reflexiven Beziehung zur Atmosphäre steht und dass die schwer fassbare Atmosphäre sich auf der Filmoberfläche in Form von visueller Unbestimmtheit niederschlagen kann.

Weniger ist mehr

Zunächst stellt sich aber die Frage nach den Besonderheiten der filmischen Unschärfe. Da in diesem Bereich in der Filmwissenschaft bisher wenig geforscht wurde (vgl. Paech 2008; Lauenburger 2009; Smid 2012), stütze ich mich zunächst auf die Erkenntnisse der Kunstwissenschaft. Gottfried Boehm (2009), der Unschärfen in der Malerei untersucht hat, stellt die ikonische Unbestimmtheit ins Zentrum seiner Überlegungen. Für ihn ergibt sich aus der verschwommenen Textur eine Intensivierung des Bildes: Das Auge wird einerseits für das Bild an sich geschärft, andererseits erhält es viel Spielraum, denn durch Unschärfe verfremdete Welten entfalten jenseits des Erkennbaren unvorhersehbare Möglichkeiten (vgl. ebd., 220). Die Unschärfe verändert zudem die Beziehung zwischen Bild und repräsentiertem Objekt: Zwar verweist eine amorphe Form auf ihren Ursprung, sie löst sich dank der Abstraktion jedoch von der mimetischen Wiedergabe

und öffnet so das Bild für die Imagination (vgl. Huppauf 2009, 230). Die ästhetische Strategie, ein Bild unscharf zu gestalten, zielt also auf eine Erneuerung der Wahrnehmung ab (vgl. Boehm 2009, 221). Sowohl Boehm als auch Huppauf beschreiben diese Art der Verfremdung als Verfahren der Kunst mit dem Ziel, den unbewusst-automatischen Prozess des Wiedererkennens zu durchbrechen und die Dinge in ein neues Licht zu stellen. Damit erfüllt die Unschärfe die poetischen Funktionen der Verfremdung, wie sie schon Viktor Šklovskij (1988 [1916]) beschrieben hat. Im Fall von Cézanne oder Monet, deren Werke Boehm (2009) bespricht, soll der Betrachter außer Acht lassen, wie er Natur im Alltag erlebt, um sie anders wahrnehmen zu können. Dank der «fluiden Komplexität» der visuellen Unbestimmtheit rücken Licht und Atmosphäre ins Zentrum der Betrachtung. Der unscharfe Bereich wird nicht Objekt, sondern regt als Atmosphäre und visuelle Dynamik eine differente ästhetische Erfahrung an (ebd., 225).

Das *Weniger* an visueller Information geht also in Malerei und Film mit einem *Mehr* an Wahrnehmung einher, denn es werden andere Wahrnehmungsdimensionen aktiviert. Das gilt auch für *FISH TANK* (Andrea Arnold, GB/NL 2009), einen Film über die fünfzehnjährige Mia, die sich angriffslustig und unabhängig dem Erwachsenwerden stellt. Von ihren Freundinnen ausgeschlossen und von ihrer unsteten Mutter ständig bedrängt, ist sie zunehmend von der erotischen Ausstrahlung des neuen Freunds der Mutter fasziniert. Arnold beobachtet die Protagonistin bei ihrem nicht immer leicht nachvollziehbaren Verhalten. Vor allem am Filmanfang fügen sich die Puzzleteile aus Mias Leben nur langsam zusammen. So sehen wir beispielsweise, wie sie sich nach einem Streit aus der Wohnung schleicht und davonläuft. Die folgende Einstellung ist vollkommen verschwommen; erkennbar ist nur die Silhouette einer Person, die an Mickey Mouse erinnert (Abb. 3). In diesem opaken Bild tragen die durch Zeitlupe leicht verlangsamten Bewegungen zusätzlich zu einer entrückten Stimmung bei. *Was* wir sehen, ist in diesem Moment offenbar weniger wichtig, als *wie* wir es sehen. Die Unschärfe «schärft» auch hier die Wahrnehmung für eine bestimmte Atmosphäre: Ein *anderer Zustand* scheint sich darin zu verdichten, eine ästhetische Erfahrung, die sich vor die fiktionale Welt stellt. Im Folgenden kehrt *FISH TANK* zum Normalzustand zurück und zeigt Mia, die einem dunkelhäutigen jungen Mann mit auffälliger Frisur zuschaut, wie er Rückwärtssaltos übt. Sie wartet auf jemanden, der für sie ein alkoholhaltiges Getränk besorgt. Die unscharfe Einstellung lässt sich retrospektiv als Mias subjektive Sicht und Wahrnehmung lesen; aber nicht als Hinweis auf eine bereits rauschhaft verfremdete Wahrnehmung, sondern vielmehr als ein Stimmungsbild, eine «andere» Wahrnehmung ihrer Umwelt.



3 Rätselhafter Moment in FISH TANK

Die unscharfe Einstellung, deren Kontext uns zunächst verborgen bleibt, wirkt überraschend, weckt Interesse und regt die Imagination an. Die Undeutlichkeit, in die sich der Raum plötzlich auflöst, verunsichert und irritiert aber auch. Wie Huppauf (vgl. 2009, 232) schreibt, zieht uns die Unschärfe zudem ins Bild hinein, verführt uns: Das Unbestimmte reizt uns mit seinem Geheimnis, das scheinbar in Griffnähe liegt und sich doch dem definitiven Zugriff entzieht. Wir sind emotional schnell involviert. Es handelt sich also um eine gleichzeitig distanzierende und einladende Visualität. Während Schärfe einzigartig ist, existiert die Unschärfe in vielen Abstufungen und Schattierungen. Sie wirkt, wie bereits erwähnt, obskur, vage, komplex, ambivalent oder mehrdeutig. Dadurch weckt sie Assoziationen und öffnet sich gegenüber emotionalen Reaktionen seitens der Betrachter (vgl. ebd., 246). Im obigen Beispiel vermischt sich in meiner Empfindung das Bild von Micky Mouse mit dem des schwarzen Mannes, die Erinnerung an Kindheit mit der faszinierenden Angst vor dem anderen Geschlecht. Innerhalb von wenigen Sekunden evoziert das unscharfe Bild in diesem Fall eine kurze, aber komplexe emotionale Episode, die eine besondere Stimmung kreiert und damit das Filmerleben prägt (vgl. G.M. Smith 2003).

Zugang zum Innern der Figur

Insgesamt sind vollkommen undeutliche Einstellungen wie in *FISH TANK* eher selten; viel öfter verschwimmt nur ein Teil des Bildes. Optische Gesetzmäßigkeiten führen dazu, dass es sich dabei um Vorder- oder Hintergrund handelt, oder anders ausgedrückt: um entweder die Figur oder ihre Umgebung. Dieses Verhältnis kann sich in drei Varianten konkretisieren. Im Folgenden betrachte ich zuerst den häufigeren Fall, die Hintergrundunschärfe und damit den filmischen Raum. Danach beschäftige ich mich mit dem verschwommenen Bild einer Person, wobei zwei Fälle zu unterscheiden sind: Entweder legt sich die Unschärfe über das gesamte Bild einschließlich der Figur (wie in *FISH TANK*) oder aber die Figur im Vordergrund hebt sich von einem fokussierten Hintergrund ab. Die dritte Variante liegt dann vor, wenn durch Schärfenverlagerung ein fließender Wechsel zwischen Vorder- und Hintergrund entsteht.

Unschärfe verändert den filmischen Raum, indem sie sich dem dreidimensionalen Eindruck in die Quere stellt und den konkreten Raum in Atmosphäre verwandelt. Gilles Deleuzes Beschreibung eines filmischen Raums, den er als *beliebigen Raum* bezeichnet, passt zum unbestimmten, unscharfen Bild, wie ich oben gezeigt habe:

Ein beliebiger Raum ist keine abstrakte Universalie jenseits von Zeit und Raum. Es ist ein einzelner, einzigartiger Raum, der nur die Homogenität eingeübt hat, das heißt das Prinzip seiner metrischen Verhältnisse oder des Zusammenhalts seiner Teile, so daß eine unendliche Vielfalt von Anschlüssen möglich wird. Es ist ein Raum virtueller Verbindung, der als ein bloßer Ort des Möglichen gefaßt wird. (Deleuze 1997 [1983], 153)

Wichtig ist zum einen, dass Deleuze den beliebigen Raum als nicht determiniert definiert, und zum anderen, dass er ihn zu den Affektbildern zählt, zu denen auch Großaufnahmen von Gesichtern gehören. Während im einen Fall die Emotionen durch ein Gesicht ausgedrückt werden, äußert sich der Affekt im anderen als «reines Potential oder Qualität» (ebd., 155). Auf die Frage, wie man solche Bilder konstruiert, zählt Deleuze Schatten, Weißtöne und Farben auf, Mittel, die entleerend wirken und so den Raum für die geistige Dimension öffnen (vgl. ebd., 155–170). Die Aufzählung ist um die Unschärfe zu ergänzen, auch sie entgrenzt den Raum und erfüllt alle oben beschriebenen Eigenschaften. Ihre Öffnung gegenüber dem Möglichen und dem Affektiven wird sowohl bei Boehm wie bei Huppauß hervorgehoben.

In *PARANOID PARK* (Gus Van Sant, USA 2007) legt sich Unschärfe wie eine Zerrfolie über das Geschehen. Im Zentrum steht der adoleszente Alex, der einen tödlichen Unfall verursacht hat und die Verantwortung dafür

nicht übernimmt; er versucht so zu tun, als sei nichts gewesen. Alex' Motivationen nachzuvollziehen wird aus zwei Gründen erschwert: Erstens erzählt der Film seine Geschichte achronologisch, und wir erfahren erst mit der Zeit, was genau geschehen ist. Zweitens äußert auch dieser Protagonist fast keine Gefühle; wie schon Morvern Callar spricht auch er mit niemandem über die schrecklichen Ereignisse. Der Film hüllt viele Einstellungen in Unschärfe und schafft damit beliebige Räume im Deleuze'schen Sinn. Es sind Bilder, die sich den Affekten gegenüber öffnen und den Protagonisten in eine unbestimmte Beziehung zu seiner Umgebung und damit zur Realität tauchen. Während einer ziellosen nächtlichen Autofahrt beispielsweise, bei der er Musik hört, verschwimmt nicht nur seine Sicht, sondern auch alles um ihn herum (Abb. 4a–b). Im unscharfen Bild der dunklen Straße erscheint alles gleichzeitig, homogenisiert zu einer «fluiden Komplexität» – um nochmals Boehm (2009, 225) zu zitieren –, die sich gegenüber der Wirklichkeit verselbständigt und durch ihre Undurchdringlichkeit und sinnliche Wirkung als Stimmung niederschlägt. Auch hier rücken Licht und Atmosphäre in den Vordergrund.



4a–b Beliebige Räume in *PARANOID PARK*

Überhaupt geschieht in *PARANOID PARK* nicht viel, außer dass wir über die formalen Mittel auf eine besondere Weise gestimmt werden. Der Film bietet uns über diese Stimmung einen Zugang zu Alex' Welt: Er scheint verloren und emotional abgekoppelt.² In einem unbestimmten Raum, der gegenüber dem Möglichen grundsätzlich offen ist, überrascht deshalb seine Ziellosigkeit nicht. Häufig verzerrt zudem Zeitlupe das Zeitgefühl, so dass sich in beiden Dimensionen ein «anderer Zustand» einstellt. Das Unbestimmte der Bilder genauso wie die undefinierbare geräuschartige Musik spiegeln die Unfähigkeit des Protagonisten, die schrecklichen Folgen seines Tuns zu fassen und daraus Konsequenzen abzuleiten. Alex schwimmt in einem Meer von Gefühlen, Gedanken und Möglichkeiten.

2 Dies wird auch auf der Tonebene deutlich spürbar, wenn Alex von seiner Freundin angeschrien wird, ihre Worte aber *off-track* bleiben und bei ihm nicht anzukommen scheinen.

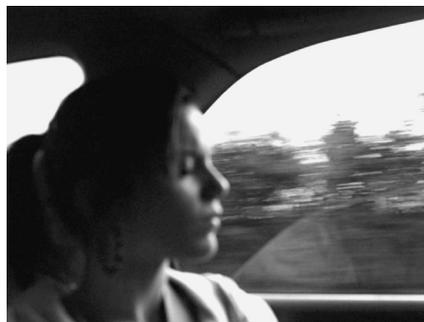
Die in PARANOID PARK evozierte Atmosphäre schafft also eine Verbindung zur emotionalen Welt des Protagonisten. Mit der Stimmung als Zugang zur Welt hat sich Kerstin Thomas (2010) anhand des Postimpressionismus befasst: «Welt und Selbst existieren nie unabhängig von unserer Einstellung zu ihnen, dies erfährt das Subjekt in der Stimmung, und es befindet sich immer in irgendeiner Stimmung. Denn in der Stimmung tritt dem Subjekt die Welt in einer ‹bestimmten› Art und Weise entgegen» (ebd., 144). Thomas' Erkenntnisse lassen sich in den wesentlichen Aspekten gleich doppelt auf die Filmkunst übertragen. Zum einen treten die Zuschauer der *fiktionalen* Welt auf eine ‹bestimmte› Art und Weise entgegen, zum anderen lässt sich dies für die *diegetische* Welt anwenden und so interpretieren, dass die Figuren ihrer Welt in einer besonderen Stimmung begegnen. Es liegt nahe anzunehmen, dass diese beiden Relationen über die vom Film evozierte Atmosphäre in Einklang gebracht werden und so Verstehen und Erleben auf Seiten der Zuschauer synchronisieren. Thomas versteht die Stimmung nicht als Empfindung eines Einzelnen, sondern als ästhetische Kategorie und Erfahrung, wobei die Kunst die Wahrnehmung selbst zum Thema macht und so zum Erkenntnismittel wird (vgl. ebd., 154). Verfremdungseffekte, wie hier die Unschärfe, sind also trotz der Abhängigkeit von einer Subjektivität der Erfahrung als intersubjektiv zu begreifen, sie sichern dadurch den Zugang zur fiktionalen Welt.

Im Zusammenhang mit der Hintergrundunschärfe und damit dem filmischen Raum wird wichtig, dass die Stimmung oder Atmosphäre ein räumliches Phänomen ist: «Die Atmosphäre ist ferner *gestimmter* Raum, d.h. was einen da anmutet, ist eine Stimmung» (Böhme 2001, 47; Herv. i.O.). Wie bereits erwähnt, werden für die Beschreibung von Atmosphäre praktisch identische Begriffe benutzt wie für die Unschärfe: *vage*, *diffus*, *unbestimmt*, *schwer sagbar* (vgl. Böhme 1995, 21). «Unbestimmt sind Atmosphären vor allem in Bezug auf ihren ontologischen Status. Man weiß nicht recht, soll man sie den Objekten oder Umgebungen, von denen sie ausgehen, zuschreiben oder den Subjekten, die sie erfahren» (ebd., 22). Bestimmbar erscheint die Atmosphäre erst, wenn man sich ihr aussetzt und sie durch «affektive Betroffenheit» feststellt (Böhme 2001, 52). Auch Böhme betont, dass es sich in der Theorie der Wahrnehmung um eine intersubjektive Größe handelt. Obwohl das Wesentliche am Wahrnehmungsereignis das «Spüren von Anwesenheit» sei, existiere das Atmosphärische unabhängig vom wahrnehmenden Subjekt (ebd., 45 und 59f). In diesem «Spüren von Anwesenheit» liegt eine weitere Parallele zur Unschärfe. Auch Hupp auf (vgl. 2009, 234) weist auf die ambivalente Wirkung des verschwommenen Bildes hin, das die Anwesenheit von Dingen andeutet und gleichzeitig verneint. Das unbestimmte Gefühl wiegt in diesem Fall mehr als der kon-

trollierende Sehsinn. Auf diese Weise wird die Vorstellungskraft angeregt und zugleich eine Stimmung evoziert.

Sowohl FISH TANK als auch PARANOID PARK enthalten mehrere Aufnahmen, in denen auch die Figuren – und nicht nur der sie umgebende Raum – verschwommen erscheinen (Abb. 5a–c). Alex beispielsweise läuft ziellos in einem Einkaufszentrum herum, die Kamera konzentriert sich dabei auf sein Gesicht, das plötzlich verschwimmt. Die unergründliche Qualität der Welt scheint sich damit auf ihn zu erstrecken und sein Gefühl für sich selbst zu vermitteln. Es handelt sich bei solchen Szenen um Momente besonderer mentaler Verfasstheit der Figuren. Sie scheinen sich abhanden gekommen zu sein, zumindest wirken sie, als seien sie dieser Welt entglitten.

In diesen Augenblicken ist die Unschärfe zwar keineswegs das einzige formale Mittel, das die jeweilige Atmosphäre kreiert (in allen drei Szenen ist Musik elementar beteiligt). Dennoch sorgt auch und gerade die Unschärfe dafür, dass es sich um kontemplative Momente handelt, die uns nicht nur über die Figuren nachdenken lassen, sondern auch über das Bild (und den Ton). Analog zur Unschärfe in der Malerei (vgl. Boehm 2009, 225) verweist auch die kinematografische Unschärfe auf die verwendete Technik – zumindest in unerwarteten Gestaltungszusammenhängen wird das Mediale trotz gewisser Sehgewohnheiten in den Vordergrund gespielt. In dem Sinne besitzen sie selbstreflexiven Charakter, die Wahrnehmung selbst wird zum Thema. Das Uneindeutige wird als Strategie erkennbar, denn die Schärfe scheint zu entgleiten und für einen Augenblick den eindeutigen filmischen Raum zu verfremden. Die Unschärfe als Oberflächenphänomen gehört nicht zum Profilm-



5a–c Entgleiten in PARANOID PARK und FISH TANK



6a–c Von ihrer Umgebung dissoziierte Protagonistin in RED ROAD

Beziehung zur Welt ist die bildliche Trennung von Figur und Umgebung durch Unschärfe. Oft ist der Hintergrund ausgeblendet, was weniger irritierend wirkt als die unscharfe Figur, die sich durch eine fokussierte Welt bewegt (Abb. 6a–c). Die beiden Bezugsgrößen sind dissoziiert: Die Figur bewegt sich durch eine fremde, undeutliche, enträumlichte Welt. Oder sie selbst wirkt in vielen Momenten als Fremdkörper, der für den Betrachter zu einer diffusen Größe geworden ist. Sie ist schwer fassbar, manchmal nicht mehr zu erkennen.

Instabile Stimmungsräume

Normalerweise lenkt eine Schärfenverlagerung unsere Aufmerksamkeit auf das deutlich Dargestellte, während der unscharfe Teil nur noch potenziell relevant erscheint; er könnte aber jederzeit ins Zentrum des Interesses rücken, wenn er wieder fokussiert wird. Die Beziehung zwischen Schärfe und Unschärfe wird nun zusätzlich verkompliziert, wenn sich der Fokus

schen, sie legt sich vielmehr wie ein Filter, der unsere Wahrnehmung aufrüttelt und um eine sinnliche Variable bereichert, über das Bild.

Während in den genannten Beispielen das gesamte Bild für einen Moment verschwimmt, ist auch die Umkehrung der Relation zwischen Figur und Umgebung interessant. RED ROAD (Andrea Arnold, GB/DK 2006) erzählt die Geschichte einer Frau, die ihre Familie durch einen Autounfall verloren hat, den ein Mann fahrlässig verschuldete. Sie arbeitet als Sicherheitsangestellte mit Videoüberwachung, entdeckt eines Tages diesen Mann auf einem ihrer Monitore und beginnt ihm nachzustellen. Auch in diesem Film erfahren die Zuschauer die Beweggründe erst am Ende und werden bis zu diesem Zeitpunkt über die Motive der Protagonistin im Unklaren gelassen. Auffällig an der formalen Umsetzung ihrer

scheinbar frei zwischen Figur und Umgebung zu bewegen beginnt. Schärfenverlagerungen bringen das dissoziierte Verhältnis ins Schwingen, so dass hierarchische Abstufungen verschwinden.³ Was hier entsteht, ist ein *instabiler Stimmungsraum*.

Ich habe eingangs ein Beispiel aus MORVERN CALLAR ausführlicher beschrieben; ähnliche Momente finden sich aber auch in FISH TANK, PARANOIA PARK und THE INSIDER (Michael Mann, USA 1999) – Filme, in denen die Figuren ihre Konflikte und Emotionen nicht verbalisieren, so dass die Zuschauer über die filmisch evozierte Stimmung und Atmosphäre den Zugang zu ihrem Innenleben finden müssen. Was sich aber über die oszillierende Schärfe als Gefühl niederschlägt, ist eine Unsicherheit gegenüber der Welt. Diese droht nämlich ständig aus ihrer festen Form in eine schwer fassbare Komplexität und Unbestimmtheit zu gleiten. Die Protagonisten sind mit dem überraschenden Tod des Geliebten (MORVERN CALLAR), den Wirren des Erwachsenwerdens konfrontiert, in das zusätzlich sexuelle (FISH TANK) und gewalttätige Ereignisse (PARANOIA PARK) hereinbrechen, oder aber mit Entscheidungen, deren Folgen nicht absehbar sind und die ihr Leben für immer verändern (RED ROAD; THE INSIDER).

Die Zuschauer werden auf der emotionalen Ebene gefordert und involviert. Die Stimmung führt sie zum Erkenntnisgewinn und zu intensivem emotionalen Erleben. Unschärfe kann uns nicht nur zum Nachdenken über das Medium Film anregen, sondern sie fungiert sinnlich erfahrbar als Stimmung oder Atmosphäre. In FISH TANK wird Mia, die im Schlafzimmer eingeschlafen war, vom Freund der Mutter ins Bett getragen. Der um einiges ältere Mann kümmert sich wie ein Vater um sie: legt sie ins Bett, zieht ihr Schuhe und Hose aus, faltet die Kleider und deckt Mia zu. Seine Handlungen wirken eigentlich unverdächtig – wären da nicht in weiche Unschärfe getauchte Bilder, die eine verträumt-erotische Atmosphäre kreieren (Abb. 7a–b). Diese Stimmung lässt sich kognitiv am leichtesten mit dem Innenleben der jungen Protagonistin in Verbindung bringen. Sie überträgt sich jedoch auch direkt auf die Zuschauer und weckt Assoziationen.⁴ Die intersubjektiv erfahrbare Subjektivität der Figur, die sich in der

- 3 Das Unschärfe enthält deshalb auch bei Boehm (vgl. 2009, 228), der sich auf die phänomenologischen Wahrnehmungstheorien stützt, die Eigenschaft, Unsichtbares und Ap-präsentiertes, also Mitgegenwärtiges, zu thematisieren. Dank der Schärfenverlagerung wird dieser Prozess der Bedeutungsverschiebung sichtbar, umso mehr als im oszillierenden Verhältnis zwischen der Figur und ihrer Welt die Aufmerksamkeit nicht unbedingt der Schärfe folgt, sondern die Dinge in beiden Zuständen Interesse wecken.
- 4 FISH TANK reiht sich in eine lange Tradition ein: Unschärfe wurde bereits in der frühen erotischen Fotografie eingesetzt, um gewisse Details zu verbergen und/oder den Betrachter sozusagen durch einen Schleier blicken zu lassen, um ihn in eine Welt der Träume zu entführen (vgl. Huppauf 2009, 247). In derselben Tradition stehen auch David Hamiltons süßlich-schlüpfrige Filme und Fotografien.



7a-b Erotische Stimmung in FISH TANK

Atmosphäre ausdrückt, wird zur Möglichkeit, mit ihr zu empathisieren, auch wenn man wenig über sie weiß.

Ästhetische Empathie

In den bisherigen Ausführungen ist deutlich geworden, dass sowohl die Unschärfe als auch die (daraus resultierende) Atmosphäre bei den Zuschauern Emotionen evozieren und ein assoziatives Suchen nach Bedeutungen anregen. Um zu erklären, warum und wie die beschriebenen Szenen wirken, lassen sich im Bereich der Zuschauertheorien verschiedene Ansätze hinzuziehen. Da es sich aber bei allen hier besprochenen Beispielen um Szenen handelt, in denen Figuren im Zentrum des Geschehens stehen, beschränke ich mich auf die Verbindung von Stimmung und Figurenverständnis, also auf kognitivistische Theorien.

In den letzten zwei Jahrzehnten ist viel und breit darüber geforscht worden, wie Zuschauer mit Figuren mitfühlen und über Sympathie lenkung an sie gebunden werden. Ich möchte im Folgenden unter dem Aspekt der Empathie und der Subjektivität das Verhältnis zwischen dem Atmosphärischen und der Figur beleuchten. Dabei konzentriere ich mich auf die Gemeinsamkeiten der Beispielfilme: Erstens wissen wir sehr wenig über die Protagonisten; zweitens zeichnet sich die formale Gestaltung durch den auffälligen Einsatz von Unschärfe aus; drittens handelt es sich um Szenen, in denen die Narration stark verlangsamt ist. Diese drei Aspekte fließen auch im Eingangsbeispiel aus MORVERN CALLAR zusammen: Da sich die Szene am Filmanfang befindet und wir nicht mehr erfahren, als dass die junge Frau mit dem Toten in einer Beziehung gelebt hat, fragen wir uns nach ihren möglichen emotionalen Reaktionen, die jedoch ausbleiben. Wir versuchen uns deshalb in die Figur hineinzusetzen und suchen dabei im eigenen Erfahrungsschatz. Dabei hilft uns vor allem die formale Gestaltung, indem sie die Sinne anspricht, uns emotional invol-

viert und uns über eine sich scheinbar motivationslos verlagernde Schärfe Rätsel aufgibt. Sie schafft zudem eine Atmosphäre der Enge, Instabilität und Ratlosigkeit, aber auch der Offenheit, so dass wir aus der Palette der Möglichkeiten aussuchen können, was uns passend erscheint. In dem Moment, in dem sich die Atmosphäre am dichtesten anfühlt, geschieht fast nichts: Morvern betrachtet ihre Hand und starrt vor sich hin.

In der Emotionstheorie sind sich viele Wissenschaftler darin einig, dass es bereits ein umfassendes Wissen über Figuren braucht, um ausgiebig empathisieren zu können (vgl. z.B. M. Smith 1995; Plantinga 2004 [1999]). Im Gegensatz dazu stellt Jinhee Choi (2005) die interessante These auf, dass ein andere Art der Empathie, nämlich die *imaginative Empathie* insbesondere dann aktiviert wird, wenn uns der Film Informationen vorenthält. Wir versuchen uns also bewusst in die Figuren hineinzusetzen, um unsere Wissenslücken zu schließen. Da wir dabei stark assoziativ vorgehen und auf unsere eigenen Erfahrungen zurückgreifen, handelt es sich um eine intensive Art des emotionalen Erlebens. Unschärfe selbst öffnet sich ebenfalls der Vorstellungskraft (vgl. Huppauß 2009, 230). Sie ist also ein ästhetisches Phänomen, das die narrative Lückenstruktur auf der formalen Oberfläche spiegelt.

Margrethe Bruun Vaage (2007) nimmt in ihrem Aufsatz zur imaginativen Empathie Chois Ideen auf und ergänzt sie durch ein Konzept der Empathie als ästhetischer Teilhabe – im Gegensatz zur fiktionalen Teilhabe.⁵ Gemeint ist damit die Aktivierung von Empathie durch formale Parameter. Laut Vaage ermöglicht ästhetisches Erleben den Zuschauern ein freieres Imaginieren und verwickelt sie somit in ein *sinnliches* Spiel, im Gegensatz zum *narrativen* Spiel, das sich aus der Lückenhaftigkeit der fiktionalen Information ergibt (vgl. ebd., 112f). Anders als die Unbestimmtheit in Gemälden ist die filmische Unschärfe schwer als ästhetisches Verfahren isolierbar, denn sie ist Teil einer narrativen und ästhetischen Gesamtstrategie und eines medialen Zusammenspiels. Dennoch trägt sie in den hier beschriebenen Beispielen wesentlich zum ästhetischen Erleben bei. In der erotischen Szene in *FISH TANK* gibt es beispielsweise die farbliche Komponente, aber keine musikalische Untermalung, der man einen wichtigen Anteil an der Atmosphäre zuschreiben könnte. Auch in der Anfangsszene von *MORVERN CALLAR* fehlt diese Art der Stimmungslenkung.

Vaages Überlegungen gründen auf kognitivistischen Theorien. An dieser Stelle bietet es sich jedoch an, auch auf die phänomenologische

5 Vaage (2007) verwendet ebenfalls *MORVERN CALLAR* als Beispiel, an dem sie die verschiedenen Formen der imaginativen Empathie aufzeigt. Diese «bewusst gefühlte» (ebd., 101) Form der Empathie verläuft dynamisch und episodisch zwischen fiktionaler Teilhabe, ästhetischer Teilhabe, ästhetischer Würdigung und Selbst-Reflexion.

Filmtheorie hinzuweisen, die annimmt, dass die Wahrnehmung verkörpert verläuft und der Film auf alle Sinne – auch den haptischen – einwirkt. So sieht Vivian Sobchack (1992) diese verkörperte Wahrnehmung als Grundbedingung für eine sinnliche und ästhetische Erfahrung. Die Empathie verläuft daher über das eigene Erleben, das Voraussetzung für die Einfühlung in eine Figur ist.

Zum eingeschränkten Wissen und dem sinnlichen Spiel kommt als dritter Aspekt eine verlangsamte Narration hinzu. In *PARANOID PARK* sieht man den Protagonisten wiederholt, wie er durch die Stadt wandert oder in den Schulgängen ziellos herumläuft.⁶ In *FISH TANK* sind es Momente, in denen Mia in sich gekehrt tanzt oder im Auto Musik hört. Auch in *THE INSIDER* werden Augenblicke, in denen der emotionale, aber wortkarge Protagonist für sich intuitive Entscheidungen trifft, als narrativer Stillstand, kombiniert mit oszillierender Unschärfe, inszeniert. In solchen Momenten kommt es gemäß Torben Grodal (vgl. 2000, 92) zu starken, gesättigten (*saturated*) Emotionen; gerade weil nichts geschieht, werden beim Zuschauer assoziative Prozesse angeregt. Grodal stellt die Subjektivität ins Zentrum seiner Überlegungen. Als Kognitivist konzentriert er sich dabei auf Vorgänge, die Handlungsmöglichkeiten und Kontrolle beim Zuschauer blockieren und dadurch starke Gefühle evozieren. Seine Ausführungen sind interessant, weil, wie ich gezeigt habe, ähnliche Vorgänge dank der Unbestimmtheit unscharfer Bilder stattfinden und er filmische Unschärfe explizit zu diesen ästhetischen Verfahren zählt. Die Parallele zwischen den Vorgängen auf narrativer und formaler Ebene werden bei Grodal auf der sprachlichen Ebene sichtbar, wenn er von *unfokussierten Assoziationen* spricht: «Because of the lack of focused, propositional meaning, the mind of the viewer starts an intense search for meaning by activating unfocussed associations» (ebd., 93).

Wichtig ist also, dass in den besprochenen Filmbeispielen zwei Möglichkeiten, Subjektivität zu erzeugen, zusammenfallen: narrativer Stillstand und verzerrte oder unscharfe Bilder, die den normalen Zugang zur fiktionalen Welt blockieren. Grodal präzisiert diese zweite Möglichkeit, die lyrisch-assoziative Suche nach Bedeutung anzuregen, mit dem behinderten Zugang zum repräsentierten Raum. Dies erinnert an Deleuzes «beliebigen» Raum, der sich gegenüber dem Möglichen öffnet. Im Gegensatz zu Deleuze gehört für Grodal neben Großaufnahmen, Dunkelheit, Nebel oder Regen die Unschärfe explizit zum visuellen Repertoire (vgl. ebd., 94).

6 Dieses Phänomen ist auch unter dem Ausdruck *temps mort* bekannt und in vielen Traditionen anzutreffen. Ziellos umherwandernde Protagonisten und handlungslos verstreichende Zeit wurden zum Beispiel im Neorealismus zelebriert (vgl. Elsaesser/Hagener 2007, 94).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Unschärfe als ästhetisches Verfahren im Zusammenspiel mit narrativem Stillstand und eingeschränkter Wissensvergabe eine spezifische Art der imaginativen, ästhetischen Empathie auslöst, die über die Subjektivität verläuft: Den Zuschauern wird der gewohnte Zugang zur fiktionalen Welt erschwert, im Gegenzug öffnet sich die Filmoberfläche der subjektiven, emotionalen Erfahrungswelt. Dadurch stellt sich ein zwar diffuses, aber umso intensiveres Gefühl ein: ein schwer in Worte fassbares, vages und komplexes Empfinden für einen durch Unschärfe gestimmten Raum. Die Bilder öffnen sich also dem Affektiven und Möglichen. Wer sich bewusst auf die Unbestimmtheit der Unschärfe und damit das Atmosphärische einlässt, wird sie durch die eigene Subjektivität als intersubjektive Wahrnehmung und als Verfahren der Kunst fassen können.

Literatur

- Boehm, Gottfried (2009) «Indeterminacy. On the Logic of the Image», in: Huppauf, Bernd/Wulf, Christoph (Hg.): *Dynamics and Performativity of Imagination. The Image Between the Visible and the Invisible*, New York: Routledge, S. 219–229.
- Böhme, Gernot (1995) *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2001) *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Fink.
- Choi, Jinhee (2005) «Leaving It Up to the Imagination: POV Shots and Imagining from the Inside», in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63/1, S. 17–25.
- Deleuze, Gilles (1997 [1983]) *Kino I. Das Bewegungs-Bild*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Grodal, Torben Kragh (2000) «Subjectivity, Objectivity and Aesthetic Feelings in Film», in: Bondebjerg, Ib (Hg.): *Moving Images, Culture and the Mind*, Luton: University of Luton Press, S. 87–104.
- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte (2007) *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius.
- Huppauf, Bernd (2009) «Between Imagination and Simulation. Towards an Aesthetic of Fuzzy Images», in: Huppauf, Bernd/Wulf, Christoph (Hg.): *Dynamics and Performativity of Imagination. The Image Between the Visible and the Invisible*, New York: Routledge, S. 230–253.
- Lauenburger, Adina (2009) «Wie neu ist das Videobild? Reflexivität und Unschärfe», in: Wentz, Daniela/Wendler, André (Hg.): *Die Medien und das Neue. 21. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*, Marburg: Schüren, S. 139–150.
- Paech, Joachim (2008) «Le Nouveau Vague oder Unschärfe als intermediale Figur», in: Paech, Joachim/Schröter, Jens (Hg.): *Intermedialität Analog/Digital*, München: Fink, S. 345–360.
- Plantinga, Carl (2004 [1999]) «Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film», in: *Montage AV*, 13/2, S. 7–27.

- Šklovskij, Viktor (1988 [1916]) «Die Kunst als Verfahren», in: Striedter, Jurij (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München: Fink, S. 3–35.
- Sobchack, Vivian (1992) *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton (NJ): Princeton University Press.
- Smid, Tereza (2006) «Jenseits der Aufmerksamkeitslenkung: Narrative und ästhetische Wirkungsmöglichkeiten der Schärfenverlagerung», in: Koebner, Thomas/Meder, Thomas (Hg.): *Bildtheorie und Film*, München: Edition text+kritik, S. 282–296.
- (2012) *Poetik der Schärfenverlagerung*, Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 29).
- Smith, Greg M. (2003) *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge [etc.]: Cambridge University Press.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters*, Oxford: Clarendon.
- Thomas, Kerstin (2010) «Stimmung als Weltzugang. Der Postimpressionismus und die Theorie der Wahrnehmung», in: dies. (Hg.): *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, S. 135–158.
- Vaage, Margrethe Bruun (2007) «Empathie. Zur episodischen Struktur der Teilhabe am Spielfilm», in: *Montage AV*, 16/1, S. 101–120.

Vom Tropfen zur Sphäre

Regen und seine filmisch-atmosphärischen Qualitäten

Einleitung

Seit der Stummfilmzeit interessieren sich Filmemacher – von avantgardistischen Filmessays bis hin zum erzählenden Spielfilm – für die filmischen Qualitäten von Regen, dessen atmosphärische Potenziale sich offenbar einer großer Beliebtheit erfreuen. Dies lädt zu Untersuchungen auf mehreren Ebenen ein: das begrifflich und semantisch schwer fassbare filmische Phänomen «Regen» medienreflexiv zu studieren und diese Überlegungen mit Blick auf die Funktionsweise und Spezifik filmischer Atmosphären produktiv weiterzudenken.

Schon Joris Ivens stellt in *REGEN* (NL 1929) eben jene Wettererscheinung in den Mittelpunkt seiner Reflexionen zur Essenz des Films, wobei er Inszenierungsformen und Wirkungsweisen von Regen mit Wahrnehmungsstrukturen des Mediums konzeptuell zusammenbringt.¹

Grundsätzlich macht Film Gegenstände sichtbar, sie werden damit kognitiv erfassbar. Das filmische Bild vermittelt gleichzeitig auch immer eine non-semantische, sinnliche Erfahrung von Bewegung. Filmischer Regen steht als afiguratives Element am Schnittpunkt zwischen kognitivem Erkennen, Bedeutungszuschreibung und stimmungsvollem Erleben: So ist er nicht nur Objekt im Bild, sondern beeinflusst zugleich nachhaltig die audiovisuelle Wahrnehmung. Im Zusammenspiel mit dem durch ihn entstehenden Schleier wird die Gegenständlichkeit des Dargestellten und des Erkennbaren verändert. Der fluide Schleier greift über Brechungen in die Lichtgestaltung und Strukturen des Sichtbaren ein, er durchdringt als bewegtes Element das Bild und lädt es mit einem ihm eigenen Rhythmus auf. Auf diese Weise kommt auch eine spezifische Erfahrung von Zeitlichkeit zum Tragen, die sich zwischen dem Erleben der Wettererscheinung als

1 Béla Balázs bezeichnet *REGEN* als Beispiel des Filmischen, das jenseits seiner symbolischen, abbildenden Dimension wirke: «Das Bild selbst ist die erlebte Wirklichkeit. Und die *nur* visuell erlebte Wirklichkeit, das ist der absolute Film» (Balázs 1984 [1930], 125; Herv. i.O.). So geht es in der filmischen Beschäftigung mit *REGEN* um die Eigengesetzlichkeit (der Wahrnehmung) des kinematografischen Bildes (vgl. auch Scherer 2001, 92).

raumgreifendem Phänomen und der Wahrnehmung einzelner Tropfen als singulärem Moment etabliert.

Über das Zusammenspiel dieser komplexen Ebenen vermitteln sich vor allem emotionale und sinnliche Rezeptionsmodi. Unzählige Beispiele belegen – vor allem im Bereich des Spielfilms – die wirkmächtige Präsenz von Feuchtigkeitsempfindungen: Friedrich Wilhelm Murnaus berühmte Exposition in *DER LETZTE MANN* (D 1924), Alfred Hitchcocks nebelverhangener *THE LODGER* (GB 1927), Michelangelo Antonionis *L'AVVENTURA* (I/F 1960) oder fast alle Filme Andrej Tarkowskij's zeugen von der atmosphärischen Kraft des Regens. Im Folgenden sollen vier prägnante Beispiele in einer diachronen Auswahl exemplarisch besprochen werden. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie über die Inszenierung des Regens eine intensive Atmosphäre der Unsicherheit kreieren.²

Bei der Analyse verfolge ich einen phänomenologischen Ansatz, der der Auflösung von Subjekt/Objekt-Konstellationen Rechnung trägt: Feste Kategorien befinden sich in ständiger Bewegung, Subjekt- und Objektbestimmungen ergeben sich vor allem relational. Diese Auflösungsprozesse von festen Wahrnehmungspositionen sind zunächst auf der diegetischen Ebene festzustellen, lassen sich aber in einem weiteren Schritt auch im Verhältnis zwischen ästhetischer Struktur und Zuschauer ausmachen.³ Bei der Untersuchung der Bildebenen steht deshalb das Oszillieren zwischen dem objektiv Wahrnehmbaren oder Identifizierbaren und dem Subjektiven, dem nicht mehr kognitiv klar Klassifizierbaren im Mittelpunkt: Der Regen bildet die sinnliche Marge, in der der Zuschauer zum Funktionselement für die filmische Erzählung wird. Dieses Wetterphänomen schafft eine erfahrbare Sphäre, die mit den dargestellten, narrativ funktionalisierten Räumen in ein Wechselspiel tritt.

Vor diesem Hintergrund werde ich zunächst einige zentrale Aspekte des Begriffs ‚Atmosphäre‘ mit Prinzipien filmischer Wahrnehmung verknüpfen. Darauf folgen in drei Schritten die Filmanalysen. Am Beispiel von *DARK WATER* (Walter Salles, USA 2005) werden Bildstrategien unter-

- 2 Das Gefühl der Bedrohung oder Verunsicherung wird hier als besonders verdichtete Form von atmosphärischem Erleben begriffen, weshalb dies sich als Analysegegenstand im gegebenen Kontext anbietet.
- 3 Vgl. Heller (2010, bes. Kap. 2 und 3), wo ich diesen phänomenologischen Ansatz, Raum- und Zeitkonstruktionen als Erfahrungsmodi zu untersuchen, ausführlich entwickle. Einen anderen, historisch orientierten Ansatz zur Untersuchung von ‚Wirkungen‘ auf den Zuschauer profiliert der jüngst erschienene Band *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption / Film – Cinema – Spectator: Film Reception*. Die dort unter anderen Prämissen formulierte Grunddisposition des Filmwissenschaftlers, mehr «über die ‚Wirkung‘ von Filmen auf den Zuschauer, auf die Zuschauer oder auf bestimmte Zuschauer» erfahren zu wollen, findet sich implizit als Grundinteresse auch in dem hier gewählten Ansatz wieder (Schenk/Tröhler/Zimmermann 2010, 9).

sucht, die eine Auflösung der repräsentierenden Formen zur Folge haben. Die Strategien verbinden sich eng mit der haptischen, somatischen Erfahrung eines regennassen filmischen Universums. Anschließend diskutiere ich anhand des Topos ‹Autofahrt im Regen› das Erleben räumlicher Verdichtung, wie sie in *PSYCHO* (Alfred Hitchcock, USA 1960) und *WAR OF THE WORLDS* (Steven Spielberg, USA 2005) zu finden ist. Abschließend kommt mit *STALKER* (ANDREJ TARKOWSKIJ, BRD/UdSSR 1979) ein Beispiel zum Tragen, in dem sich die atmosphärische Bedrohung vollends jenseits abbildender Formen über die sinnliche Sphäre des Wassertropfens vermittelt.

Atmosphäre als filmisches Erlebnis

Der deutsche Begriff ‹Stimmung› ist dem der ‹Atmosphäre› eng verwandt und teilt mit ihm einige zentrale Elemente; dennoch gibt es Nuancen in der jeweiligen Begriffsbestimmung. So betont Gernot Böhme die besondere Rolle der ‹leiblichen Anwesenheit› (2006, 16) für die Konstitution und Erfahrung von Atmosphäre. ‹Stimmung› bezieht sich hingegen stärker auf das Gemüt einer Person, ihren subjektiven Zustand. Vor diesem Hintergrund werde ich in Bezug auf das Zusammenwirken von Film und physisch anwesendem Zuschauer ebenfalls von ‹Atmosphäre› sprechen, möchte aber zugleich die semantische Nähe zu ‹Stimmung› beibehalten. So soll sowohl die (innere) Gemütslage des Zuschauers impliziert und mitgedacht werden wie auch seine doppelte Teilhabe am räumlichen Kino-Erlebnis und an dem Geschehen auf der Leinwand.⁴

Im Begriff ‹Stimmung› wie auch in dem der ‹Atmosphäre› liegt im Kern die Unterminierung der Unterscheidbarkeit von innen/außen und subjektiv/objektiv. Vor diesem Hintergrund diskutiert David Wellbery aus einer historischen Perspektive die Bedeutung der Konzeption von ‹Stimmung› für ästhetische Paradigmen (vgl. Wellbery 2003, 703f). Ich werde dies mit Blick auf die filmästhetische Erfahrung weiterdenken und methodisch für die Filmanalyse modellieren.⁵

Das grundsätzliche Denkmodell von ‹Stimmung› beschreibt die Sphäre, die sich zwischen dem subjektiven Inneren (‹meine Stimmung›), dem äußeren Einzelnen wie auch dem Äußeren als Ganzem bildet. Die

4 Im hier verfolgten Ansatz, filmanalytisch Konzepte der Atmosphäre zu modellieren und konkret an Beispielen fruchtbar zu machen, kann im gegebenen Rahmen die Begriffsgeschichte nicht in aller Breite ausdiskutiert werden. An dieser Stelle soll der Hinweis darauf genügen, welche konzeptuellen Gemeinsamkeiten der komplexen Begriffe produktiv gemacht werden können.

5 Ein breiter Überblick zur Vielzahl von Möglichkeiten, wie Film und Erfahrung in der Medientheorie zusammengedacht werden, findet sich im Themenheft ‹Erfahrung› von *Montage AV*, 19/1/2010.

besondere räumliche Qualität dieser Sphäre liegt in der Auflösung – fast in der Überschreitung bei gleichzeitiger Einverleibung – herkömmlicher, kognitiv angenommener Grenzen. Deshalb kann sich diese Sphäre auch nicht an einem einzelnen (wahrgenommenen) Objekt festmachen, sondern umfasst immer den gesamten Raum der Erfahrung (vgl. ebd., 704). Dies heißt auf filmische Wahrnehmung bezogen, dass die Untersuchung filmischer Atmosphären sich weniger motivisch durchführen lässt, sondern sich vielmehr auf bestimmte Bildstrategien und -prinzipien richten muss, die den audiovisuellen Wahrnehmungsraum prägen und rhythmisch durchdringen.⁶

Im Kontext der ästhetischen Erlebensdimension ist dies vor allem in der somatisch wirksamen Funktion von Atmosphären zu sehen. Wellbery entwickelt mit Verweis auf Heidegger in diesem Zusammenhang ein besonderes Wechselspiel aus Erfassen (von Äußerem) und gleichzeitigem Erfasst-Werden (vgl. ebd.). Böhme präzisiert in diesem Sinne den Begriff der Atmosphäre und deren räumliche Qualitäten. So schreibt er, «dass Atmosphäre dasjenige ist, was zwischen den objektiven Qualitäten einer Umgebung und unserem Befinden vermittelt: wie wir uns befinden, vermittelt uns ein Gefühl davon, in was für einem Raum wir uns befinden» (Böhme 2006, 16). Spätestens hier wird die umgebende wie die körperlich affizierende (erfassende) Qualität der Atmosphäre deutlich: Sie ist ein Zusammenspiel verschiedener Elemente. So hat die Stimmung (respektive die Atmosphäre) für die Gegenstände und ihre Eigenschaften eine integrative Funktion. Sie vereint die Eindrücke zu einer in sich geschlossenen Ganzheit, ohne dass sich Regeln für diese Zusammenfügung angeben ließen (vgl. Wellbery 2003, 705). Die Atmosphäre impliziert somit einen räumlichen Erfahrungsmodus, in dem die Wahrnehmung von Einzelheiten und Gesamtheit in einem nur schwer zu beschreibenden Durchdringungsverhältnis stehen. Dies gilt auch und besonders für das Erleben von Regen im Film in mehrfacher Hinsicht. Zum einen betrifft es das Verhältnis von singulären Tropfen und flutendem Regen; zum anderen werden die besonders stimmungsfördernden Potenziale wirksam, wenn er sich wie ein diffundierend wirkender Schleier über das filmische Bild legt und dessen zeigende Eindeutigkeit unterläuft. Damit – mit der Abschwächung der denotativen Dimension – verändert sich auch nachhaltig die phänomenale Raumwahrnehmung.

6 Im bereits zitierten *Montage AV*-Band entwickelt Ramón Reichert eine «Theorieperspektive auf die Filmphänomenologie», die viele der hier angerissenen Konzepte und Denkmuster (vor allem die Auflösung der Dichotomie Subjekt/Objekt) theoriehistorisch aufspannt. Allerdings gibt er unter diesem Vorzeichen wenig Hinweise, wie mit den Modellen filmanalytisch umzugehen ist (vgl. Reichert 2010, 101–115).

Deshalb lege ich im Folgenden den Fokus auf die ästhetischen Bild- und Tonstrategien, die in ihrem Zusammenwirken die mimetische Dimension des Bildes durchdringen und mitunter stark verunklaren.

Vor diesem Hintergrund werden vor allem Prinzipien der Auflösung virulent. Mit Blick auf visuelle Strategien der Stimmungserzeugung kann hier auch mit dem doppelt bedeutsamen Begriff der «Färbung» gearbeitet werden: einerseits beschreibend für den konkreten Moment, in dem etwa ein diegetisches Universum dominant in einem Ton eingefärbt wird. Auf diese Weise können über die so hervorgerufenen besonderen Licht- und Raumverhältnisse herkömmliche motivische Strukturen verunklart werden. Andererseits kann diese Einfärbung in ihrer wirkungsästhetischen Dimension als Teil der Vermittlung einer bestimmten Atmosphäre analysiert werden, die das Gemüt des Zuschauers ergreift: «Färbung» impliziert also eine konzeptuelle Verquickung der Ebenen des wahrgenommenen Gegenstands und des sinnlichen Effekts (vgl. Wellbery ebd., 704).

Das zentrale Prinzip vom Verschwimmen der Subjekt/Objekt-Unterscheidung erhält bei Hermann Schmitz eine präzisere Beschreibung der somatischen Dimension, deren Effekte er in dynamisch-räumlichen Kategorien denkt. Er beschreibt die «primitive Gegenwart» der leiblichen Betroffenheit, die der «entfalteten Gegenwart» von Ich- und Gegenstandsunterscheidungen, von zeitlichen Bezügen, Sachverhalten, Situationen und Handlungsprogrammen vorgelagert ist. Nach Schmitz handelt es sich sowohl beim Leib als auch bei den Gefühlen um räumliche Phänomene; dabei ist nicht der geometrische Raum von Flächen und eindeutig zu unterscheidenden und aufeinander bezogenen Orten gemeint, sondern ein dynamischer Raum aus Dehnungen und Kontraktionen, Vektoren und Atmosphären, die der Leib erfährt (vgl. Schmitz 1969, 89f).

Appliziert auf die Filmwahrnehmung bedeutet dies, dass man jenseits der abbildenden Funktion der Bilder eine Wahrnehmungsebene ansetzt und fokussiert, auf der man nicht die bedeutungstragenden Objekte ausdifferenziert, sondern die Filmbilder in erster Linie als räumliche Erfahrung der Bewegung begreift. Dabei ist beim Film neben dem Räumlichen auch die Dimension der Zeit zu berücksichtigen. Auch hier verdichtet das Phänomen des Regens sinnliche Erlebensformen: Der Regen wird als dauernde Bewegung in seiner Gesamtheit wahrgenommen, gleichzeitig rhythmisieren einzelne Tropfen singuläre Momente. Daraus ergeben sich synästhetisch wirksame Perzeptionsmodi.

Vor diesem Hintergrund sollen im Folgenden Momente in Bildern untersucht werden, in denen für den Zuschauer räumliche Grenzen in Bewegung, Innen und Außen in ein Wechselspiel geraten und damit ihre bedeutungstragende Eindeutigkeit verlieren; dies bedeutet die Untersu-

chung von Verfahren der Auflösung und Färbung sowie – in Anlehnung an Schmitz – der Kontraktion. Insbesondere Letztere ist ein Prozess des relationalen Erlebens, in dem sich graduell und dynamisch der Eindruck der Räumlichkeit verändert. Es geht um die besondere Empfindung des Zusammenziehens, die sich in die somatisch konnotierte Emotion des Zuschauers überträgt. Diese ist nach Schmitz mit eben jenem räumlichen Phänomen zu beschreiben.

Dabei ist nicht zu vergessen, dass diese Ausformungen im engen Zusammenhang mit dem Inhalt der analysierten Beispiele stehen, in denen zumeist innerhalb der Diegese Grenzen der Sicht- und (räumlichen) Erkennbarkeit zum Thema oder gar zum Problem werden.

Für die filmische Spezifik dieses Atmosphäre-Begriffs ist entscheidend, dass alle drei fokussierten ästhetischen Strategien auf Prinzipien der Bewegung basieren, die jeweils die Erfahrung einer Transition auf der wirkungsästhetischen Ebene zur Folge haben: Vor allem Prozesse der Auflösung und Kontraktion sind relational zu sehen; sie vermitteln dynamisch zwischen einem Vorher und Nachher der Formen. Das Prinzip der Färbung impliziert Erfahrungen des Eingenommen-Seins, des Umgebenden, des räumlichen Erfassens.

Das Verschwimmen von (festen) Formen: DARK WATER

DARK WATER ist das amerikanische Remake eines japanischen Horrorfilms nach dem Roman von Kôji Suzuki, der auch die Vorlage für RINGU (HIDEO NAKATA, J 1998) geschrieben hat. Im Mittelpunkt steht die frisch geschiedene Mutter Dahlia (Jennifer Connelly). Wegen der Scheidung ist sie gezwungen, für sich und ihre fünfjährige Tochter Cecilia ein neues Zuhause zu suchen. In einer unwirtlichen Hochhaussiedlung werden sie fündig. Doch in der neuen Wohnung taucht immer wieder ein hartnäckiger Wasserfleck auf und wird zunehmend zum Ärgernis. Parallel dazu setzt der Vater des Kindes die Mutter wegen des Sorgerechts unter Druck. Dahlias psychische Verfasstheit wird immer öfter in Frage gestellt. Zudem wird im weiteren Verlauf auch das Tropfen von der feuchten Decke schlimmer. Auf der Suche nach der Ursache findet Dahlia schließlich das Apartment über dem ihren komplett überflutet vor. Während sie sich in dem Apartment befindet, überlagern sich surreal Bilder von Dahlias persönlicher Geschichte und Andeutungen auf die Ereignisse in der Vormieterfamilie. Langsam wird deutlich, dass sich Dahlias eigene traumatische Geschichte bei den Vormietern analog ereignet hat: Wie sie selbst wurde auch deren kleine Tochter von der Mutter vernachlässigt. Auf dem Hausdach findet Dahlia schließlich die Leiche der im Stich gelassenen Tochter im Wasserspeicher.

Abends erscheint dann dieses tote Mädchen in ihrer Wohnung und bedrängt sie, den Platz seiner Mutter einzunehmen. Es droht sonst Dahlias Tochter Cecilia in der Badewanne zu ertränken. Um ihre eigene Tochter zu retten, opfert sich Dahlia und verspricht, für ewig die Mutterrolle des Mädchens zu übernehmen. Daraufhin wird das Badezimmer von braunem, brackigem Wasser überschwemmt, und Dahlia stirbt in den Fluten.

Bereits die Einführung der Protagonistin ist paradigmatisch: Die junge Dahlia steht von der Mutter verlassen im Regen und schlägt eine Trommel. Der Klang des Instruments setzt sich fort und schafft den auditiven Anschluss über die diegetischen Zeitebenen hinweg zur erwachsenen Dahlia, die hinter einer Fensterscheibe erscheint (Abb. 1a–b). Das Bild ist eingenommen von der transparenten Fläche der Scheibe, an der der Regen herunterläuft. Dahlia erscheint audiovisuell eng mit den phänomenalen Formen des Wassers verbunden: So ist der Hintergrund des Raumes aufgrund der an der Scheibe abperlenden Tropfen verschwommen. Sie verleihen Dahlia etwas Schwebendes, als befände sie sich in einer eigenen fluiden Welt ohne Stabilität. Dieser Eindruck wird durch das Klatschen des Regens und das nachhallende Echo der kleinen Trommel verstärkt. Die Einführung der Tochter erfolgt in Analogie zu derjenigen der Mutter: Auch Cecilia ist hinter einer Fensterscheibe zu sehen, an der der Regen abperlt, so dass die Umwelt abermals ins Fließen versetzt wird. Das kleine Mädchen wirkt somit auch verschwommen und losgelöst schwebend (Abb. 1c).



1a–d Isolation und Rücknahme räumlicher Verfasstheit: Die fließende Außenwelt prägt visuell das vermeintlich sichere Innen in *DARK WATER*.

Das Gefühl der Isolation in dieser unwirtlichen Welt ist omnipräsent. Zusätzlich zum andauernden Regen erhält sie über die grüne Färbung der Bilder ein Eigenleben und zugleich etwas Fauliges. So wird eine vitalistische wie auch befremdliche, verfremdende Aufladung für den Zuschauer spürbar, welche das ganze filmische Universum erfasst, aus dem es kein

Entkommen zu geben scheint; auch und vor allem deshalb, weil die Welt fast völlig im Spektrum von grünen und blau-grauen Tönen gehalten ist und nur selten andersfarbige Alternativen eröffnet (zum Beispiel ein warmes, helles Innen, das eine Rückzugsmöglichkeit im Vergleich zum kalten, feuchten Außen bieten würde).

Wenn sich Dahlia durch den allgegenwärtigen Regen kämpft, vermittelt sich dem Zuschauer ein Gefühl körperlichen Ausgesetztseins. Meistens verbinden sich solche Aufnahmen mit gehetzten Bewegungen, die Protagonistin wird im Laufen oder Fahren gezeigt. Auf diese Weise geht sie im unüberschaubaren Verkehrsfluss auf – erneut also in einer fließenden, schwimmenden Welt. Diese Zurücknahme räumlicher Verfasstheit kulminiert in der Verortung des Anwalts Jeff Platzer (Tim Roth), dem Einzigen, der Dahlia hilft: Platzer hat kein Büro, sondern empfängt seine Klienten im Auto im strömenden Regen (Abb. 1d). Dies alles unterstützt den Eindruck der Nicht-Stabilität und Unwirtlichkeit von Dahlias Umwelt. Das phänomenal wirksam gestaltete Außen und die spürbare Isolation Dahlias lassen den Zuschauer nach einer dringend notwendigen Rückzugsmöglichkeit verlangen – gerade weil die Feuchtigkeit in dieser grün-fauligen Welt allgegenwärtig ist. Durch die Fensterscheiben werden die grüne Färbung der Außenwelt wie auch die Lichtspiele über die Tropfen immer wieder in die Innenräume geworfen. So lösen sich die Rückzugsmöglichkeiten im Fließen der Grenzen immer weiter auf.

Da Dahlia psychisch instabil erscheint, gerät der Zuschauer in einen Schwebezustand gegenüber den tatsächlichen Ereignissen und Dahlias vermeintlichen Visionen. Dabei offeriert ihm der Film unterschiedliche Deutungsangebote: Das Wasser in der Wohnung ist als evidente Tatsache inszeniert, gleichzeitig aber wird Dahlia durch die Einnahme von Tabletten als mental nicht verlässlich konnotiert, der Verdacht der Hysterie entsteht. Dieser Verdacht verstärkt sich über die auditive Ebene, die einen Zusammenhang mit Dahlias Vergangenheit anbietet. Man hört das hohle Trommeln, das bereits zu Anfang in Analogie zum Prasseln des Regens Frustration und Isolation des vergessenen Kindes ausdrückte. Aus dem Klangteppich tritt mitunter ein einzelner Tropfen als singuläres, synkopisches Moment hervor, das plötzlich in das Ordnungsgefüge einbricht. Das Fluide wirkt auditiv und visuell wie ein formloser, nicht fassbarer Katalysator, der die Ebenen der Wahrnehmung rhythmisch in ein Spannungsverhältnis setzt.

Auch das Körperliche der Figuren droht vom formlos Flüssigen durchdrungen und erfasst zu werden. Dies zeigt sich im fallenden Tropfen, der auf den Kuss folgt, den das fremde Mädchen Dahlia gibt, als sie es eines Nachts als eigene Tochter aufnimmt. Das Beunruhigende für den Zuschauer ist hier die Kombination des haptischen Gefühls eines Kusses

mit der körperlichen Erfahrung eines Tropfens im Gesicht. Die nicht aufzuhaltende Durchdringung der formlosen Nässe im Raum ist beim Körper der Figuren wie der Zuschauer angekommen: Es ist die Kontraktion des invasiven Moments.

DARK WATER funktioniert über das phänomenale Wechselspiel von Grenzziehungen und deren Verflüssigung: Das Feste (des Hauses) muss immer wieder aktualisiert werden, um als differentielle Folie erfasst zu werden. Zentraler wahrnehmungsbildlicher Ausdruck dafür ist die Kombination von Fensterscheibe und Regen, wodurch innerhalb eines Bildes eine materielle Grenze als Fläche benutzt und zugleich (audio)visuell unterminiert wird. Der Film wird so von dem Gefühl der eindringenden Feuchtigkeit bestimmt. Die Wirkung ist deshalb nachhaltig, weil sich die Handlungs- und Wahrnehmungsebenen in ständigen Auflösungsprozessen von Grenzen überlagern. Dies geschieht in einer doppelten Bewegung: sowohl innerhalb der Diegese wie auch wirkungsästhetisch für den Zuschauer über bestimmte Bild- und Montagestrategien. Konkret wie konzeptuell legt sich ein Schleier über sichere und verortende Kategorien. So entsteht ein somatisch wirksamer Raum, der den Zuschauer als Resonanzkörper benötigt und ihn zugleich aktiv über dessen sinnliche Wahrnehmung mit einbindet: Eine sinnlich-haptische Erfahrungssphäre etabliert sich zwischen dem Zuschauer und dem dargestellten Universum, das seine faszinative Grundstruktur auf allgegenwärtiger Verunsicherung aufbaut. Das Prinzip dieser Bedrohung besteht darin, dass sie weder kognitiv noch begrifflich eindeutig fassbar ist – sie ist nur sinnlich, wenn nicht gar somatisch-räumlich spürbar.

Unsichere Transitionsräume: Autofahrt im Regen in PSYCHO und WAR OF THE WORLDS

Die Auflösung von Wahrnehmungsgrenzen im Bild ist sowohl in PSYCHO wie in WAR OF THE WORLDS ein entscheidendes Element im Aufbau einer verunsichernden Atmosphäre. Dieses verbindet sich mit Momenten einer unbestimmten Räumlichkeit, die auf der Auflösung klar sichtbarer Kategorien gründet. Der filmische Topos ‹Auto im Regen› scheint als Strukturelement des sich bedrohlich verdichtenden Raumes besonders effektiv, denn das Auto ermöglicht eine räumliche Verschachtelung. Einerseits vermittelt es Bewegung im äußeren diegetischen Raum (Flucht, Reise), andererseits konstituiert es einen vermeintlich geschützten, womöglich intimen Innenraum. Damit entsteht eine Wahrnehmungsdiskposition, die in der Kombination mit Regen ein besonderes starkes sinnliches Erleben eröffnet. Insbesondere wird es möglich, auf der wirkungsästhetischen Ebene über den

Regen mit der Koexistenz von Innen und Außen zu spielen: Zum einen konturiert und verdichtet der Regen als bewegte, spürbare Grenze den Innenraum des Autos; zum anderen hält der Regen zugleich ein Außen präsent, das allerdings hinter dem bewegten Schleier unbestimmt bleibt, visuell nicht fassbar ist.

In *PSYCHO* bildet eine solche Autofahrt im Regen den atmosphärischen Vorlauf für die Ankunft in dem Motel von Norman Bates (Anthony Perkins). Zur Erinnerung einige inhaltliche Anhaltspunkte: Marion Crane (Janet Leigh) und ihr Geliebter Sam Loomis (John Gavin) müssen sich heimlich treffen: Sie können nicht heiraten, weil Sam hoch verschuldet ist. Als Marion für ihren Chef 40.000 Dollar zur Bank bringen soll, sieht sie ihre Chance und verlässt mit dem Geld die Stadt. Am zweiten Tag ihrer Flucht fährt sie in die Nacht hinein, bis starker Regen einsetzt. Es bildet sich so ein bewegter Schleier an den Fensterscheiben, der interessante Lichteffekte produziert.

Wir sehen Marion, wie sie, geblendet von entgegenkommenden Autos, immer wieder die Augen zukneift. Die Lichter verzerren sich surreal im Zusammenspiel mit dem an den Scheiben abperlenden Regen. Was für die Figur Marion zum Wahrnehmungsproblem wird, überträgt sich auf den Zuschauer: Auch für ihn wirkt die Außenwelt durch den Wasserschleier diffus. Zugleich, durch die wiederholt frontale Positionierung des Zuschauers gegenüber dem Close-up von Marion am Steuer, verdichtet sich der Raumeindruck über den Regen. Sein Strömen konturiert den Innenraum des Autos gegenüber dem bewegten, aber undefinierten Außen. Auf diese Weise wird über die sinnlich-räumliche Gestaltung des Bildes das innere Erleben der Figur – ihre Getriebenheit, ihre erdrückenden Zweifel – in die Erfahrung des Zuschauers transponiert.

Marion verliert zunehmend die Kontrolle über ihre Umwelt, sie ist im kleinen, auswegslosen Raum des Wagens gefangen, den sie nicht mehr zielgerichtet lenken kann. Der Zuschauer wiederum ist aufgrund der nicht mehr klaren Sichtverhältnisse kaum in der Lage, Marion geografisch zu verorten (Abb. 2).

In schnellem, rhythmischem Stakkato durchschneiden die Scheibenwischer die Sturzflut.⁷ Dann erscheinen am Straßenrand die Leuchtbuchstaben «Bates Motel». Daniel Spoto beschreibt diesen Moment eindrucksvoll als chaotische Wasserwelt. In seiner Formulierung wird der fluide

7 Das Prinzip des «Durchschneidens» der Wahrnehmungsstrukturen wird sich später eindrucksvoll in der Duschszene wiederholen – und zwar auf allen filmischen Ebenen: in der Musik, in den Blickstrukturen durch die schrägen Strahlen der Dusche, in der «zerhackenden» Montage von Marions Körper wie in den Bewegungen des Messers.



2 Autofahrt im Regen: Marions Fahrt ins Ungewisse in *PSYCHO*

Schleier evident, der sich über die Wahrnehmung Marions, aber auch des Zuschauers legt: «Then, as from some primal sea-world of chaos, the motel rises up out of darkness and water. Not a warming, welcoming sign for Marion, it is quite simply the only port in this storm» (Spoto 1976, 365). Somit bildet die beschriebene Szene den emotionalen Vorlauf dafür, dass es fast zwingend erscheint, dass Marion in «Bates Motel» einkehrt. Dem Zuschauer wird dies über die verschwimmende Wahrnehmung vermittelt: Die Welt ist aus den Fugen geraten. Die Autofahrt ist paradigmatischer Ausdruck für die Struktur des Films, der scheinbar in eine Richtung führt, aber stets in einem Zwischenraum der Unsicherheit verbleibt und mit der Verlässlichkeit des Sichtbaren spielt. Feste Wahrnehmungsstrukturen lösen sich immer wieder auf. Man denke nur an das Ende mit der Überblendung von Normans Gesicht auf den Schädel seiner Mutter.

Die Verunsicherung der Wahrnehmungskordinaten beim Zuschauer erscheint umso perverser, als sie dem Inneren des Motels in Bildaufbau und Rhythmik zunächst zuwiderläuft. Das Gebäude erscheint trotz aller Merkwürdigkeiten im ersten Moment zunächst als eine Beruhigung (Spoto spricht von einem «Hafen»). Raymond Durgnat beschreibt die Autofahrt als «Zone», als einen Nicht-Ort: «the no-man's-land between reality and the nightmare» (Durgnat 1974, 324). Mit der Anspielung auf eine transitorische Welt zwischen Realität und Traum verweist er auf die Unzuverlässigkeit herkömmlicher Orientierungskategorien. Für den Zuschauer bedeutet dies in *PSYCHO* die Unterminierung von narrativen, aber auch bildlichen Sicherheiten. Der Regen verunmöglicht nachhaltig, im Bild eindeutige Formen zu identifizieren. Er bildet das sinnlich-räumlich erfahr-

bare Kondensat eines fließenden und damit nicht verlässlichen filmischen Universums, in dem die Bedrohung bis zum Schluss sich nicht als eindeutig im filmischen Bild erkennbar erweist (vgl. hierzu Schmidt 1995, 416).

WAR OF THE WORLDS nutzt ebenfalls die verunsichernde Kombination von Autofahrt und Regen. Der Topos verbindet sich hier mit dem Element der sich verdichtenden Menschenmasse, die als räumlich bedrängendes Moment hinzukommt. Die Auflösung stabiler Orientierungsmuster kulminiert jedoch noch deutlicher als im vorangehenden Beispiel in der ständigen Bedrohung des zunächst noch sicheren Wageninnerns. Die Fragilität dieser Situation vermittelt sich über eine unruhige, sinnlich bewegende Atmosphäre. Zu diesem Zweck wird in der Beispielsequenz die Kombination aus Glasscheibe und Regen genutzt, um eine sich bis zum Surrealen verzerrende Wahrnehmung beim Zuschauer zu provozieren, was der Szene eine beklemmende, klaustrophobische Note verleiht. Die Außenwelt dringt nicht nur wie in DARK WATER ein, sie bekommt auch visuell etwas extrem Verstörendes.

Wieder bildet das Motiv der Flucht die Folie: Nach Angriffen durch Aliens ist es Ray Ferrier (Tom Cruise) gelungen, mit seinem Sohn Robbie (Justin Chatwin) und seiner Tochter Rachel (Dakota Fanning) in einem der letzten funktionierenden Autos aus New York zu fliehen. Sie fahren über Land. Das Auto wird kontinuierlich in einer seitlichen Einstellung von außen gezeigt. Die dabei im Fenster gespiegelten Bäume sind Ausdruck der ständigen Bewegung.

Als es Nacht wird, fängt es an zu regnen. Die Einstellung durch das Seitenfenster bleibt auch nach dem Schnitt zur Nachtaufnahme erhalten, was dem Zuschauer ein gleichmäßiges Vergehen von Zeit in der eintönigen Autofahrt vermittelt (Abb. 3). So erweckt das Innere des Autos konstant den Eindruck eines umfriedeten Raumes. Die Spiegelungen der Baumäste in den Fensterscheiben löst nun das Strömen des Regens ab. Das Bild ist in Blau-Grau getaucht. Gleichmäßig wie ein Metronom hört man die Scheibenwischer schlagen. Rachel schaut durch die verregnete Fensterscheibe und sieht draußen auf der Strasse Menschen auf der Flucht.

Das kontinuierliche Strömen des Regens vermittelt sich in der zerfließenden Kontur von Rachel, wenn sie von außen durch die Scheibe hindurch zu sehen ist (Abb. 4a). Dann, sozusagen im Gegenschuss, lässt ein Point-of-View-Shot durch die Frontscheibe erkennen, wie der Menschenzug immer dichter wird und nur widerwillig dem Auto Platz macht. Eine Totale zeigt das dampfende, verregnete Außen. Einzelne grelle Lichter schaffen singuläre, kalte Kontrastpunkte, die die im grauen Regen verschmolzene Menschenmasse punktuell erhellen. Diese besonderen Lichtverhältnisse machen es schwer, die Größe der Masse einzuschätzen: In Mäntel gehüllt



3 Mit dem Auto auf der Flucht in WAR OF THE WORLDS: Noch erscheint das Innere des Wagens als umfriedeter Raum

bilden die Flüchtlinge eine undefinierbare dunkle Menge – getaucht in ein dumpfes Stimmengewirr (Abb. 4b). Der komplette Bildraum ist – visuell wie auditiv – erfüllt und überlagert vom unerbittlich fallenden Regen. Die Kamera ist wieder neben dem Auto und blickt von außen seitlich durchs Beifahrerfenster in das Innere, eine Position, die den Innenraum noch beengter wirken lässt: Im Bildvordergrund befindet sich eine erste Scheibe, an der sich das Licht bricht und Tropfen abperlen; im Hintergrund ist die



4a-d Die anfängliche Atmosphäre der Sicherheit im Wageninneren weicht in WAR OF THE WORLDS dem klaustrophobischen Eindruck von Bedrängtheit, Orientierungslosigkeit und Ohnmacht

nasse Scheibe auf der anderen Gegenseite des Autos erkennbar, hinter der sich Menschen drängen. Im Vorder- wie im Hintergrund wirkt das Bild dadurch unruhig. Die Familie im Wagen scheint hilflos in der Masse zu ›schwimmen‹. Aus Rachels Perspektive sieht man die um Mitfahrt bettelnden Menschen, deren Gesichter durch die nassen Fensterscheiben und die Lichteffekte wie surreal verzerrte Fratzen erscheinen. Sie verlieren ihre menschlichen Züge (Abb. 4c).

Die Wahrnehmung des Zuschauers wird zunehmend diffus. Der Innenraum des Autos verdichtet sich durch unterschiedliche gebrochene sinnliche Eindrücke, wodurch ein klaustrophobischer Effekt entsteht, zumal die Außenwelt nicht mehr klar erfassbar ist. Das filmische Universum droht in dieser undefinierten aufzugehen, in der weder Orientierung noch zielgerichtetes Handeln möglich sind. Als Rachel zum Schluss allein im Auto zurückbleibt, während ihr Vater die Menge mit einer Waffe in Schach zu halten sucht, dominiert der Regen als hektische, dauerpräsen- te Bewegung diesen intensiven Moment höchster Anspannung auditiv und visuell (Abb. 4d). Damit ist er der sinnliche Katalysator für die prekäre Situation, die sich kulminierend zusammenzieht: Jeden Augenblick könnte in dieser diffusen Situation das Chaos losbrechen und die Kontrolle, diegetisch über Leben und Tod, wirkungsästhetisch über jegliche Erkennbarkeit, gänzlich verloren gehen.

Wassertropfen als Eigenleben: STALKER

STALKER handelt von der Reise dreier Männer in eine Zone, in der andere räumliche und zeitliche Gesetze herrschen. In ihr sollen sich Wünsche erfüllen. Mit dieser Hoffnung lassen sich ein Schriftsteller und ein Mathematiker vom Stalker in die Zone führen, in der ständige Gefahr lauert.

Während sich die Bedrohung in den ersten drei besprochenen Beispielen vor allem visuell konkretisiert, ist STALKER anders gelagert: Der Film lebt von einer Bedrohung, die sich fast ausschließlich über die Atmosphäre, also phänomenal-räumlich vermittelt: Die Gefahren des Weges bleiben unsichtbar, sinnlich-virtuell. Dadurch ergibt sich ein merkwürdig paradoxer Eindruck von allgegenwärtiger Gefahr, die sich ausgerechnet als Erfahrung einer ›Weite‹ in den farbigen Naturaufnahmen der Zone vermittelt. Die Irritation und Verunsicherung entsteht vor allem durch die vegetative, organische Eigenbewegung der umgebenden Welt. Wahrnehmungsbildlich lässt sich dies im ständigen Rauschen des Flusses, in der Volatilität des Nebels und im Wogen des Grases ausmachen.

In den Naturbildern der Zone ist vor allem das hallende Echo von Wassertropfen dauerhaft präsent. Als die Reisenden vor einer Ruine mit

gekachelten Mauern Halt machen, wähnt man sich zunächst noch draußen in der Natur, das gleichzeitige Tropfen von Wasser auf der Tonebene suggeriert aber einen hohlen Innenraum, dem visuell keine Entsprechung zugewiesen ist. Die sinnliche Unterminierung fester Raumkategorien manifestiert sich beim Zuschauer über die eindringende Feuchtigkeit: Wohnräume klingen durch ständiges Tropfen von Wasser auf der auditiven Ebene hohl, Regen und Wetter halten Einzug in vermeintliche befestigte Stein- und Tunnelformationen.

Das besondere Erleben dieses Films entspringt den Relationen zwischen einer ›Außenwelt‹ und dem im Verhältnis dazu konstruierten Eindruck eines ›Innen‹. Dieses Verhältnis erweist sich in der konkreten Zuschauererfahrung als nicht stabil, so dass widersprüchliche Raumeindrücke entstehen. Die daraus resultierende Atmosphäre des Films verbindet sich funktional mit dem Inhalt: eine Reise an einen besonderen Ort, an dem das Innere des Menschen, das heißt die Wünsche, die Sinnsuche und vor allem die Selbstzweifel zum Topos und Movens werden. Der Umwelt eignet eine sinnliche Eigenbewegung, die die Koordinaten des Raums ins Unbestimmte öffnet (Abb. 5). Dieses Unbestimmte – das sich insbesondere in Form des Regens oder einzelner Tropfen etabliert – schafft einen Wahrnehmungsraum, in dem das ästhetische Erleben im Zuschauer als



5 Die von Nebel und Feuchtigkeit durchdrungene Welt des Stalker: Klare Formen und Linien verlieren sich im Unbestimmten

individuellem Resonanzkörper wiederhallt. Die Gefahr artikuliert sich so über die buchstäblich «atmende», da dynamisch-flottierende Qualität des filmischen Raums. Der Wassertropfen als diffuses audiovisuelles Element unterwandert die Sicherheiten des mimetischen Bildes. So wird die Filmwahrnehmung tatsächlich ein bewegter und bewegender Raum.

Die sphärische Faszination des Films: zwischen Tropfen und Regen

Wie die Analysen zeigen, arbeiten die Beispiele mit audiovisuellen Strategien der Verflüssigung von Orientierungskategorien, wodurch sie filmische Atmosphären kreieren; insbesondere die Wahrnehmung von Innen und Außen gerät zu einem relationalen Prozess. Indem herkömmliche Sicherheiten und Gewissheiten in Bewegung geraten, wird der Zuschauer als Einzelner mit in das audiovisuelle Sinngefüge eingebunden. Dabei sind Tropfen wie Regenflut dafür verantwortlich, dass Modi des Unbestimmten, des begrifflich Nicht-Fassbaren räumlich wirksam in die filmische Erzählung eingehen. Der Zuschauer tritt als ein sinnlicher Resonanzkörper mit den dynamischen audiovisuellen Prozessen in ein Wechselspiel.

Am filmischen Phänomen des Regens wird besonders anschaulich, wie über die Auflösung der abbildenden Dimension des Bildes eine Sphäre entsteht, die jenseits kognitiver Wahrnehmungsmuster funktioniert und als spezifisch filmische Form zu bezeichnen ist, da sie sich an die bewegungsbildlichen Qualitäten zurückbindet. Die Analyse von *DARK WATER* zeigt, wie dargestellte materielle Grenzen (Hauswände oder Fensterscheiben) wirkungsästhetisch ihre räumliche Verlässlichkeit verlieren. Der Topos der Autofahrt im Regen wiederum verdeutlicht in *PSYCHO* und *WAR OF THE WORLDS* die Wirkung räumlicher Verdichtung, hier auch mit dem Begriff der Kontraktion beschrieben. Diegetisch ist das fahrende Auto als Vehikel der Flucht zentral. Im Zuschauer-Erleben gerät es zu einem dynamischen Transitionsraum, in dem innere Enge und undefiniertes Außen in ihrer Koexistenz die verunsichernde Empfindung produzieren.

In *STALKER* bestimmt schließlich das erfassende Unbestimmt-Bewegte das gesamte filmische Universum. Die Kopplung von Feuchtigkeit mit dem ständigen Gefühl der Bedrohung ist deshalb so effektiv, weil sie jegliche Grenzen in Frage stellt – materielle, visuelle, konzeptuelle, methodische wie auch körperliche. Damit entsteht ein wirkungsästhetischer Raum, dessen Erleben sich nicht mehr mit herkömmlichen, stabilen Begriffen fixieren lässt. Vielmehr geraten die Koordinaten dieses Raums in ständige Bewegung, so dass präreflexive, vorsprachliche Sinne affiziert werden. Dies bildet die Voraussetzung dafür, dass diese Sphäre beim Zu-

schauber überhaupt wirksam wird – inwieweit, in welcher Intensität, ist abhängig von der Resonanz, die im jeweiligen erlebenden Zuschauer, in seiner sich «entfaltenden Gegenwart», aktiv wird (vgl. Schmitz 1981, 89f.).

Insofern lässt sich fragen, ob Atmosphären in ihrer Wirkungsästhetik dem Phänomenalen des Films nicht sogar konzeptuell verwandt sind. Oder: Kann das filmische Erleben, die sinnlich erlebte Erzählung, die sich über die audiovisuellen Bilder vermittelt, je ohne Atmosphäre – ohne das präreflexive Sinnlich-Räumliche – gedacht werden? Beinhaltet nicht jedes filmische Bild eine grundsätzlich räumliche Erfahrung – jenseits der abbildenden, denotierenden Funktion?

Der filmische Regen ist deshalb ein interessantes Beispiel, weil er das Raum- und Zeiterleben beim Zuschauer prägnant in Bewegung versetzt. Damit weist er – so die These – auf einen spezifischen Aspekt der filmischen Atmosphäre hin: ein Erleben zwischen Gesamtheit und Detail. Unzählige Tropfen machen erst einen Regen als mehr oder weniger diaphanes Bewegungsphänomen aus; und doch ist der einzelne Tropfen kleinstes Detailelement, das immer im Verhältnis zum gesamten Raum steht. Weil dieses Verhältnis kognitiv nie gänzlich fassbar wird, entwickelt sich ein Zwischen von Detail und raumgreifender Gesamtheit, das der Zuschauer mit seinem leiblichen Erleben empfängt und räumlich dynamisch mitprägt – bei gleichzeitigem Verharren im (Kino-)Sessel. Diese lebendige, «atmende» Sphäre aus räumlichen Überlagerungen mag ein wesentliches Element der Faszination und Wirkungsmächtigkeit filmischer Erzählungen ausmachen.

Literatur

- Balázs, Béla (1984 [1930]) «*Der Geist des Films*», in: ders.: *Schriften zum Film*, Bd. 2, hg. v. Helmut H. Diederichs u. Wolfgang Gersch, München: Hanser.
- Böhme, Gernot (2006) *Architektur und Atmosphäre*, München: Fink.
- Durgnat, Raymond (1974) *The Strange Case of Alfred Hitchcock*, London: Faber & Faber.
- Heller, Franziska (2010) *Filmästhetik des Fluiden. Strömungen des Erzählens von Vigo bis Tarkowskij, von Huston bis Cameron*, München: Fink.
- Montage AV (2010), 19/1 (Themenheft «Erfahrung»).
- Reichert, Ramón (2010) «Eine Theorieperspektive zur Filmphänomenologie», in: *Montage AV*, 19/1, S. 101–115.
- Rogulski, Krzysztof (1993) «*Les Voix dans les ténèbres. La Symbolique de STALKER d'Andrei Tarkovski dans la lumière de L'Apocalypse*», in: *L'Avant-Scène Cinéma*, 427/Dezember, S. 1–9.
- Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit/Zimmermann, Yvonne (2010) (Hg.) *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption / Film – Cinema – Spectator: Film Reception*, Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 24).

- Scherer, Christina (2001) *Ivens, Marker, Godard, Jarman – Erinnerung im Essayfilm*, München: Fink.
- Schmidt, Johann N. (1995) «PSYCHO», in: Koebner, Thomas (Hg.) *Filmklassiker*, Bd. 2. Stuttgart: Reclam, S. 413–418.
- Schmitz, Hermann (²1981) *System der Philosophie*, Bd. 3/2: «Der Gefühlsraum» [1969], Bonn: Bouvier.
- Spoto, Daniel (1976) *The Art of Alfred Hitchcock*, New York: Doubleday/Dolphin.
- Wellbery, David E. (2003) «*Stimmung*», in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5, hg. v. Karlheinz Barck et al., Stuttgart/Weimar: Metzler/Poeschl, S. 703–733.

Rhythmus, Resonanz, Rekursivität

Tom Tykwers atmosphärisches Regime

Mitte der 1990er Jahre erschien mit Tom Tykwer ein Regisseur auf der Szene des deutschen Films, der von der Kritik noch dort als singuläres Talent erkannt wurde, wo sie ihn in seinen ästhetischen Entwürfen letztlich scheitern sah; und der schon mit seinen ersten Regiearbeiten eine Fangemeinde um sich versammeln konnte, die ihm als ‹Kultregisseur› auch dorthin zu folgen bereit war, wo die von seinen Filmen erzählten Geschichten zunehmend banal (oder konstruiert) anmuteten – ein Eindruck, der immer weniger von der ihnen verliehenen filmischen Ausdrucksform (und dem entsprechenden Gefühl einer ästhetisch gesättigten Kinoerfahrung) wettgemacht zu werden schien.

Von *DIE TÖDLICHE MARIA* (D 1993) und *WINTERSCHLÄFER* (D 1997) über *LOLA RENNT* (D 1998) und *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* (D 2000) zu *HEAVEN* (D/I/USA/F/GB 2002), *PERFUME: THE STORY OF A MURDERER* (D/F/E/USA 2006), *THE INTERNATIONAL* (USA/D/GB 2009) und zuletzt *DREI* (D 2010): Die Werkentwicklung seiner Spielfilme hat es sowohl den Kritikern als auch den ihm zugeneigten Teilen des Publikums nicht immer leicht gemacht, Tykwer die Treue zu halten. Viele bevorzugen heute die frühen Filme und deren Lust am spielerischen, dabei aber äußerst präzisen Umgang mit Genreversatzstücken, etwa des Horror- und Kammerspielfilms in *DIE TÖDLICHE MARIA* und des Melodramas in *WINTERSCHLÄFER*, den man mit dem Geniestreich von *LOLA RENNT* auf die Spitze getrieben sieht, dessen überragender Publikumserfolg sie ihm aber gleich wieder abgebrochen zu haben scheint. Was seither auf *LOLA RENNT* folgte, bezeuge, so der Tenor, eine schleichende Preisgabe der besonderen filmischen Fantasie und inszenatorischen Signatur Tykwers an den Geschmack eines Massenpublikums. Dieser wisse bekanntlich nicht allzu trennscharf zwischen Kunst und Kitsch zu unterscheiden – eine Grenze, auf der sich die Arbeiten des Regisseurs auf zunehmend prekäre Weise und unter steigender Absturzgefahr bewegten.

Will man diesen Verlauf in einem weniger negativen Licht erscheinen lassen, so ist die Mischung von Genreversatzstücken und Formelementen

aus der Tradition des deutschen und europäischen Autorenfilms bezeichnend für eine neue Form von Autorschaft, deren Stilverständnis sich nicht mehr ohne Weiteres gegen den Design-Charakter ihrer Produkte im medialen Verwertungszusammenhang ausspielen lässt (vgl. Garwood 2002).

So zumindest hat Rosalind Galt für die Herausbildung eines «neuen europäischen Kinos» seit 1990 reklamiert, dass eine nachgewachsene Generation von europäischen Regisseuren wie Lars von Trier, Pedro Almodóvar oder eben Tom Tykwer die alte Scheu der Autorenfilmer vor «schönen», das heißt Genuss versprechenden Bildern und spektakulären Inszenierungen abgelegt habe. Dadurch sei die Unterscheidung zwischen kommerzieller Genreästhetik und «realistischem» Gegenkino porös geworden, ohne deshalb sogleich im vagen Begriff der Postmoderne aufzugehen (vgl. Galt 2006, 14–20). Letzteres vor allem deshalb nicht, weil die jeweilige Amalgamierung von Genreanlehnung und Autorenstil an sich bereits das Produkt konkret zu bestimmender historischer und filmhistorischer Konstellationen ist, als solche beschreibbar bleibt und sich der kritischen Reflexion anbietet. Im neuen europäischen Kino, so Galt, kehrt Geschichte als spezifische ästhetische Konfiguration wieder, womit auch das künstlerische Anliegen der genannten Regisseure nicht mehr zu verwechseln ist mit dem Anspruch des «alten» europäischen Autorenkinos auf einen in die Gesellschaft unmittelbar hineinwirkenden kritischen Realismus.¹

Das Interesse der Regisseure gelte vielmehr der Mobilisierung eines in seiner filmischen Bedingtheit annoncierten Bildes von Geschichte. Oder, mit anderen Worten, eines in seiner ästhetischen Verfasstheit historisch identifizierbaren kinematografischen Bildes der Welt, in und an dem sich persönliche Geschichten noch erzählen lassen – Geschichten, die nicht zufällig bevorzugt von Erfahrungen des Ich-Verlusts und verstellten Weltzugängen handeln. Aber eben nicht mehr, indem die lebensweltlich gegebene Wahrnehmung von Raum und Zeit in irgendeiner Weise «realistisch» simuliert und gespiegelt würde, sondern gerade, indem diese Spiegelung selbst in der ästhetischen Bearbeitung vielfältig gestört, verstört und damit erst sichtbar wird.

In diesem Sinne hat auch Gertrud Koch (2003) speziell die Filme Lars von Triers und Tom Tykwers vor dem Vorwurf in Schutz zu nehmen versucht, sie hätten ihren Anspruch auf künstlerische Autorschaft zugunsten einer unheiligen Allianz von filmischem Stilwillen und religiösem Kitsch aufgegeben, angesichts einer globalen, jeden Film rücksichtslos kommerzialisierenden Film- und Medienindustrie, der sie zuletzt immer zu dienen hätten. Wie Galt (2006) die Integration «schöner» (im Sinne pathetisch-

1 Für eine grundsätzliche Revision des Realismusbegriffs vgl. Kappelhoff (2008).

piktorialer) Bildkompositionen so versteht Koch die Wiederkehr religiöser Motive und Ikonografie in den Filmen von Trier und Tykwers als Antwort auf eine tief greifende ästhetische Krise des europäischen Kinos. Die Frage, die sie aufwirft, ist folgende: Sind die Geschichten, die Tykwer und von Trier erzählen, einfach nur Geschichten

über Leute mit starken mystischen Überzeugungen, die wahr werden, oder sind diese neuen wundersamen Märchen dazu da, um unseren Glauben an das Kino selber zu stärken, an jene magische, wundervolle Maschine, die uns unseren Glauben an die Welt zurückgeben soll? *(Koch 2003, 156f)*

Der Schlüssel zum Verständnis eines Films wie *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* ist für Koch der Begriff der «Konversion» (oder «Bekehrung»), der zugleich ein ästhetisches Verfahren und eine Form der Zuschaueransprache bezeichnet. In beiden Bedeutungen wendet er sich gegen die durchgreifende Ironisierung, mit der die Postmoderne auf die Krise des Erzählens reagiert hat. Für Koch manifestiert sich Tykwers Begabung nicht darin, dass *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* die Geschichte einer Bekehrung (zur Liebe) erzählt. Sie besteht vielmehr in der Fähigkeit, diese Konversionsbewegung selbst zum ästhetischen Prinzip zu erheben. Daher ihr Vorschlag, Tykwers Filme als «die formale Konversion von einem Bild in das andere» zu sehen und damit vielleicht als «eine Erzählung über das Kino selbst» (ebd., 166).

Die außergewöhnliche Präsenz religiöser Motive im neueren europäischen Kino sollte mithin weder als zufällige Häufung noch als etwas im buchstäblichen Sinne zu Verstehendes betrachtet werden. Vielmehr dienen diese Motive als Katalysatoren für einen kinematografischen Stil, dessen vorrangige Funktion es ist, uns die Macht, mit der das Kino uns an ästhetische Illusionen glauben lässt, in einer Form vor Augen zu führen, die eine rein ideologische Antwort auf ein wie auch immer geartetes epistemologisches Problem weit übersteigt. Tykwers vermeintlicher «Katholizismus», wie er in religiösen Motiven zum Vorschein kommt, ist für Koch nichts anderes als der

Träger eines kinematographischen Stils [...], mit dem noch einmal die Macht des Glaubens an die ästhetische Illusion des Films beschworen wird. [...] «Katholizismus» ist hier der Name für einen piktorialen Stil. Ein Stil, der es ermöglicht, in Bildern zu leben. *(Ebd., 167f)*

Koch hat sich bei ihrem Versuch, Tykwers Filme – und hier vor allem *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* – auf der Folie ästhetischer Immanenz zu lesen, auf Deleuzes paradoxes Theorem berufen, allein das Kino gebe uns unseren Glauben an die Welt zurück, allein im Kino werde die Welt als

ontologische Gewissheit noch evident. Die einschlägige Stelle in Deleuzes zweitem Kino-Buch lautet:

Das Band zwischen Mensch und Welt ist zerrissen. Folglich muss dieses Band zum Gegenstand des Glaubens werden: es ist das Unmögliche, das nicht anders als in einer Glaubenshaltung zurückkehren kann. Der Glaube richtet sich nicht an eine andere oder verwandelte Welt. Der Mensch ist in der Welt wie in einer rein optisch-akustischen Situation. [...] Allein der Glaube vermag den Menschen an das zurückzubinden, was er sieht und hört. Von daher ist es notwendig, daß das Kino nicht die Welt filmt, sondern den Glauben an die Welt, unser einziges Band. [...] Uns den Glauben an die Welt zurückzugeben – dies ist die Macht des modernen Kinos (wenn es kein schlechtes mehr ist).

(Deleuze 1997 [1985], 224)

Wenn ich im Folgenden einen Zugang zu *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* vorschlage, der auf ganz ähnliche Weise davon ausgeht, dass in den kinematografischen Konversionsbewegungen, in der Bekehrung von einem Bild zum andern, der eigentliche Kern des ästhetischen Verfahrens liegt, so geschieht dies unter einer zweifachen Akzentverschiebung. Zum einen stelle ich die vielfältigen audiovisuellen Phrasierungen und Rhythmisierungen in den Mittelpunkt, denen Tykwer als Strukturmuster und Ordnungsprinzipien mindestens ebenso viel Bedeutung beimisst wie dem narrativen Gefüge. Durch sie entfaltet sich das kinematografische Bild als unabgeschlossener Prozess des Visuellen – und sie bekehren in dieser Entfaltung das wahrnehmende Subjekt zum Kino und damit (mit Deleuze gedacht) zum Glauben an die Welt als Ort der (ästhetischen) Immanenz. In ihnen verbinden sich das Visuelle und das Akustische erst zu einer synästhetisch-atmosphärischen Präsenz, in der das Kinematografische sich als spezifischer Modus ästhetischer Erfahrung konstituiert (vgl. Wedel 2009; 2010). Denn nicht zuletzt im Kino zeigt sich, dass «das primäre und grundlegende Phänomen der Wahrnehmung, nämlich die Atmosphäre, überhaupt nicht einzelsinnlichen Charakter hat» (Böhme 1995, 96).

Zum anderen stütze ich mich auf Überlegungen, die Jean-Luc Nancy (2005 [2001]) an den Filmen Abbas Kiarostamis angestellt hat, was in Bezug auf Tykwer vielleicht zunächst befremden mag. Um dem entgegenzuwirken, lese ich Nancys Arbeit zur Evidenz des Filmischen (in der er sich über die akustische Dimension in auffälliger Weise ausschweigt) in Konjunktion mit einem zeitlich benachbarten Text von Nancy (2010 [2002]), in dem es unter dem Begriff der «Resonanz» zentral um akustische Wahrnehmung als grundlegende Form subjektiven Welt- und Wirklichkeitszugangs geht.

Nancy zufolge vollzieht sich die kinematografische Erzeugung von Evidenz generell auf drei Ebenen, die zugleich drei Formen von Präsenz

herstellen: erstens die Evidenz der Kunst an sich; zweitens die Evidenz des Bildes als etwas *per definitionem* Distinktem, von der Welt wie dem wahrnehmenden Subjekt Geschiedenen; sowie drittens die Evidenz der Zeitlichkeit von Bewegung. Die Leinwand, auf der dieses mit der Welt stets un-identische Bild erscheint, fungiert zugleich als eine Öffnung in der und auf die Welt (oder das Reale) hin. Der Blick des Zuschauers, dem sich das Bild im Modus des respektvollen Schauens öffnet, verweist das Bild auf das wahrnehmende Subjekt, misst zugleich aber auch die Distanz zwischen Bild, Welt und Subjekt aus. In der Bewegtheit des Bildes schließlich, in der Transformation von Diskontinuität und Kontinuation, der Variation des doppelten Bezugs zur Welt und zum wahrnehmenden Subjekt, verwandelt sich laut Nancy Repräsentation in Präsentation, in «Präsenz». Wobei diese, wie er klarstellt, nicht im Akt des Sehens begründet ist, sondern sich im Erscheinen einer plötzlichen Begegnung und der Entfaltung einer sinnlichen Intensität in der Zeit darbietet (vgl. Nancy 2005, 60f).

Vor diesem Hintergrund beschreibt Nancy an anderer Stelle eine vierte Ebene der Evidenz und Form von Präsenz, die er unter den Begriff der «Resonanz» fasst.² In einer Fußnote gegen Ende des Essays benennt er die konkreten kulturellen Verschiebungen, die ihn zu seinen Reflexionen veranlassen haben mögen. Er spricht von

den neuen rhythmischen Prägungen, die aus so vielen volkstümlichen Musiken hervorgegangen sind, bis zur digitalen Klangsynthese, über alle erdenklichen Techniken der Klangbearbeitungen (Sample, Remix usw.). Auch in dieser Hinsicht zieht ein Abstand zwischen dem Klanglichen und dem Visuellen die Aufmerksamkeit auf sich: Die Mutation der Bilder wahrt ihnen einen allgemeinen Charakter, den ich etwas zugespitzt den «Tableaucharakter» nennen würde. Die klangliche Veränderung dagegen öffnet und gräbt in uns und um uns herum neue Höhlen, in denen das «Musikalische» letztlich seine «Figur», sein «Gesicht» verliert (doch das Bildliche verliert es zum Beispiel in der Performanz). Andererseits bräuchte es eine besondere Erforschung der Klangwelt von Kino und Video und der Weise, in der dort Akustisches und Optisches einander gegenseitig affizieren. (Nancy 2010, 49, Anm. 21)

Ohne selbst zu erforschen, wie im Kino «Akustisches und Optisches einander gegenseitig affizieren», bietet Nancys Essay in seiner Unterscheidung zwischen verschiedenen Modi der akustischen Wahrnehmung – dem Hören und dem Vernehmen – und zwischen dem Visuellen als «Form» und

2 Der Begriff der «Resonanz» gewinnt in Nancys Philosophie zunehmend an Bedeutung und wird mehr und mehr zu einem gleichwertigen Konzept neben denen des «Mit-Seins» und des «*espacement*», auf denen seine Ontologie, Epistemologie und Ästhetik gründen. Eine Einführung in die Philosophie Nancys bietet James (2006).

dem Akustischen als «Kraft» doch vielfältige Anknüpfungspunkte für eine solche Erforschung. Sie ist zu denken als eine Analyse der wechselseitigen ästhetischen Konversionsbewegung, in der das Bild unablässig zum Ton bekehrt wird und der Ton zum Bild. Wo sich, in leichter Abwandlung einer Formulierung Nancys, «die Wahrheit ‹selbst› als Transivität und als unablässige Transition eines Kommen-und-Gehen» (ebd., 11) von Bild gewordenem Ton und Ton gewordenem Bild vernehmen lässt.

Einer solchen Erforschung bieten sich nun wiederum die Filme Tykwers auf besondere Weise an. Nicht nur, dass er in den meisten seiner Werke sowohl für die Regie und das Buch als auch für die Musik (mit-) verantwortlich zeichnet, die zu einer weiteren unverwechselbaren Signatur geworden ist. Eine Untersuchung der ästhetischen und affektiven Resonanzen in seinen Filmen, die oft mit einer auf der Ton- und Bildebene deutlich akzentuierten *mise en phase*³ einsetzen, korrespondiert zudem mit einer modularen Vorgehensweise, die nicht primär von einem fertigen Figurenentwurf oder Handlungskonflikt ausgeht, sondern von einer atmosphärischen Bildidee als einzelner affektiver Einheit, die es dann zu entfalten gilt. «Ausgangspunkt meiner Filme ist meist ein situativer Moment», hat Tykwer auf die Frage, wie er die Geschichten zu seinen Filmen entwickle, einmal geantwortet und diesen Ansatz wie folgt beschrieben:

Ein *Bild*, das aber noch nicht so konkret ist, sondern eher etwas von einem atmosphärischen Klimaraum hat. Das wird dann die Urzelle des Films. [...] ich versuche, ein inneres Bild, das einen klimatischen Zustand skizziert, in eine kommunizierende Kunstform zu transformieren.

(Tykwer, zit. n. Kremiski/Wulf 2000, 33; Herv. i. O.)

In Bezug auf die Szene mit Bodo (Benno Fürmann) und Sissi (Franka Potente) in der Gummizelle der Wuppertaler psychiatrischen Klinik aus *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* erklärt er in diesem Zusammenhang:

Auch die Musik hat in dieser Szene etwas Sphärisches und Psychedelisches, um das Innere eines Zustands, ein Im-Kopf-Sein zu beschreiben. Sie sollte nicht melodiös klingen, sondern eher wie eine Atmo oder wie ein Klangkörper sein, so als hörte man, wie der Raum klingt, der in der Tat ein seelischer Raum ist. Diese Musik taucht übrigens immer dann auf, wenn die Grenzen fließend werden und das, was die Personen im Traum wahrnehmen, herüberschwappt in die Realität. Das sind Momente, in denen sich surreale Räume ihren Weg in die Wirklichkeit bahnen. (Ebd.)

3 Zum Begriff der *mise en phase* und ihrer Funktion als Initiationsmodell des Filmanfangs vgl. Hartmann (2009, 256–275).

Die wenigsten Kritiker sind im Fall von *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* dem Regisseur auf diesem Weg gefolgt. Einige sahen, nach *LOLA RENNT*, nur «eine große Lähmung und Langsamkeit, die Tykworsche Trance, über Story und Figuren» fallen (Feldvoss 2000). Realistisch sei der Film lediglich in den Psychiatrie-Szenen (vgl. Kersten 2000); die Konstruktion im Ganzen bleibe «schleierhaft», «das prätentöse Spiel mit Zeichen und Bedeutungen» führe zu einer unnötigen Verrätselung der Geschichte, die «Allmachtsfantasie des Regisseurs» schließlich «zur degoutanten Publikumsverachtung, wenn uns Krieger und Kaiserin zwingen zu verstehen, was sie uns nicht sagen wollten» (Bühler 2000).

Von wenigen Ausnahmen abgesehen, kehrt in der Rezeption von *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* das bekannte Set an oppositionellen Ordnungskategorien von Genrekino und Autorenstil, Genussversprechen und Reflexionsanspruch wieder, das nicht nur Form und Inhalt gegeneinander abwägt, sondern den Film auch auf den visuellen Umgang mit seinem Sujet reduziert. Wenig Beachtung finden in dieser Rezeptionshaltung die Bedingungen einer polare Gegensatzmuster überschreitenden «ästhetischen Ökonomie», unter denen durch primär ästhetisch definierte Inszenierungsarbeit zunehmend «ästhetische Werte» geschaffen werden, die auf veränderte Bedürfnisstrukturen reagieren (Böhme 1995, 63). Im Gegensatz zu den Wertmaßstäben einer zwischen «Kunst» und «Kitsch» kritisch sondierenden traditionellen Ästhetik sollte, wie Gernot Böhme schreibt, «die Ästhetik der Atmosphären» zumindest vorläufig «zu einer Suspension solcher Qualitätsurteile und Verurteilungen» führen: «Sie verlangt – zunächst – eine gleichberechtigte Anerkennung aller Produkte ästhetischer Arbeit» (ebd., 41).

Mit Böhme lassen sich auch die zitierten Bemerkungen Tykwers als Verweise auf einen Prozess «ästhetischer Arbeit» – im engeren Sinne verstanden als «die Herstellung von Atmosphären» – lesen. Ihr korrespondiert auf Seiten der Rezipienten eine Form der Wahrnehmung, die von Böhme als «die Erfahrung der Präsenz von Menschen, Gegenständen und Umgebungen» bestimmt wird (ebd., 25).

Der Inszenierung von Atmosphären kommt damit gleich in zweifacher Hinsicht eine synthetische Funktion zu: Zum einen zeigt sie die repräsentierten «Dinge» nicht mehr durch Abgrenzung und Unterscheidung gegenüber anderen und anderem, sondern in ihren Weisen, «aus sich herauszutreten», die Böhme als «Ekstasen» bezeichnet. Insofern dürfte es «nicht schwerfallen, Farben, Gerüche und *wie ein Ding tönt*, als Ekstasen zu denken» (ebd., 33; Herv. i. O.). Zum anderen ist die atmosphärische Inszenierung ekstatischer Materien im umfassenden Sinne «ergreifend» (ebd., 47), sie fordert vom wahrnehmenden Subjekt eine «sinnlich-affekti-

ve Teilnahme» (ebd., 51) am Produkt ästhetischer Arbeit. Als «gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen» (ebd., 34) sind ästhetisch hergestellte Atmosphären, wie Böhme schreibt, «Räume, insofern sie durch die Anwesenheit von Dingen, von Menschen oder Umgebungs-konstellationen, d.h. durch Ekstasen <tingiert> sind. Sie sind selbst Sphären der Anwesenheit von etwas, ihre Wirklichkeit im Raume» (ebd., 33).

Es ist vielleicht nicht die Aufgabe der Filmkritik, sich gewissermaßen stellvertretend den atmosphärischen Evokationen eines Films rückhaltlos zu öffnen, um Aufschluss über die verbliebenen Möglichkeiten des Zugangs zur Welt und zu sich selbst zu gewinnen, die das Kino dem Menschen zu Beginn des 21. Jahrhunderts noch gewähren mag. Und doch ist die Frage, mit der Nancy nach eben diesen Aufschlüssen sucht – deren Relevanz für eine ästhetische Beschreibung von *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* im Anschluss an die Überlegungen Böhmes an einigen Momenten des Films hervorgehoben werden soll –, so schwierig nicht gestellt: «Es scheint recht einfach, eine klangliche Form – sogar eine Vision – zu evozieren, unter welchen Bedingungen aber könnte man von einem *visuellen Geräusch* sprechen?» (Nancy 2010, 10).

Ins Kinematografische gewendet, eröffnen die Bedingungen, nach denen hier gefragt wird, die Möglichkeit einer Lektüre der Filme Tykwers, deren Gravitationspunkte jene Momente darstellen, in denen Präsenz (jenseits des repräsentierten Geschehens) als atmosphärische Erfahrung durch die wechselseitige Affizierung und Modulierung von Bild und Ton hergestellt wird. Diese Modulierung lässt sich entlang der Transformationen verfolgen, denen die grundlegende aristotelische Unterscheidung zwischen «Form» – bei Nancy Merkmal des Bildes und seiner visueller Evidenz – und «Kraft» – als Eigenschaft des Akustischen und dessen affektiver Resonanz – im audiovisuellen Zeitmedium Film ausgesetzt ist.

In der prononcierten *mise en phase* zu Beginn von *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* – den Schreien der Möwen, dem Rauschen der Wellen, dem Ticken des Weckers auf dem Schreibtisch, dem Surren der Briefbeförderungsmaschinen, aber auch in den Bewegungen der Figuren und dem Wechsel von einer Einstellung zur anderen – wird ein Rhythmus und Resonanzraum im Schnittpunkt von Visuellem und Akustischem etabliert, der ähnlich rhythmisierte Expositionen etwa in *LOLA RENNT* oder *HEAVEN* variiert, zugleich aber auch ein eigenes Gefüge raumzeitlicher und tonbildlicher Artikulation errichtet.⁴ Eingeführt wird hier im Wechselspiel von Punkt und Dauer, Ereignis und Struktur, Ton und Bild, Sehen und Hören, Blick

4 Zur Funktion audiovisueller Rhythmisierung in *LOLA RENNT* vgl. Wedel (2009).

und Berührung ein Modus kinematografischer Wirklichkeitserfahrung, der den handelnden Subjekten auf der Leinwand wie den wahrnehmenden Subjekten im Kino einen spezifischen Erfahrungshorizont vorgibt, vor dem der Prozess ästhetischer Transformation sich vollziehen kann.

An den Hauptfiguren des Films wird dies sogleich vorgeführt: Sowohl Sissi mit der Muschel am Ohr, in der sie das Geräusch ihres eigenen Körpers als Echo eines inneren Fantasiebildes vernimmt, wie auch Bodo bei seinem Flugversuch auf der Autobahnbrücke, den der vertikale Kreiswenk der Kamera⁵ als äußere Bewegung für eine innere Bewusstseins-tätigkeit vollzieht, sind als Figuren einer radikal exponierten Subjektivität inszeniert, die sich aus Resonanzen speist (Abb. 1a–b). Mit Nancy gesprochen, entsteht ein kinematografischer Raum der intermodalen Verweise und sinnlichen Wechselwirkungen, der «ganz allgemein als Raum eines *Selbst* oder eines Subjekts definiert werden kann»:

Ein Subjekt *spürt sich*: Das ist seine Eigenheit und seine Definition. Das heißt, es vernimmt sich, sieht sich, berührt sich, schmeckt sich usw., und es denkt oder repräsentiert sich, nähert und entfernt sich von sich selbst. Und somit spürt es sich immer ein ›Selbst‹ spüren, das sich entgeht oder sich verschanzt und anderswo widerhallt wie in/an sich, in einer Welt und im anderen.

(Nancy 2010, 17; Herv. i. O.)⁶



1a–b Sissi als «resonantes Subjekt», Bodo über «grundlosem Grund» in DER KRIEGER UND DIE KAISERIN

Was im klassischen europäischen Autorenfilm (etwa bei Federico Fellini, Michelangelo Antonioni oder Alain Resnais) als *mise en conscience* auf die Verschränkung von realem und mentalem Geschehen zielte, kehrt bei Tykwer im Modus eines «fundamentalen Rhythmus des Affekts» wieder: als grundlegende Resonanz, ja, wie Nancy es formulieren würde, als «Re-

- 5 Zur ästhetischen Funktion kreisender Kamerabewegungen u.a. in Tykwers Filmen vgl. Mergenthaler (2006).
- 6 Ähnlich heißt es bei Böhme (1995, 31): «Die Rede von der Seele muß aufgegeben werden, um die ›Introjektion der Gefühle‹ rückgängig zu machen, und der Mensch muß wesentlich als Leib gedacht werden, d.h. so, daß er in seiner Selbstgegebenheit, seinem Selbst-Spüren ursprünglich räumlich ist: Sich leiblich spüren heißt zugleich spüren, wie ich mich in einer Umgebung befinde, wie mir hier zumute ist.»

sonanz als Grund, als erste oder letzte Tiefe des ›Sinnes‹ (oder der Wahrheit) selbst» (ebd., 13).

An einigen Beispielen lässt sich verdeutlichen, was damit gemeint sein kann und wie diese grundlegende Resonanz in *DIE KRIEGER UND DIE KAISERIN* in der gegenseitigen Affizierung des Visuellen und des Akustischen, der beständigen Transformation von Form und Kraft, von visuellen Geräuschen und sonoren Bildern ästhetisch-atmosphärisch umgesetzt ist.

An der Szene des Gesprächs zwischen dem Anstaltsleiter und Bodo fällt zunächst auf, wie übersteuert der Ton des sprudelnden Mineralwassers auf dem Schreibtisch gegenüber anderen Geräuschen ist. Hervorge-



2a-c *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* – ein fundamentaler Rhythmus des Affekts

hoben wird in der Manipulation auf der Tonebene die subjektive Wahrnehmung Bodos, die durch eine Großaufnahme des Wasserglases im Rahmen einer Point-of-View-Konstruktion auch visuell gestaltet ist (Abb. 2a-c). Wir nehmen an dieser Stelle aber nicht nur eine optisch konnotierte Sinneswahrnehmung der Figur akustisch wahr. Die Kadrierung der Einstellungsfolge paart unseren Blick auf Bodo zugleich mit dem Blick auf die in kleine Kästchen unterteilte Milchglasscheibe im Hintergrund, die einen figuralen Kontrapunkt zum Anblick der aufsteigenden Gasbläschen im Mineralwasser bildet. In diesem Geflecht von visuellen und akustischen, figuralen

und motivischen Korrespondenzen und Analogien wird Bodos psychologisch scheinbar unmotivierter, vermeintlich durch eine physiologische Fehlfunktion ausgelöster Tränenausbruch zwar nicht erklärt. Als Form unmittelbar affektiver Resonanz ist er jedoch eingelassen in ein System ästhetischer und sinnlicher Bezüge, die ihn als solchen atmosphärisch evident erscheinen lassen.

Die der ästhetischen Transformationsbewegung immanente Evidenz erschließt sich jedoch vollständig erst in einer späteren Szene, wenn der Film das Muster von motivischen Entsprechungen und sinnlichen Resonanzen nochmals variiert. Was in der zuvor beschriebenen Szene noch zu hören war, kehrt als ›visuelles Geräusch‹ in jenem Moment wieder, als sich



3 Das Bild als Kraft und ‹visuelles Geräusch›

Sissi und Bodo nach ihrem Sprung vom Dach der Anstalt unverhofft in einem Jenseits ‹immersiver Resonanz› wiederfinden (Abb. 3).

Wie für Bodo die Milchglasscheibe im Hintergrund der Wasserglas-Szene gibt es auch für Sissi ein Pendant zu diesem späten Moment der ästhetischen Realisierung umfassender Resonanz, in dem das Bild seine Form aufzugeben scheint und die Kraft eines visuellen Geräuschs annimmt: In ihrem Zimmer, dessen Dekor eine präzise Beschreibung ihrer Innenwelt gibt, war eben diese umfassende Kraft der Resonanz noch ‹unbelebt› und in ihrer rein visuellen Form zum Bild erstarrt (Abb. 4).



4 Das sonore Bild, der Ton als Form

Es ist behauptet worden, der Erzählverlauf in Tykwerts Filmen, auch in *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN*, gehorche letztlich folgendem Muster: Am Ende gelingt den Figuren die Flucht aus den Umständen, die sie gefangen halten. In *LOLA RENNT* entkommen Manni (Moritz Bleibtreu) und Lola (Franka Potente) mit einer Tüte voller Geld; in *HEAVEN* entziehen sich Philippa (Cate Blanchett) und Filippo (Giovanni Ribisi) dem Zugriff der

Polizei mit dem Helikopter Richtung Himmel; in *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* langten Sissi und Bodo fern ihrer traumatischen Vergangenheiten auf der idyllischen Insel an (vgl. Schlipphacke 2006, 109f).

Außerhalb einer narrativen und repräsentationell gefassten Logik lassen sich die Schlusswendungen aber auch anders verstehen: Nicht als Flucht in die Utopie, sondern als atmosphärische Einkehr ins – oder auch: Bekehrung der Figuren zum – kinematografischen Bild. Auf dieser Ebene bleiben Manni und Lola im endlosen Intervall des letzten *freeze frame* für immer gefangen. Philippa und Filippo verschwinden nicht im Himmel, sondern lösen sich im Zentrum eines Bildes vom Himmel auf, das einen Moment später ebenso plötzlich kollabiert wie die Flugsimulator-Animation zu Beginn des Films. Die Fahrt von Sissi und Bodo schließlich führt sie an keinen anderen Ort ihrer Träume als in die fotografische Reproduktion hinein, die sie von ihm besitzen (Abb. 5a–b).⁷



5a–b Die Einkehr ins Bild als rekursive Schlussfigur in *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN*

Eine solche Lektüre der Schlusswendungen – nicht als Bewegungen in die Utopie, sondern als rekursive Figuren der medialen Einkehr und Rückkunft – würde bestätigen, dass jede Metaphysik in Tykwers Filmen mit der materiellen Immanenz und ästhetischen Präsenz des Kinos zur Deckung gebracht wird: der Inszenierung und Imagination seiner atmosphärischen Raum- und Dinghaftigkeit.

7 Hinzufügen ließe sich noch *Grenouille*, der, in einer Schlussfigur nur scheinbar christlicher Epiphanie, am Ende von *PERFUME* von Pariser Obdachlosen verspeist wird und dessen Körper sich auf diese Weise im Bild vom Pariser Marktplatz, das den Bogen zurück zur ersten Einstellung des Films schlägt, ‹verstreut›.

Literatur

- Böhme, Gernot (1995) *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bühler, Philipp (2000) «Schicksal und Zufallsspirale. Die Verrätselung der Langsamkeit: DER KRIEGER UND DIE KAISERIN von Tom Tykwer», in: *Berliner Zeitung*, 12.10.2000.
- Deleuze, Gilles (1997 [1985]) *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Feldvoss, Marli (2000) «Todesengel trifft Schutzengel. DER KRIEGER UND DIE KAISERIN – ein Film von Tom Tykwer», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 27.11.2000.
- Galt, Rosalind (2006) *The New European Cinema. Redrawing the Map*, New York: Columbia University Press.
- Garwood, Ian (2002) «The Autorenfilm in Contemporary German Cinema», in: Bergfelder, Tim et al. (Hg.) *The German Cinema Book*, London: BFI, S. 202–210.
- Hartmann, Britta (2009) *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms*, Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 22).
- James, Ian (2006) *The Fragmentary Demand. An Introduction to the Philosophy of Jean-Luc Nancy*, Stanford: Stanford University Press.
- Kappelhoff, Hermann (2008) *Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen*, Berlin: Vorwerk 8.
- Kersten, Heinz (2000) «Bodo rennt», in: *Neues Deutschland*, 12.10.2000.
- Koch, Gertrud (2003) «Katholischer Piktorialismus. Religion als Stil bei Lars von Trier und Tom Tykwer», in: Lischka, Gerhard Johann/Weibel, Peter (Hg.) *Das Regime des Image. Zwischen mimischem Display und Corporate Branding*, Bern: Benteli, S.155–169.
- Kremski, Peter/Wulf, Reinhard (2000) «Als Künstler formuliert man über große Zeiträume, wenn nicht sogar sein Leben lang immer das gleiche. Werkstattgespräch mit Tom Tykwer», in: *Filmbulletin* 229, S. 33–40.
- Mergenthaler, Volker (2006) «Kreisfahrten. Überlegungen zum ästhetischen Potential eines filmischen Stilmittels», in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. 51/2, S. 269–286.
- Nancy, Jean-Luc (2005 [2001]) *Evidenz des Films. Abbas Kiarostami*, Berlin: Brinkmann & Bose.
- (2010 [2002]) *Zum Gehör*, Zürich/Berlin: Diaphanes.
- Schlipphacke, Heidi (2006) «Melodrama's Other. Entrapment and Escape in the Films of Tom Tykwer», in: *Camera Obscura*, 21/2, S. 108–143.
- Wedel, Michael (2009) «Backbeat and Overlap. Time, Place, and Character Subjectivity in RUN LOLA RUN», in: Buckland, Warren (Hg.) *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, West Sussex: Wiley-Blackwell, S. 129–150.
- (2010) «Film als Rhythmus der Gemeinschaft. Zu einer Denkfigur bei Rancière», in: Robnik, Drehli et al. (Hg.) *Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*, Wien: Turia + Kant, S. 145–160.

**Experimente:
Film – Kunst/Künste – Welt**

«Die Wahrheit aber ist es nicht allein»

Zur Idee der Stimmung im Film nach 1910

Der Begriff ‹Stimmung›, der als ästhetische Kategorie im Denken des 19. Jahrhunderts eine zentrale Stellung einnimmt, insbesondere in Bezug auf die bildende Kunst,¹ taucht um 1910 auch in den ersten Diskursen um das noch junge Medium Film auf. So erinnert sich etwa Theodor Heinrich Mayer in einem Text in der *Österreichischen Rundschau* an eine Meeresaufnahme «von überwältigender Stimmungskraft» (Mayer 1984 [1912], 120). Der Text stammt aus einer Zeit, in der sowohl in der kinematografischen Praxis als auch in den begleitenden Diskursen zahlreiche Versuche erkennbar sind, das Kino in die Nähe etablierter Kunstformen zu rücken. Auch der Rückgriff auf die Stimmungskategorie, die zuvor etwa an Werke der Romantik und des Sturm und Drang gebunden war, kann als Teil einer diskursiven Nobilitierungsstrategie verstanden werden.² Andererseits bindet Mayer die Stimmungskraft gerade an das «Hinzutreten der Bewegung! Die fort und fort auskreisenden [...] Kielwellen» (ebd.). Es zeigt sich also an diesem Beispiel, dass ‹Stimmung› in den 1910er Jahren gerade als ein *filmspezifisches* Konzept entwickelt wird: Man bezieht sich innerhalb des einsetzenden Nachdenkens über die medialen Qualitäten des Kinos darauf und diskutiert in diesem Rahmen Mittel der Stimmungserzeugung, die als spezifisch für das neue Medium angesehen werden.

Im vorliegenden Aufsatz soll *pars pro toto* insbesondere das 1919 in Kopenhagen und 1920 in Berlin erschienene Buch *Filmen. Dens Midler og Maal* (deutscher Titel: *Der Film. Seine Mittel – seine Ziele*) von Urban Gad vorgestellt werden.³ Darin wird der Stimmungsbegriff zwar nicht systematisch für den Film erarbeitet, an entscheidenden Stellen aber immer

- 1 Für einen Überblick über die Kategorie der Stimmung im 19. Jahrhundert vgl. Thomas (2010a und 2010b).
- 2 So scheint Vachel Lindsay in seiner frühen Filmtheorie die Stimmung gerade einem Genre zuzuschreiben, das für ihn starke Ähnlichkeiten zur Malerei aufweist, dem *intimate photoplay*, für das er den Begriff des *painting-in-motion* entwickelt. Innerhalb der beiden Kapitel zu diesem Genre verwendet er auffällig oft den Begriff *mood* und spricht etwa vom «Mary-Pickford-mood» und «native-heath mood» (Lindsay 2006 [1915], 76).
- 3 Im Folgenden zitiere ich die deutsche Ausgabe (Gad 1920).

wieder diskutiert. Er kann mithin als zentral für das filmtheoretische Denken Gads angesehen werden.

Gad war in den zehn Jahren vor Erscheinen des Buches ein vielbeschäftigter Regisseur in Dänemark und Deutschland. Insbesondere mehrere Filme mit Asta Nielsen, mit der er in dieser Zeit verheiratet war, entstanden unter seiner Regie. *Der Film* ist nicht durchgängig als Filmtheorie lesbar und gibt sich an vielen Stellen mehr als praktische Anleitung und Erfahrungsbericht eines Filmemachers. Als aus der Praxis hervorgegangenes Buch ist es nach den einzelnen Etappen der Produktion gegliedert: vom Drehbuchschreiben über Proben und Aufnahmen bis hin zum Schnitt. Gad geht dabei durchaus in die Details der Abläufe: Neben Vorschlägen zu Arbeitsplan und Kostenaufstellung steht sogar ein Kapitel mit praktischen Tipps zu Aufnahmen mit Raubtieren. Er erhebt aber auch – in der Einleitung sehr explizit – Anspruch darauf, «die Theorie der Filmkunst zu formen» (Gad 1920, 6). Die zentrale Frage, die sich schon aus dem Titel herleitet, ist: Wozu dienen welche filmischen Mittel? Den Ausgangspunkt für Gads Filmästhetik bildet dabei die – in den 1910er Jahren bereits häufiger geäußerte – Annahme, dass es die besondere Fähigkeit des Films sei, die äußere Wirklichkeit, vor allem die Natur, darzustellen:

Die vielleicht allerbeste Eigenschaft des Films [ist] seine Fähigkeit, ein ebenso wahres Bild von der Natur wie von Menschen im Zimmer zu geben. Der Film schildert die Natur direkt, verlangt nicht die Nachsicht der Zuschauer für bemalte Leinwände und Pappbäume. (Ebd., 30)

Aus dieser «Eigenschaft» des Films, die letztlich auf seiner fotografischen Qualität beruht, entwickelt Gad eine ästhetische Forderung: «Der Film kann Wahrheit zeigen und muß es darum auch» (ebd., 33). Praktische Konsequenz hieraus ist sein Plädoyer für möglichst viele Außenaufnahmen, denen er im Kapitel zum Filmdreh ein eigenes Unterkapitel widmet (vgl. ebd., 206–223).

Bildstimmung

Die Idee der Stimmung tritt nun in ein Spannungsverhältnis zu diesem Anspruch an den Film, vor allem äußere Wirklichkeit zu zeigen. Für Gad ist Stimmung nämlich gerade das, was über die Darstellung äußerer Erscheinungen hinausgeht. Im Unterkapitel «Die Stimmung der Bilder» grenzt er «Wahrheit» und «Stimmung» als zwei filmische Register voneinander ab:

Der Film ist – oder sollte es jedenfalls sein – die Kunst der Wahrheit, weil er ihr Spiegel ist. Und die Echtheit der Dekorationen [...] ist das Mittel, wo-

durch das Publikum alles andere als das Geschaute vergessen kann, was der Grundton jedes Kunstgenusses ist.

Die Wahrheit aber ist es nicht allein. Bisweilen gibt es einen Film, der etwas anderes und mehr verlangt, als daß die Kulissen nur der Wirklichkeit gleichen. Das ist ein Film, der Stimmung verlangt, ein Film, durch den ein ganz bestimmter Ton klingt, den man nicht mit Worten erklären kann, sondern unmittelbar greifen muß. (Ebd., 124)

Während es eigentlich die Stärke des Films sei, äußere Wirklichkeit klar und unverhüllt wiederzugeben, besitze er mit der Stimmung auch die Fähigkeit, dem Ungreifbaren, dem nicht mehr in Worte zu Fassenden Ausdruck zu verleihen.⁴ Für die meisten Filmaufnahmen fordert Gad eine möglichst gleichmäßige Ausleuchtung, eine Fokussierung auf den wesentlichen Inhalt der Einstellung. Als atmosphärische Mittel gelten ihm dagegen gerade jene, die einer wirklichkeitsgetreuen fotografischen Abbildung entgegenwirken und eine Schönheit in der Bildgestaltung schaffen, die auf die formalen Gestaltungsmittel selbst aufmerksam macht. Hierzu zählen vor allem bestimmte Beleuchtungstechniken, mit denen Filmemacher in den 1910er Jahren, unter ihnen Gad selbst, ausgiebig experimentierten.⁵

Noch wichtiger ist es bei sogenannten Effektbeleuchtungen, daß der Regisseur sich auf die Beleuchtungstechnik versteht, weil durch Lichtwirkungen eine Stimmung hervorgebracht werden muß, die der stumme Film durch Menschenstimmen nicht erreichen kann. Sieht man eine friedliche Familiengruppe am Herdfeuer, eine Mitternachtsstunde mit Mondschein im Spukzimmer, oder eine Verschwörung bei einer Laterne, muß der Beleuchtungseffekt so echt sein, dass sich dem Zuschauer unwillkürlich eine Stimmung von Behaglichkeit oder Grauen mitteilt. (Ebd., 81)

- 4 Diese Auffassung von Stimmung als dem Unsagbaren ist ein Topos im Stimmungsdiskurs. So wird in einer Abhandlung über das Einsamkeitsphänomen im 18. Jahrhundert die Einsamkeitsstimmung in Landschaftsmalereien beschrieben als «eine Einsamkeit des Malerischen, die unabhängig vom Inhaltlichen rein als ganz innerliche, oft kaum mehr näher bestimmbare substantielle Qualität einem Bilde innewohnen kann» (Matuschka 1933, 47). Béla Balázs (2001 [1924]) wird diese Qualität der Stimmung zu einer grundsätzlichen Qualität des stummen Filmbildes erweitern. Auch Gad macht bereits auf einen Zusammenhang zwischen der Stummheit des Films und der Erzeugung von Stimmung aufmerksam: «[D]er Stoff muß so behandelt werden, daß die Stummheit kein Mangel ist, sondern ein Mittel zur Erzielung von Stimmung [...], d.h. die Hauptszenen müssen derartig beschaffen sein, daß die Menschen in ihnen eher schweigen als reden würden» (Gad 1920, 12).
- 5 Kristin Thompson (1995) diskutiert diese Gestaltungsmittel nicht unter dem Begriff der Stimmung, sondern unter dem der *expressivity* und stellt für die 1910er Jahre ein gesteigertes Interesse an solchen Ausdrucksformen fest.

Anschließend gibt Gad eine recht technische Anleitung für das, was später in Hollywood *low key lighting* genannt werden sollte: Das Schaffen von viel Schattenfläche innerhalb des Filmbildes und das Verwenden einzelner Schlaglichter, um bestimmte Bildpartien stark zu erhellen (vgl. ebd.). Auch Farbe spielt für ihn eine Rolle, und er weist insbesondere darauf hin, dass «Wirkungen mit verschiedenfarbigem Licht [...] für die Stimmung eines Films von großer Bedeutung» seien (ebd., 83). Im Kapitel über Freilichtaufnahmen nennt Gad als weitere Lichteffekte:

[...] wenn die blonden Haare um den Kopf des jungen Mädchens gewissermaßen einen Heiligenschein bilden sollen, bei Sonnenaufgang oder Untergang, wenn der Mond sich in den Fluten spiegeln soll, oder wenn man will, daß sich Silhouetten vom Himmel abheben. (Ebd., 211)

Einerseits sind diese Gestaltungsmittel und ihre Fähigkeit Stimmung zu schaffen für Gad wichtig, andererseits weist er mehrfach auf die Gefahr hin, dass ein übermäßiger Einsatz vom eigentlich Wichtigen ablenken könne:

Indessen darf man sich der Kunstphotographie nicht auf Kosten der Handlung hingeben; das Publikum verlangt von einem Film Handlung, Menschenschicksale, nicht Scheinwerfer und Magnesiumlicht. (Ebd., 83)

Die Bestrebung, die Stimmung eines Films zum Mitklingen zu bringen, ohne daß es auf Kosten der Wahrhaftigkeit geschieht, ist letzten Endes die Hauptaufgabe des Regisseurs, wenn er seine Dekorationen aufbaut und möbliert. (Ebd., 124)

Es ist also nur konsequent, dass Gad so etwas wie eine Funktionsaufteilung vornimmt: Manche Szenen haben die Aufgabe, die Handlung voranzutreiben, während andere für die Stimmung zuständig sind. Beides müsse sich ergänzen:

Die beiden Hauptaufgaben des Films, schöne malerische Bilder hervorzubringen und gleichzeitig die äußere und innere Handlung verständlich zu machen, müssen Hand in Hand gehen, und es kann sich nur darum handeln, ob man das eine oder andere etwas mehr oder weniger betonen will.

Bei Filmdramen, wo Menschendarstellung die Hauptsache [...] ist, muß das scharf wiedergegebene Gesicht, das Ziel sein [...]. Bei anderen Filmaufnahmen kann man indessen mit Hilfe von photographischen Mitteln zur Stimmung der Szene beitragen; hier werden Effektbeleuchtungen, halb beleuchtete Gesichter, malerische Wirkungen aller Art am Platz sein, weil sie die Leistungen der Spielenden nicht beeinträchtigen, sondern heben. (Ebd., 76)

Wendungen wie «schöne malerische Bilder» und «malerische Wirkung» verdeutlichen, dass sich die Idee der Stimmung hier an Effekte aus einem anderen Medium, aus der Malerei, anlehnt. Dennoch geht sie in allen von Gad angeführten Beispielen aus Lichtwirkungen hervor, die als solche, gerade in der Kinoprojektion, spezifisch filmisch sind – ein Umstand, den er selbst jedoch nicht explizit thematisiert. Auch wenn es sich also bei der von Gad beschriebenen Form um eine mit filmspezifischen Mitteln evozierte Stimmung handelt, so betrifft sie doch, in Anlehnung an die Malerei, vor allem die einzelne Einstellung und deren Komposition und Gestaltung. Die Stimmung, von der er an diesen Stellen spricht, möchte ich daher spezifischer als *Bildstimmung* bezeichnen, das heißt als eine Wirkung, die durch bestimmte Gestaltungsmittel, die die einzelne Einstellung betreffen, hervorgerufen wird. Diese Spezifizierung ist wichtig, denn neben der durch Effekte hergestellten Bildstimmung spricht Gad von einer Art *filmischer Gesamtstimmung* als Effekt des filmischen Gesamtkonstrukts.⁶

Filmische Gesamtstimmung

Während die Idee der Bildstimmung auf die Malerei rekurriert, scheint die Idee der filmischen Gesamtstimmung eher an Roman oder Bühnenstück anzuschließen: Stimmung figuriert hier als Möglichkeit, einem längeren Werk, das möglicherweise aus recht disparaten Einzelteilen besteht, abgesehen von einer schlüssigen und zusammenhängenden Handlung auch eine Art *gefühlsmäßig oder sinnlich wahrnehmbaren Zusammenhalt* zu geben. So ist für Gad die einheitliche filmische Stimmung auch ein Garant für die Einheit des Kunstwerks. Dem Regisseur komme die Aufgabe zu, diese einheitliche Stimmung durch alle Produktionsphasen hindurch und über die gesamte Dauer des Films hinweg zu bewahren:

Jedes Manuskript aber, das überhaupt der Aufnahme lohnt, wird auf einer bestimmten Stimmung aufgebaut sein, Angst, Glaube, Mutterliebe oder dergleichen, die der Regisseur sich zu eigen machen und womit er die Arbeit von Anfang an färben muß; er muß bestrebt sein, das Spiel, die Typen der Mitspielenden, Landschaften, Interieurs, Beleuchtungen, kurz gesagt alles, so zu fassen, dass sowohl jede einzelne konkrete Situation als auch die Grundstimmung als Ganzes zusammenpasst. (Ebd., 105)

6 In den 1920er Jahren wird Béla Balázs einen noch anderen Stimmungsbegriff entwickeln, der weder einzelne Einstellungen noch den gesamten Film betrifft, sondern eher die Stimmung einer Szene. Während für ihn die filmische Totale «das Gefühl von Objektivität» vermittelt, entsteht die Stimmung einer Szene erst durch das Einfügen von Detailaufnahmen: «In den Großaufnahmen dieser Details wird er [der Regisseur] erst die Seele des Ganzen erfassen: die Stimmung» (Balázs 2001 [1924], 57f).

In den einzelnen Kapiteln kommt Gad immer wieder auf diesen Punkt zurück: Bei der Wahl der Drehorte, bei den Aufnahmen, selbst bei der Musik, die ja in den 1910er Jahren nur sehr bedingt im Einflussbereich des Regisseurs lag – als Richtlinie für alle Entscheidungen galt ihm die Gesamtstimmung der Filme. Insbesondere ist aber die Gestaltung der einzelnen Bilder, ganz unabhängig von den oben beschriebenen atmosphärischen Beleuchtungseffekten, verantwortlich dafür, eine konsequente Gesamtstimmung zu schaffen. Gad spricht von dem Film,

durch den ein ganz bestimmter Ton klingt, den man nicht mit Worten erklären kann, sondern unmittelbar greifen muß. In solchem Fall wird der Regisseur, wenn er Künstler ist, unwillkürlich danach streben, einen gewissen *Rhythmus in den Linien*, einen bestimmten, immer wiederkehrenden *Kontrast zwischen Licht und Schatten*, eine *Abgestimmtheit der Bilder*, kurz gesagt eine *Eigenheit der Seheindrücke* zu erreichen, die die Stimmung enthalten, die er dem Zuschauer mitteilen möchte. (Ebd., 124; Herv. D.W.)

Die Idee einer filmischen Gesamtstimmung erscheint auch bei anderen Autoren früher Filmtheorie, noch bevor überhaupt von langen Spielfilmen die Rede ist. Der Kinoreformer Hermann Häfker forderte schon 1907 vom Nummernprogramm der Kintopps, es solle sich im Wesentlichen aus Naturaufnahmen zusammensetzen, um eine «ruhige Stimmung» zu kreieren. «Nur auf dem Hintergrund einer so erzeugten Aufmerksamkeit und Stimmung lasse man künstliche Arrangements folgen – «Dramen» und «Posen». Und mit Maß» (Häfker 2004 [1907], 50). Einen ähnlichen Gedanken äußerte etwas später auch Herbert Tannenbaum – nun allerdings bezogen auf das, was Häfker gerade ablehnte: das Kinodrama, also den Langspielfilm.

Der Kinematograph muß sich auch dieser Fähigkeit [der Lichtgestaltung] stets bewusst bedienen, um der Stimmung der Szenen entsprechend geartete Bilder mit optischem, ästhetischem Reiz zeigen zu können [...]. Man wird auch dazu kommen, die Naturrealitäten danach zu durchforschen und zu gebrauchen, wie sie in ihrer Wesenheit den Grundcharakter und die Stimmung der dramatischen Handlung, der sie den Rahmen geben sollen, am entsprechendsten ausdrücken. (Tannenbaum 2004 [1912], 176)

So wie Gad knüpft Tannenbaum die Bildstimmung an bestimmte Formen der Lichtgestaltung, durch die stimmungsvolle Bilder erzielt werden können, die dann zur Gesamtstimmung passen müssen.

Auch der amerikanische Filmtheoretiker Victor Freeburg fordert eine einheitliche Grundstimmung: Er schreibt filmischen Schauplätzen fünf Funktionen zu, von denen eine das «sympathetic setting» sei. Dieses müsse

mit «the general mood or impression of the action» (Freeburg 1918, 151) harmonieren. Vor diesem Hintergrund kritisiert er eine Einstellung aus *CARMEN* (Cecil B. DeMille, USA 1915): «The picture [das Bild] is bad because it puts us in the wrong mood, and because it is so striking that it is hard to forget it, and get into the right mood» (ebd., 159). Wie auch bei Gad erscheint hier die Idee einer formalen Auffälligkeit des Bildes, die so stark («so striking») ist, dass sie vom Eigentlichen des Films ablenke. Während aber der Stimmungsbegriff bei Gad ein rein ästhetischer ist, bezieht Freeburg ihn explizit auf die innere Verfassung der Zuschauer. Die Stimmung kann ausgehend von den Bildern auch sie ergreifen und in eine Stimmung versetzen, die wiederum zu der filmischen Gesamtstimmung passen muss («get into the right mood»).

Stimmung und die Darstellung von Innenwelten

An Freeburgs Idee der Stimmungsübertragung auf den Zuschauer lässt sich erkennen, dass sich Stimmung als ästhetische Kategorie immer auch auf menschliche Empfindungen bezieht. So bezeichnen alle Begriffe, die Gad als Beispiele nennt, innere Vorgänge: «Angst, Glaube, Mutterliebe oder dergleichen» (Gad 1920, 105), «eine Stimmung von Behaglichkeit oder Grauen» (ebd., 81). Damit rekurriert er implizit auf die Vorstellung, dass es sich bei der ästhetisch wahrnehmbaren Stimmung um eine Veräußerlichung oder Objektivierung von Innenwelten handelt. Auf diesem Wirkmechanismus beruht auch schon die Idee der Stimmung, wie sie sich im 19. Jahrhundert vor allem für die Malerei herausbildete. Stimmung ist hier zunächst eine psychologische Kategorie und bezieht sich auf eine relativ ungerichtete Gefühlsregung. Zu einer ästhetischen Kategorie wird sie durch Übertragung der inneren Empfindung auf eine äußerlich wahrnehmbare Darstellung. Klibansky/Panofsky/Saxl haben das recht anschaulich für die Melancholie formuliert: Sie beschreiben diese als

Ausdruck für einen vorübergehenden Seelenzustand, der bald quälend, deprimierend, bald aber auch nur sanft-träge oder nostalgisch sein kann. In diesem Fall ist es eine rein subjektive Stimmung, die dann auf die Welt der objektiven Dinge übertragen werden kann, so daß man sinnvoll von der «Melancholie des Abends», der «Melancholie des Herbstes» oder, wie Shakespeares Prinz Heinz, von der Melancholie von «Moorditch», des nach einer Sumpfgegend benannten Londoner Stadtteils, sprechen kann.

(Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, 37)

Der Gedanke einer Veräußerlichung von Innenwelten mittels der sinnlich wahrnehmbaren Bildstimmung wird von Gad aber nicht näher ausformuliert.

liert. Ganz im Gegenteil beharrt er darauf, der Film könne letztlich nur Äußeres darstellen: «Ein Stoff, dessen Handlung aus einer äußeren bildmäßigen Reihe besteht [...], wird sich darum am besten zum Film eignen; er muß Konflikte enthalten, die leicht sichtbare Form annehmen können» (Gad 1920, 13). Zwar gesteht Gad dem Film an anderer Stelle durchaus die Fähigkeit zu, innere Vorgänge darzustellen (er hält dies sogar für sehr wichtig), knüpft diese Fähigkeit jedoch nicht explizit an die Stimmung, sondern vor allem an die Leistung der Schauspieler:

Für den aber, der einen künstlerisch wertvollen Film schaffen will, handelt es sich um die Entwicklung in einem oder mehreren Menschengemütern, eine Entwicklung, die durch die äußeren Handlungen oder Personen bemerkbar gemacht und durch ihre äußere Lage erklärt werden muß. [...] Die innere Seite einer Filmhandlung zu verdolmetschen, bleibt Sache der Schauspieler.

(Ebd., 19)

Nun zählt Gad die Bildstimmung durchaus zu den optisch wahrnehmbaren Dingen, doch obwohl er sie, wie schon ausgeführt, mit Begriffen belegt, die auch innere Zustände beschreiben, traut er ihr nicht die Vermittlung von Gefühlen der Filmfiguren zu.

Urban Gads *Der Film* ist symptomatisch für eine Unentschiedenheit in den Diskursen der 1910er Jahre bezüglich der grundlegenden Frage, ob, inwiefern und wie genau der Film über die Darstellung äußerer Wirklichkeit hinausgehen kann. Einerseits ist für Gad die Stimmung gerade dies («Die Wahrheit aber ist es nicht allein»), andererseits entwickelt er den Gedanken, dass sich über die Bildstimmung oder die filmische Gesamtstimmung auch Gefühlszustände vermitteln können, nicht konsequent weiter.

ATLANTIS

Die Möglichkeit einer Veräußerlichung von Gefühlswelten durch die filmische Stimmung wurde aber in den 1910er Jahren bereits praktisch erprobt, was zu unterschiedlichen Reaktionen geführt hat. Letzteres zeigt sich auch in der zeitgenössischen Filmkritik, wie ich nun beispielhaft an *ATLANTIS* (August Blom, DK 1913) zeigen möchte, einem Film, an dem gerade die Frage nach der Darstellbarkeit von Innenwelten diskutiert wurde.

ATLANTIS war eine dänische Produktion der Nordisk Films Kompagni, der neben Pathé weltweit größten Filmgesellschaft Anfang der 1910er Jahre. Regie führte August Blom, der zugleich künstlerischer Leiter der Nordisk war, die Hauptrolle spielte Olaf Fønss. Als Verfilmung des gleichnamigen Bestsellers von Gerhart Hauptmann, einem der populärsten Schriftsteller der Zeit, sollte *ATLANTIS* als Autorenfilm und gesellschaft-

liches Großereignis zur Nobilitierung des Kinos beitragen (vgl. Göktürk 1994). Der Film wurde wie andere im Jahre 1913 zu einem Prüfstein, an dem sich erkennen lassen sollte, ob die viel beschworene Annäherung des Kinos an die etablierten Kunstformen gelingen würde. Für die Produzenten selbst stand das außer Frage: «Nordisk itself considered it an <art film>, and Olaf Fønss [...] wrote that with ATLANTIS the cinema had become art» (Mottram 1988, 59). Dies sahen allerdings längst nicht alle so. Der Schriftsteller Julius Hart etwa übte im Berliner *Tag* vernichtende Kritik:

Es erweckt den Anschein, man kann wohl auf die Vermutung kommen, als wolle uns der Atlantis-Film auch etwas wie eine Handlung, eine Geschichte, einen Roman erzählen. Diese Romanerzählung aber besteht wesentlich darin, daß dann und wann zwischen den Bildern einige Zeilen und Sätzchen auftauchen, Kapitel-Überschriften, allerdürftigste Inhaltsangaben. Dennoch wohl notwendig. Ohne sie bliebe der Zusammenhang der Gegebenheiten für ein naives Publikum gewiß völlig unklar.

Die Geschichte, welche uns der Atlantis-Film zu berichten weiß, ist ganz sicherlich uninteressant und gleichgültig, wie nur irgend etwas in der Welt [...]. Der Kinematograph ist ein Apparat, der auf die Außenwelt, die materiellen Erscheinungen, die Natur und das Leben eingestellt werden kann, wie sie rings um uns sich bewegen und vorüberziehen. Doch nicht auf unser inneres und geistiges Vorstellungsleben, auf psychologische Zustände und Vorgänge.

(Hart 1992 [1913], 399–400)

Kritiken wie diese sind symptomatisch für eine bestimmte Haltung der literarischen Intelligenz gegenüber dem Film der frühen 1910er Jahre: Diesem wird zwar ein gewisser ästhetischer Wert zugebilligt (die Darstellung «materieller Erscheinungen»), der sich aber mit dem der Literatur nicht deckt oder auch nur überschneidet. Bestimmte Dinge bleiben in der Domäne des Literarischen – vor allem die Darstellung der «psychologische[n] Zustände und Vorgänge».7 Letztlich ist damit die Literatur nach wie vor über den Film gestellt, wie das bei Julius Hart mehr als deutlich wird: «Das Eigentlichste und Wertvollste, was der Romandichter bietet, kann nicht im Film gezeigt werden.» Die Sprache gilt ihm als «die Erfindung aller Erfindungen», sie sei «so ein unendlich vollkommeneres Ausdrucksmittel, die Dichtung so viel reicher als unsere Kinokunst» (Hart 1984 [1913], 291). Wenn zur Vermittlung innerer Zustände die Sprache notwendig sei, dann müsse der Film eben darauf verzichten. ATLANTIS sei an dieser fehlenden Einsicht gescheitert.

7 Jörg Schweinitz spricht in diesem Zusammenhang von einem «dualen Denken», das die beiden Bereiche der Kunst und des populärkulturellen Phänomens Film deutlich voneinander trennt – freilich nicht ohne Eigeninteresse seitens der Literaten (Schweinitz 1992, 152).



1 Die Einsamkeit der Hauptfigur: Gegenlichtaufnahme in *ATLANTIS* in der Tradition Caspar David Friedrichs

Tatsächlich basiert der Roman *Atlantis* auf einer Schilderung der Innenwelten seiner Hauptfigur Friedrich von Kammacher. Interessanterweise scheinen spätere Zuschauer aber weniger Probleme zu haben, auch in Bloms Film eine Charakterstudie zu sehen. Er wird fast 100 Jahre später im Festival-Katalog der *Giornate del cinema muto* 2007 so angekündigt:

ATLANTIS is really a psychological portrait, showing a man of the modern age who lives through a profound mental crisis. For that reason, it lacks a strong narrative backbone, but it succeeds through Fønss' restrained performance, the beautiful cinematography, and Blom's refined direction.

(Tybjerg 2006, 55)

Und in seiner Dokumentation des dänischen Stummfilms schreibt der Filmhistoriker Ron Mottram:

The narrative sticks very closely to the character, giving a strong sense of one man's odyssey. Everything in the film exists to point up to Kammacher's story, making *ATLANTIS* one of the most intense character studies of the period. [...] the personal story still carries considerable power.

(Mottram 1988, 160)



2 Sehnsucht nach dem Unwiederbringlichen: Friedrich von Kammacher imaginiert in ATLANTIS seine Familie

Auch ich denke, dass ATLANTIS zumindest als Versuch angesehen werden muss, die Idee eines «psychological portrait» oder einer «character study» im Film zu verwirklichen. Die zeitgenössischen Reaktionen auf den Film belegen zwar, dass die Eignung des Mediums dazu keinesfalls unhinterfragt war. Ein genauerer Blick auf den Film aber zeigt, dass es sich bei ATLANTIS keinesfalls um eine lose Abfolge von Bildern handelt, deren Zusammenhang nur notdürftig durch erklärende Zwischentitel gewährleistet wird, wie Julius Hart es nahelegt. Ganz im Gegenteil, die Bilder sind präzise auf das Thema der Vereinsamung der Hauptfigur hin komponiert. An einigen Stellen wird dabei mit den von Gad beschriebenen atmosphärischen Gestaltungsmitteln gearbeitet. So fallen Gegenlichtaufnahmen auf, in denen Kammacher als Silhouette zu sehen ist und die an die Einsamkeitsstimmung auf Gemälden von Caspar David Friedrich erinnern (Abb. 1).

Einige dieser Einstellungen mit Gegenlicht und *low key lighting* weisen zudem Doppelbelichtungen auf, in denen mentale Bilder, Träume und am Schluss auch krankhafte Visionen Kammachers dargestellt werden. In ihnen geht es um die Imagination einer Gemeinschaft, die freilich gerade

durch ihre Markierung als mentales Bild unzugänglich erscheint. Lichteffekte und Doppelbelichtungen, die das Thema der Einsamkeit in den Vordergrund rücken, wirken hier zusammen und ergeben einen stimmungsvollen Gesamteindruck.

Einmal denkt Kammacher auf einer Reise an seine Frau und Kinder zurück (Abb. 2). Er sitzt dabei in einem dunklen Raum, während das Erinnerungsbild neben ihm in Doppelbelichtung erscheint. Zuvor ist erzählt worden, wie seine Ehe an der Geisteskrankheit seiner Frau scheiterte, die ihn mit einer Schere erstechen wollte und in die Psychiatrie eingeliefert werden musste.

Später träumt Kammacher von einem alten Freund, zu dem er den Kontakt verloren hat. Der Wunsch nach Gemeinschaft drückt sich hier sowohl in der deutlichen Gestik der beiden Schauspieler als auch in der gleitenden Kamerafahrt aus, die den Betrachter zusammen mit Kammacher in die Arme des Freundes treibt. Der schlafende Kammacher ist dabei in einer Doppelbelichtung am rechten unteren Bildrand zu erkennen. Am Ende, als er sich in eine Holzhütte zurückgezogen hat, erscheinen ihm mehrere Visionen, darunter die von Männern umringte Ingigerd, Kammachers *love interest*, die seine Liebe jedoch nie erwidert hat.



3a–d Einsam in Gegenwart der Anderen: Abkehr, Abtrennung und Ausgrenzung des Protagonisten in ATLANTIS

Einstellungen wie die eben beschriebenen nehmen in dem über zwei Stunden langen Film indes nur wenig Raum ein; lediglich am Schluss verdichten sich die expressiven Gestaltungsmittel und schaffen einen emotionalen Höhepunkt, an dem die Einsamkeit Kammachers besonders intensiv in Szene gesetzt ist. Damit entspricht der Film bereits der von Gad später formulierten Forderung, dass einerseits «durch Lichtwirkungen eine Stimmung hervorgebracht werden muß, die der stumme Film durch Menschenstimmen nicht erreichen kann», und andererseits die «Kunstphotographie nicht auf Kosten der Handlung» gehen dürfe und deshalb maßvoll einzusetzen sei (Gad 1920, 81ff).

Über den punktuellen Einsatz besonders intensiver Bildstimmungen hinaus lässt sich beobachten, wie über den gesamten Film hinweg durch eine eher subtile «Abgestimmtheit der Bilder» und eine spezifische «Eigenheit der Seheindrücke» (ebd., 124) versucht wird, eine Gesamtstimmung der Einsamkeit zu schaffen. Dies betrifft vor allem die Positionierung des Körpers im Bildraum: Durch systematische Inszenierungen von Abkehr (Abb. 3a–b), Abtrennung (Abb. 3c) und Ausgrenzung (Abb. 3d) scheint Friedrich von Kammacher von Beginn an im familiären, gesellschaftlichen und amourösen Außen zu stehen.

Zu diesen Gesellschaftsszenen kommen solche hinzu, in denen Kammacher alltägliche Handlungen verrichtet (Abb. 4a–b). Die Stimmung von Einsamkeit teilt sich dem Zuschauer hier schon dadurch mit, dass er – eigentlich ein Mann mit großer Familie und in gesellschaftlich bedeutender Position – über weite Strecken allein zu sehen ist. Diese Momente nehmen in *ATLANTIS* einen verhältnismäßig großen Raum ein.



4a–b Einsam in Momenten des Alleinseins: Friedrich von Kammacher in *ATLANTIS*

Stimmung und Zeit

Die Szenen des Alleinseins fallen zwar nicht vollständig aus der filmischen Narration heraus, mögen aber bei zeitgenössischen Zuschauern den Eindruck des Zusammenhanglosen erzeugt haben, wie er in der Kritik von Julius Hart zum Ausdruck kommt. Sie lassen sich jedoch filmhistorisch als Versuch verstehen, das neue Format des Langspielfilms zu erproben und auszuloten: nicht durch eine komplexer oder einfach länger werdende Handlung, sondern indem das Potenzial des Kinodramas erkannt wird, bei einzelnen Momenten zu verharren, die *in ihrer zeitlichen Dauer* zur Entstehung einer filmischen Gesamtstimmung beitragen.

In seiner Schrift *Kino und Kunst*, die 1913, im gleichen Jahr wie *ATLANTIS*, erschien, entwickelt Hermann Häfker einen ähnlichen Gedanken. Häfker, der dem Kinodrama an sich wenig freundlich gesonnen ist, bezieht sich hier auf dokumentarische Naturaufnahmen und keinesfalls auf Spielszenen – seine Besprechung von *ATLANTIS* zeigt ganz in diesem Sinne, dass er in Bloms Film alles andere als eine wirkungsvolle Stimmung wahrnimmt (vgl. Häfker 1992 [1913]). Dennoch erkennt Häfker jenen Zusammenhang von Einstellungsdauer und Bildstimmung, der auch in *ATLANTIS* zum Tragen kommt: «Es ist ferner zu erwägen, *wie lange* das Bild wirken muß, damit es allmählich über den Beschauer Macht gewinnt, seine Seele gefangen nimmt, ihm seine feinen Reize enthüllt, ihm die *Stimmung* bringt» (Häfker 2004 [1913], 98, Herv.i.O.).

Ich bin bereits an anderer Stelle (Wiegand 2010) auf *EVANGELIEMANDENS LIV* von Holger-Madsen eingegangen, eine dänische Produktion, die zwei Jahre nach *ATLANTIS* erschien. In einer Szene, in der die Hauptfigur, ein Laienprediger, für eine Weile aus dem Fenster schaut und dann das Abendessen vorbereitet (vgl. Abb. 5a–b), erschienen mir drei Arten der Inszenierung von Zeit bedeutsam: das Verweilen bei bestimmten Momenten durch gehaltene Posen des Schauspielers (vor allem die Pose des aus dem



5a–b Stimmung durch zeitliche Dauer: Momente des Innehaltens und der Alltagsverrichtungen in *EVANGELIEMANDENS LIV*

Fenster Schauens), das Inszenieren von sich gleichmäßig bewegenden Bildelementen (vor allem das blinkende Licht im Fensterausblick) und das Verichten alltäglicher Handlungen (das Decken des Tisches, das Sprechen des Gebets). Alle drei Inszenierungsarten tragen zu einer Stimmung bei, die sich in der Zeit, vor allem in der Dauer der Einstellung entfalten kann.

Vergleicht man diese Szene mit der Idee von Bildstimmung, wie sie Urban Gad formuliert hat, so trifft in gewisser Weise seine Unterscheidung zwischen Szenen zu, in denen sich der Plot entwickelt, und solchen, die mit «Kunstphotographie» arbeiten. Die Handlung wird während der mehrere Minuten langen Szene tatsächlich kein Stück vorangetrieben; für die Entwicklung des Plots ist sie vollkommen unerheblich. Stattdessen ist sie ein Beispiel für die von Gad beschriebene stimmungsvolle Effektbeleuchtung, die die Gesichter der Figuren im Halbdunkel lässt. Dennoch greifen andere Oppositionen hier nicht, allen voran diejenige von «bildmäßige[m] Einsatz» und der «seelischen Schilderung von Menschenschicksalen» (Gad 1920, 278). Über die stark atmosphärische Lichtgestaltung wird hier ja die Einsamkeit des Laienpredigers erst deutlich spürbar; sie lenkt also keinesfalls von der Figur ab, sondern führt den Betrachter nah an sie heran. Die von Gad so scharf gezogene Grenze zwischen «Stimmung» und «Wahrhaftigkeit» (ebd., 124) wird ebenfalls hinfällig: Die ausdrucksstarke Beleuchtung und selbst der gemalte Hintergrund führen nicht zu einer formalen Auffälligkeit, die unnatürlich, unwahrhaftig oder stilisiert wirken würde. Ganz im Gegenteil, die Szene scheint durch die Alltäglichkeit der sichtbaren Vorgänge und das naturalistische Spiel von Valdemar Psilander⁸ sehr «wahrhaftig». Die effektreiche Lichtgestaltung, das Inszenieren von Zeit und ein starker Wirklichkeitseindruck arbeiten also zusammen, um eine sehr spezifische Stimmung zu erzeugen, die auf das Innenleben der Figur verweist. Während sich in ATLANTIS noch recht eindeutig Szenen mit effektreicher Beleuchtung und expressiven Gestaltungsmitteln von solchen unterscheiden lassen, die die Einsamkeit einer Figur als filmische Gesamtstimmung eher unauffällig durch längere Einstellungen und alltägliche Handlungen inszenieren (ähnlich wie Gad es theoretisch formuliert), bildet die Szene aus EVANGELIEMANNENS LIV gewissermaßen eine Synthese aus diesen beiden Tendenzen.

8 Der dänische Film- und Schauspielstil der 1910er Jahre war geprägt von einer Tradition des naturalistischen Theaters, das sich auf den skandinavischen Bühnen, insbesondere in Kopenhagen, bis in die 1920er Jahre als dominanter Stil halten konnte. Valdemar Psilander und zahlreiche andere Schauspieler und Regisseure des dänischen Stummfilms waren vor ihrer Arbeit beim Film an diesen Schauspielhäusern tätig. Ideen aus der naturalistischen Theatertradition – ein zurückgehaltenes Schauspiel, die Betonung von Momenten des Schweigens und der unterdrückten Emotionen – verbanden sich im dänischen Stummfilm mit einem Bildstil, der auf durchdachten Kompositionen in der Totalen beruht.

Was filmische Atmosphären betrifft, stellen die Jahre ab 1910 also in zweierlei Hinsicht einen reichhaltigen Untersuchungszeitraum dar: Die Idee der Stimmung taucht einerseits als Begriff und Konzept in frühen Filmtheorien auf und wird andererseits in den Filmen selbst praktisch erprobt. Immer wird Stimmung dabei als etwas begriffen, das von den visuellen Qualitäten ausgeht, ob als innerhalb der Einstellung wahrnehmbare Bildstimmung oder als filmische Gesamtstimmung, die letztlich auch durch die Gestaltung und «Abgestimmtheit der Bilder» hervorgerufen wird. Stimmung erscheint zudem als Mittel, Innenwelten von Figuren, gerade durch die visuelle Gestaltung der Filme, darzustellen und erlebbar zu machen.

Literatur

- Balázs, Béla (2001 [1924]) *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Diederichs, Helmut (Hg.) (2004) *Geschichte der Filmtheorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Freeburg, Victor (1918) *The Art of Photoplay Making*, New York: Macmillan.
- Gad, Urban (1919) *Filmen. Dens Midler og Maal*, Kopenhagen: Gyldendals.
- (1920) *Der Film. Seine Mittel – seine Ziele*, aus dem Dänischen v. Julia Koppel, Berlin: Schuster & Loeffler.
- Göktürk, Deniz (1994) «ATLANTIS oder: Vom Sinken der Kultur. Die Nobilitierung des frühen Kinos im Autorenfilm», in: Bock, Hans-Michael/Jacobsen, Wolfgang/Schöning, Jörg (Hg.): *Schwarzer Traum und Weiße Sklavin. Deutsch-Dänische Filmbeziehungen*, München: edition text + kritik, S. 73–86.
- Güttinger, Fritz (Hg.) (1984) *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*, Frankfurt a.M.: Deutsches Filmmuseum.
- Häfker, Hermann (1992 [1913]) «Atlantis», in: Schweinitz, Jörg (Hg.), S. 403–406.
- (2004 [1913]) «Die Schönheit der natürlichen Bewegung», in: Diederichs, Helmut (Hg.), S. 91–101.
- (2004 [1907]) «Zur Dramaturgie der Bilderspiele», in: Diederichs, Helmut (Hg.), S. 48–51.
- Hart, Julius (1992 [1913]) «Der Atlantis-Film», in: Schweinitz, Jörg (Hg.), S. 395–401.
- (1984 [1913]) «Kunst und Kino», in: Güttinger, Fritz (Hg.), S. 287–292.
- Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz (1990 [1964]) *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, aus dem Amerikanischen v. Christa Buschendorf, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lindsay, Vachel (2000 [1915]) *The Art of the Moving Picture*, New York: The Modern Library.
- Maduschka, Leo (1933) *Das Problem der Einsamkeit im 18. Jahrhundert, im besonderen bei J.G. Zimmermann*, Weimar: Alexander Duncker.

- Mayer, Theodor Heinrich (1984 [1912]) «Lebende Photographien», in: Güttinger, Fritz (Hg.), S. 119–129.
- Mottram, Ron (1988) *The Danish Cinema Before Dreyer*, Metuchen/London: Scarecrow.
- Schweinitz, Jörg (1992) «Die Literaten und der ‹Kulturfaktor› Kino», in: ders. (Hg.), S. 145–152.
- Schweinitz, Jörg (Hg.) (1992) *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*, Leipzig: Reclam.
- Tannenbaum, Herbert (2004 [1912]) «Lichtspielbühne und Theaterbühne», in: Diederichs, Helmut (Hg.), S. 167–178.
- Thomas, Kerstin (Hg.) (2010a) *Stimmung: Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag.
- (Hg.) (2010b) *Welt und Stimmung: bei Puvis de Chavannes, Seurat und Gauguin*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag.
- Thompson, Kristin (1995) «The International Exploration of Cinematic Expressivity», in: Dibbets, Karel/Hogekamp, Bert (Hg.): *Film and the First World War*, Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 65–85.
- Tybjerg, Casper (2006) «ATLANTIS», in: *Le Giornate del Cinema Muto 2006, 25th Pordenone Silent Film Festival* [Katalog], Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto, S. 55.
- Wiegand, Daniel (2010) «It's kind of lonely in here, man! Einsamkeitstopoi im Film», in: Donahue, William C./Vogt, Jochen (Hg.): *andererseits. Yearbook of Transatlantic German Studies*, Bd. 1, Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr, S. 104–119.

Wolfgang Beilenhoff

Der Flug der Hüte

Atmosphäre und Ding in Hans Richters VORMITTAGSSPUK

Even objects are God's children.

Hans Richter

Es gilt, leicht zu sein wie ein Vogel,
nicht wie eine Feder.

Paul Valéry

VorFilm

Das etwa 15-minütige Programm bestand aus kurzen Filmsequenzen, die bekannte Artisten und Varieté-künstler zeigten. Man sah einen «Italienschen Bauerntanz» mit der Kindergruppe Ploetz-Larella, ein «Komisches Reck» mit den Milton Brothers, «Das boxende Känguruh» mit Mr. Delaware, «Akrobatisches Potpourri» mit der Gym-



1 WINTERGARTEN-PROGRAMM (Max und Emil Skladanowsky, D 1895)

nastiker-Familie Grunato, den russischen Nationaltanz «Kamarinskaja» mit den Brüdern Tscherpanoff, eine «Serpentintänzerin» mit Mademoiselle Ancion, einen «Ringkampf» mit Greiner und Sandow sowie «Apotheose», eine gefilmte Verbeugung der Gebrüder Skladanowsky vor ihrem Publikum. Man schrieb den 1. November 1895: Im Berliner Varieté «Wintergarten» fand die erste Filmvorführung statt. Teil des Programms war auch eine Performance des Jongleurs Pewas: Im Profil zu sehen, operiert er mit Bällen

– und einem Zylinderhut. Auf dem weißen Leintuch im Hintergrund sehen wir Schatten, visuelles Echo der Bälle, des Zylinders und des Jongleurs.

Es wäre zu kurz gegriffen, würde man diese Einstellung lediglich als Aufzeichnung oder Dokumentation eines vorfilmischen Geschehens ansehen. Ihr besonderer Status liegt vielmehr darin, dass sie eine Schwellensituation, einen medialen Umbruch signalisiert. Und dies in zweifacher Hinsicht. Sie verweist einerseits, wie die anderen Nummern dieses ersten Filmprogramms, auf das Varieté als medienarchäologische Vorstufe des Films. Neue Medien entstehen, so das Binnenargument dieser Einstellung, immer auch durch einen Prozess der ›Remediation‹, indem sie alte, ihnen vorgängige Medien aufgreifen und performieren (vgl. Bolter/Grusin 2000). Andererseits besitzt diese Einstellung auch Zukunft. Sie präludiert ein Stück, das in wenigen Jahren zur Aufführung gelangen wird. Denn was an ihr auch ins Auge springt – und dies markiert eine spürbare Differenz gegenüber den anderen Programmnummern – ist die auffällige, durch die Leere der Bühne, das kontrastreiche Zusammenspiel von Licht und Schatten gesteigerte Exposition von Dingen.

Das so in einer der Urszenen des Mediums Film sich manifestierende Interesse an Dingen ist nicht unbemerkt geblieben. Von Beginn der Filmgeschichte an sei, so Siegfried Kracauer mit Blick auf die «tückischen Rolltreppen», «widerspenstigen Schrankbetten» oder «rasenden Autos», «eine lange Prozession unvergesslicher Objekte über die Leinwand gezogen – Gegenstände, die als führende Akteure herausragen und den Rest der Mitspieler in den Schatten stellen». Selbstverständlich werde es auch weiterhin den Fall geben, wo die Dinge als Requisiten auftreten und als pure «Hintergrundkulisse für selbstgenügsamen Dialog und luftdicht abgeschlossene Spielhandlungen» dienen; dies sei jedoch «von Grund auf unfilmisch» (Kracauer 2005 [1960], 91). Filmisch hingegen sei jene Realisierung des Mediums, die, so Kracauer unter Rückgriff auf eine ästhetische Maxime Fernand Légers, sinnfällig mache, dass «einzig der Film dazu befähigt sei, uns mit Hilfe von Großaufnahmen für die Möglichkeiten empfänglich zu machen, die [...] in einem Stuhl, einer Hand [...], einem Fuß» und – als hätte Léger die obige Einstellung vor Augen – «in einem Hut» beschlossen liegen (Léger, zit. n. Kracauer, ebd., 90).

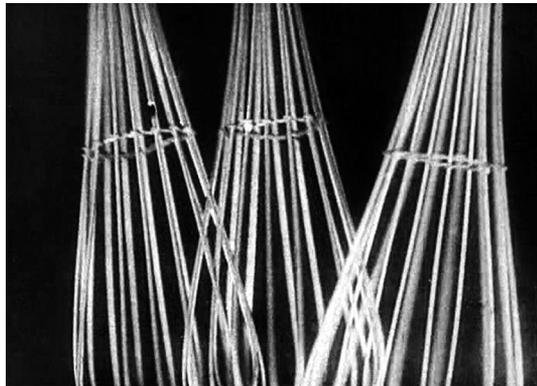
Solch exponierten Dingen und Gegenständen, deren asemantischer, autonomer Status von Lev Kulešov mit dem Neologismus *dikovinka*, «Dingsda» (Kulešov 2010 [1929], 500), umzirkelt wurde, soll im Folgenden nachgegangen werden anhand von Hans Richters VORMITTAGSSPUK (D 1928).¹ Der Film entfaltet in experimenteller Weise nicht nur ein ganzes

1 Uraufgeführt am 14.7.1928 im Rahmen der Deutschen Kammermusik Baden-Baden un-

Arsenal von Dingen und die ihnen eigenen Möglichkeiten, sondern erhebt zugleich einen bestimmten Gegenstand, einen Hut, genauer: vier Bowler zu seinen Protagonisten – und demonstriert damit auch, wie der Film als Medium «den Dingen [...] Geltung verschafft, indem er ihnen Operationsmacht im kinematografischen Zusammenhang zuweist» (Engell/Wendler 2009, 38).

«Dingsda»

VORMITTAGSSPUK ist ein Film der Dinge, eine Verfilmung von Dingen, die zu vormittäglicher Stunde für die Dauer von zehn Minuten ihren gewohnten Status als leblose, passive Objekte verlieren und zu spukhaften Akteuren werden: «Die Geschichte ist sehr einfach: Vier steife Hüte, einige Kaffeetassen und Krawatten <haben genug»



2 BALLET MÉCANIQUE (Fernand Léger, Dudley Murphy, F 1924)

und machen einen Aufstand, der von 10 vor 12 bis 12 Uhr dauert; dann finden sie wieder in ihr tägliches Einerlei zurück» (Richter 1958, 69f). Im Zentrum steht somit eine vom «Dada-Geist» geprägte «Auflehnung der Gegenstände» in einer «zu wohlgeordneten Welt» (ebd.).

Der Akzent, der hier auf die Dinge gelegt wird, scheint auf den ersten Blick eine Zäsur in Richters bisheriger Ästhetik zu signalisieren. Standen in den frühen Arbeiten – so vor allem in den RHYTHMUS-Filmen (D 1923–1925) – geometrische Figurationen, formale Abstraktionen, rhythmische Strukturen im Mittelpunkt, so findet sich nun, mit dem filmischen Essay INFLATION (D 1927/28) als Zwischenstufe, eine explizite Hinwendung zu den Dingen. Und doch bildet diese Differenz von Form und Ding, von Abstraktion und Konkretion keineswegs einen Gegensatz.² Beide sind viel-

ter dem Titel BEWEGTE GEGENSTÄNDE (VORMITTAGSSPUK). Titelvarianten waren: HÜTE FLIEGEN; JEUX DE CHAPEAUX; FANTÔMES DANS LA MATINÉE; GHOSTS BEFORE BREAKFAST. Vgl. hierzu sowie zu den beiden Tonversionen Richter (2003a, 95ff).

2 Zum systematischen Stellenwert solcher «Polarität» für die Ästhetik des frühen Avantgardefilms mit Blick auf die Pole «Abstraktion» und «Einfühlung» vgl. Brinckmann (2000).

mehr gleichermaßen ausgerichtet auf den «Rhythmus» als übergreifende Bedingung «einer *filmischen* Lösung» (Richter 2003b [1928], 43, Herv. i. O.), wie Richter geradezu programmatisch unterstreicht:

Ich sehe keinen Unterschied zwischen den neuen Filmen [so auch VORMITTAGSSPUK], die *natürliche* Gegenstände benutzen, und solchen, die reine, sog. *abstrakte Formen* verwenden. Der Film von morgen wird sich beider Arten des filmischen Aufbaus bedienen, denn das ungegenständliche «Zeichen» ist bei der Durchführung eines Filmthemas ebenso unverzichtbar wie der dreidimensionale Gegenstand. (Ebd.; Herv. i. O.)

Die Relevanz, die in VORMITTAGSSPUK dem Gegenstand zukommt, und die damit verbundene Akzentuierung des Dinghaften zeigt sich schon im Spektrum der Objekte, die zu sehen sind und sich zu einer Art avantgardistischem Dinglexikon formieren. Einsetzend mit einem Prolog in Gestalt einer Uhr, deren Zeiger über das Zifferblatt kreisen und bei Viertel vor Zwölf anhalten, sehen wir im Anschluss, ohne jede handlungslogische Plausibilisierung, ein Tablett mit Kaffeetassen, das in Zeitlupe aus dem Off ins Bild schwebt. Die Tassen fallen zu Boden und zersplittern, um am Ende des Films mittels Rücklauf wieder aufzuerstehen und ihrer alltäglichen Funktion nachzugehen, indem sie mit dem Tablett als fliegendem Teppich auf einem Gartentisch landen. Getreu der dadaistischen Devise vom Aufstand der Dinge sehen wir im Weiteren eine Krawatte, die sich den Händen ihres Trägers entzieht und autopoetisch ein dadaistisches Dingballett inszeniert. Es folgt eine Zielscheibe, auf der mittels Überblendung ein abgetrennter Kopf rotiert, und in Weiterführung des so angespielten Motivs «Tod» ist eine Pistole zu sehen, die sich nicht nur nach links und rechts dreht, sondern sich zugleich schlagartig vervielfältigt. Fensterflügel klappern, ohne dass wir eine Ursache sehen. Nicht minder abgekoppelt von jeder Kausalität ist ein Gartenschlauch, der sich selbsttätig ent- und wieder aufrollt. Und als wolle sich der Film diese Brechung der Grenze zwischen Dingen und Menschen zum Programm machen, bewegen sich die auftretenden Personen nicht nur wie Objekte durchs Bild, sondern werden zugleich zu Objekten der nun handelnden Dinge:

People function as objects and are manipulated by the whims of these inanimate objects that have become alive, teasing, playing and tantalizing their masters, doing this in a light, graceful and funny manner as if it were a joke. (Hofacker 1998, 132)

Was wir im Laufe dieser zehn Minuten sehen, ist somit nicht nur eine «Rebellion» der Dinge gegen ihre eingespielten Alltagsfunktionen und -routinen, sondern zugleich Manifestation jenes ikonoklastischen Gestus, der

als «mechanism of historical innovation»³ ein zentraler Impuls der klassischen Avantgarde ist und im vorliegenden Fall den Weg frei macht für eine «Dramaturgie der Verkehrung» (Richter), die ein neues, traditionelle Zuschreibungen aufhebendes Verhältnis von Ding und Mensch, Objekt und Subjekt eröffnet und eine Atmosphäre des Spukhaften, Geisterhaften, Gespenstischen generiert.

Die Rolle, die der Film bei dieser das gesamte Feld der Kunst der 1910er/1920er Jahre prägenden Entdeckung der Dinge⁴ spielt, zeigt sich keineswegs nur in den Filmen selbst, sondern durchzieht von Beginn an gleichermaßen die Theorie des Films. Daher ist die einleitend mit Bezug auf Kracauer angesprochene Reflexion dieses Mediums als einer «Errettung der äußeren Wirklichkeit», somit auch einer «Errettung» der Dinge, alles andere als ein singuläres, nachträglich ausgesprochenes Plädoyer. Das «Dingsda», das filmische Ding, wird vielmehr mit Beginn der Filmtheorie zu jenem Punkt, an dem sich das Neue des Mediums am deutlichsten zeigen lässt; dies umso mehr, als die Ding-Frage dabei nicht nur unterschiedliche, sondern geradezu gegenläufige Antworten erfährt.

Einerseits ist hier Béla Balázs zu nennen, der das für seine Theorie konstitutive Apriori des Physiognomischen keineswegs auf das menschliche Subjekt und Gesicht begrenzt, sondern, mit Blick auf die angesprochene Aufhebung der Differenz von Mensch und Ding, von Subjekt und Objekt, auch den gefilmten, verfilmten Dingen Lesbarkeit und Gesichthaftigkeit zuspricht. Daher ist in einem «Das Gesicht der Dinge» betitelten Passus nicht nur die Rede «*von der lebendigen Physiognomie, die alle Dinge haben*» (Balázs 1982 [1924], 92; Herv. i. O.), sondern zugleich heißt es an anderer Stelle: «*In der gemeinsamen Stummheit werden sie mit dem Menschen fast homogen und gewinnen dadurch an Lebendigkeit und Bedeutung*» (ebd., 66; Herv. i. O.)

Während Balázs somit den medialen Umbruch, den der Film darstellt, in der «Lesbarkeit» nun auch von Dingen sieht und daher immer wieder unterstreicht, der Film sei geradezu prädestiniert dazu, «dieses «Gesicht» der Dinge» (ebd., 93) aufzuschlüsseln, setzt Jean Epstein einen gegenläufigen Akzent, der die Fähigkeit des Films zur Transformation toter Dinge in lebende Objekte betont:

3 Vgl. Groys (2002, 283): «Iconoclasm can thus be said to function as a mechanism of historical innovation, as a means of re-valuing values through a process of constantly destroying old values and introducing new ones in their place.»

4 Zum Stellenwert der Dinge für die Kunst der Moderne und Avantgarde vgl. Gaßner/Rosenthal (2000); hinsichtlich der Debatten zum Ding im System einer Kultur vgl. exemplarisch die umfangreiche Textsammlung von Anke Hennig (2010) zur russischen Kultur.

[...] selbst die leblosesten Dinge [...] werden dank des Kinos in den Stand eines Charakters im Drama erhoben. Solchermaßen dramatisiert, erscheinen sie lebendig, als ob sich an ihnen die Entwicklung einer Emotion vollzöge. Ich würde sogar so weit gehen zu sagen, dass das Kino polytheistisch und theogen ist. Die Leben, die es erschafft, indem es die Objekte aus dem Schatten der Gleichgültigkeit ins Licht des dramatischen Interesses rückt, haben mit dem menschlichen Leben nicht viel gemein [...]. Ich glaube, wenn wir verstehen wollen, wie ein Tier, eine Pflanze oder ein Stein Respekt, Furcht oder Schrecken – diese drei grundsätzlich geheiligten Gefühle – auslösen können, dann müssen wir sie auf der Leinwand beobachten, wie sie, fremd der menschlichen Sensibilität, ihr geheimnisvolles, stilles Leben leben.

(Epstein 2008 [1926], 52)

Dass wir die Dinge anders erfahren, wenn sie Bild werden, wenn sie auf die Leinwand kommen und durch ihre Bildwerdung «displaced» (Stanley Cavell) werden – dieses filmische Paradox war Hans Richter nicht fremd. Allerdings ging er es auf andere Weise an. Seine Denkfiguren für eine Reflexion der Dinge im Film waren nicht Physiognomie oder Photogénie; ihm ging es nicht um Lesbarkeit oder Magie, sondern um die Dinge in ihrer Materialität und Form. Sein Wunsch, «to discover more and more of the possibilities of this new medium» (Richter 1971, 143), resultiert in einer von Semantik und Symbolik abstrahierenden Erfahrung und verdeutlicht noch einmal die angesprochene Verschiebung zwischen seinen RHYTHMUS-Filmen und VORMITTAGSSPUK: «I came to use objects as I used abstract forms, and people as I used objects» (ebd.). Die narratologische Konsequenz: «My «stories» are always based on objects – even if there is in addition a literary story – be it a swimming pool, suit cases, a tree hollow, a ball» – oder, wie schon von Léger und Kracauer unterstrichen wurde, «bowler hats» (ebd., 145). Letztere bilden, man denke nur an ihre Präsenz in den frühen Filmgrotesken und ihre spätere Fetischisierung etwa durch Liza Minnelli, ein kulturelles Artefakt, das dem semantischen Mehrwert, der filmischen Hüten eigen ist, eine besondere Richtung gibt und so einen eigenen atmosphärischen Mehrwert generiert:

Mit dem Hut und seinem Träger nahm der Film etwas in seine Bildsprache auf, das an Archaisches, ans mythische Ineinander von Natur und Kultur, Himmel und Hölle, von Objekten und Subjekten erinnerte, daran, dass die Produktion von Mythen immer schon «wie im Kino» funktionierte.

(Eppenberger 2007, 119)

«We all had bowler hats on.»

VORMITTAGSSPUK zeichnet sich durch ein ungewöhnliches Casting aus. Auf der einen Seite vier Künstler: Paul Hindemith, Hans Richter, Darius und Madeleine Milhaud. Auf der anderen Seite vier Bowlerhüte. Geplant war ursprünglich – nach einem Drehbuch von Ernst Graef – ein Film über einen Auf-



3 MODERN TIMES (Charles Chaplin, USA 1936)

stand der Dinge mit einem Revolver in der Hauptrolle. Dieser Entwurf erwies sich für Richter jedoch als unbrauchbar, «denn ein Revolver, der ‹rebelliert›, also nicht schießt, ist nichts anderes als ein Revolver, ein Stück Eisen, basta» (Richter 1967, 138).

Die Entscheidung, anstelle eines Revolvers vier Bowlerhüten die Hauptrolle zu geben, hing, so darf vermutet werden, sicherlich damit zusammen, dass der Bowler zum Habitus des Produktionsstabs gehörte und somit ein vertrauter Gegenstand war: «We all had bowler hats on» (Richter, zit. n. Hofacker 1998, 132). Entscheidend für diese ungewöhnliche Rollenbesetzung dürfte jedoch die hochgradige semantische Aufladung des Bowlers als ein «evocative object» (vgl. Turkle 2005) gewesen sein, eine Aufladung, die ihn gleichermaßen zum Zeichen der Moderne wie zum exponierten kinematografischen Objekt macht.

Im Unterschied zum Zylinder oder Borsalino ist der Bowler ein Hut der Egalität. Erstmals hergestellt um 1860 in Southwark/London von Thomas William Bowler aus schwarzem Filz mit steifer Krempe und eng anliegender Position, ist er in seinem Design und seiner Materialität rein funktional. Er ist zunächst die Kopfbedeckung der Wildhüter britischer Grundbesitzer, ein industrielles Produkt, das sich in der Folge schnell vor allem in England und den USA ausbreitet und zur bevorzugten Kopfbedeckung vom Kleinbürger bis zum Bankbeamten avanciert. Der Bowler ist, so René Magritte, mit der Signatur des Standardisierten beschriftet:

The bowler [...] poses no surprises. It is a head dress that is not original. The man within the bowler is just bourgeois man in his anonymity. And I wear it. I am not eager to singularize myself. (Magritte, zit. n. Wollen 2000, 111)

Wie Marcel Duchamps *Ready-made* ist somit auch der Bowler ein plastisches Motiv mit klarer Kontur, reiner Funktionsträger – und zugleich Signifikant des Rätselhaften. Ein alltägliches Ding, das, wie Magrittes Bowler-Serien verdeutlichen, die zwei Jahre vor Richters Film einsetzen, gerade dank seiner Normalität zu einem Motor des Geheimnisvollen werden kann: «Its very ordinariness could become mysterious» (Wollen 2000, 114).

Die Ambivalenz zwischen Funktion und Form, diese ins Polysemische tendierende Öffnung⁵ dürfte ein weiterer Grund für Richters Entscheidung gewesen sein, Bowlern – und nicht der notorisch auf Action fixierten Pistole – die Hauptrolle zu geben. Dies umso mehr, als der Hut aufgrund seiner strukturellen Ambivalenz zugleich ein hohes Potenzial atmosphärischer Energie besitzt. Dass diese Energie sich gerade im Medium Film entfaltet, ist kein Zufall. Beide, der Bowler wie der Film, sind Exponenten der Moderne. Der Bowler ist daher auch bei Richter keineswegs nur Motiv; vielmehr dient er zugleich als Sonde, mit der die Geschichte des Kinos aufgerufen und vergegenwärtigt wird.

In Verbindung mit Figuren der Moderne wie beispielsweise Fantômas wird der Bowler in den 1910er und 1920er Jahren zum kinematografischen Objekt, das über ein Spektrum unterschiedlicher Register inszeniert wird. Sei es über das immer wieder zu Verwicklungen führende Vertauschen von Bowlern, sei es durch deren Materialprüfung, indem man sie in die Stirn zieht, sich auf sie setzt oder sie ins Wasser wirft, um so die Ambivalenz von Form und Formlosigkeit zu demonstrieren. Im Zentrum dieser Hommage an das Kino steht selbstverständlich Charles Chaplin: Wie Magritte der künstlerische Schutzpatron des Bowlers ist, so ist Chaplin dessen filmischer. Er prägt das kinematografische Image, ist gleichsam dessen filmischer Quellcode. Dieses Image ist widersprüchlich, entsprechend dem paradoxen Charakter von Chaplins *screen persona*, die grausam und zugleich sentimental ist, ethisch und zugleich nihilistisch, ausgerichtet auf das breite Publikum und zugleich das intellektuelle.⁶ Der Bowler ist bei ihm daher auch weit mehr als nur ein Kleidungsstück. Er wird zum Baustein – oder Schlussstein – des Tramp, einer Figur, die auf der formalen Idee eines Kontrastes beruht: «At the extremities, a hat which was too small and boots which were too large, in the middle, a tight jacket and a pair of baggy trousers, all topped off with a hooky malacca cane» (Wollen 2000, 109).

Indem VORMITTAGSPUK vier Bowlerhüte zu seinen Protagonisten macht, setzt er nicht allein einen expliziten Bezug zur Filmgeschichte, son-

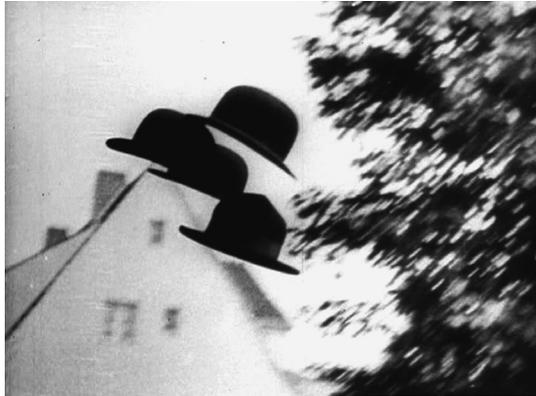
5 Zu den unterschiedlichen Diskursen, die durch den Bowler als Relais artikuliert werden, vgl. Wollen (2000).

6 Vgl. hierzu exemplarisch die Rezeption im russischen und tschechoslowakischen Kontext der 1920er Jahre.

dem eröffnet zugleich eine zweite Dimension des Atmosphärischen. Man sieht Richters Film nicht ohne Bezug zu den angesprochenen filmischen, künstlerischen oder alltäglichen Bowlern. Damit wird der Hut zum kinematografischen Objekt, einem Ding, mit dem man spielt und das sich selbst spielt: ein Gegenstand mit klarer, einfacher Form, voll visueller Prägnanz, sozusagen ein Optimum an Gestalt; und zugleich ein schwarzes Ding voller Zauber und Rätsel. All dies erzeugt eine Atmosphäre der Vertrautheit – und Fremdheit. Vertrautheit, weil sich zeigt, in welchem Grade diese vier Bowler in Bezug zu all den anderen Bowlern, vor allem dem Chaplins, stehen, die zitiert und dekonstruiert werden. Fremdheit, weil dieses Spiel der Zitation, diese Absorption und Transformation der vorgängigen *bowler hats* eine neue, ungewöhnliche Ausrichtung erfährt. Denn was *VORMITTAGSSPUK* zugleich gegenüber diesen intertextuell aufgerufenen Bowlern auszeichnet, ist ihr unerwarteter Flug, die «übergreifende Bewegung»,⁷ die den Film von Anfang bis Ende trägt. Diese hat Richter nicht minder klar angesprochen: «But I learned to understand that every object has an abstract, that is, purely visual connotation as well as an emotional one» (Richter 1971, 143).

Jeu de chapeaux

In *VORMITTAGSSPUK* findet sich ganz zu Beginn folgende Szene: Die vier Bowler landen nach einem kurzen Aufflug auf einem Strauch. Aus dem Off greift eine Hand nach ihnen, doch bevor sie zu packen kann, fliegen die Bowler davon. Es ist eine für die Frage nach den Dingen zentrale Szene. Sie demonstriert nicht



4 *VORMITTAGSSPUK* (Hans Richter, D 1928)

nur, dass die Dinge in Aktion treten, indem sie auf eine Hand, die nach ihnen greift, reagieren, sondern führt zugleich zur Aufhebung und Umkehrung fundamentaler Grenzen zwischen Dingen und Nicht-Dingen, Subjekt und Objekt.

7 Vgl. Brinckmann (1993, 424): «Im Gegensatz zu *FILMSTUDIE* hat *VORMITTAGSSPUK* ein narratives Gerüst, das sich jedoch – da die Handlung gerade aus der anarchischen Auflösung kausaler Gesetze lebt – nur sprunghaft und assoziativ manifestiert. Die übergreifende Bewegung stiftet der Rhythmus.»

Thomas Macho (2008) hat jüngst den Begriff der ‚Störung‘ als konstitutiv für derartige Grenzüberschreitungen eingebracht. Die Bowler als ‹Störenfriede›⁸ – dies zeigt sich zunächst als Appropriierung figurengeladener Narrative des frühen Kinos durch die Dinge. Die Bowler inszenieren über ihre ‹Flucht› eine *chase story*, außerdem eine *love story*, indem sich zwei von ihnen zum Rendez-vous auf der Fensterbank treffen, und sie verleihen dem Film ein Happy End, wenn sie am Schluss ihre Rolle als ‹Störenfriede› aufgeben und auf den Köpfen der menschlichen Akteure Platz nehmen. Diese Störungen verdeutlichen nicht nur, dass sie eine eigene visuelle Evidenz gewinnen⁹, sondern auch, dass nicht mehr die Personen, sondern die Dinge nun Handlungsmacht haben. Sie verfügen zudem plötzlich über psychische Register wie Widerspenstigkeit, Empathie oder auch Lust; sie sind es, die jetzt das Geschehen steuern, so dass die geläufige Binärstruktur von bloßen Dingen und sinnstiftenden Subjekten, und damit auch von Passivität und Aktivität, plötzlich aufgehoben ist.

Diese Störung der geläufigen Alternative von bloßen Dingen und handelnden Subjekten, dieser Bruch mit der Binarität von Passivität und Aktivität ist bislang eher als Krisensymptom verstanden worden. VORMITTAGSSPUK inszeniere, so ein verbreitetes, den ‹Aufstand der Dinge› fokussierendes Argument, jenen Katastrophendiskurs, der getragen werde von einem Hut-Komplex, dessen Referenztext das proto-expressionistische Gedicht WELTENDE (1911) von Jakob von Hoddis mit seiner lapidaren Eröffnung sein könnte: ‹Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut.› Hüte, die von Köpfen fliegen, seien Symptom existenzieller Bedrohung, genauso wie Uhrzeiger, die, über das Ziffernblatt kreisend, bei 5 vor 12 stehen bleiben und als Realisierung alltagssprachlicher Metaphern bevorstehende Gefahr signalisieren. Und, so meint Marion von Hofacker, es sei schon schlimm genug, wenn ein Spuk plötzlich am helllichten Tag die Hüte zum Fliegen bringe: ‹But that is only the beginning: after twelve [...] heads will also fly› (Hofacker 1998, 134).¹⁰ Diese durch das Motiv des Revolvers und durch das abschließende Splitting der Uhr zusätzlich unterfütterte Lesart von Richters Film als Inszenierung eines Diskurses des Katastrophischen ist keineswegs grundlos: VORMITTAGSSPUK wurde bekanntlich 1933 zen-

8 Vgl. Bruno Latour: ‹Menschliche und nicht-menschliche Akteure erscheinen zunächst als Störenfriede. Ihr Handeln lässt sich vor allem durch den Begriff der Widerspenstigkeit definieren› (Latour, zit. n. Macho 2008, 111, Anm. 3).

9 Vgl. Macho (2008, 113): ‹Kein transzendentes oder empirisches Subjekt darf mehr die Sicht auf die nicht-menschlichen Akteure verdunkeln.›

10 Vgl. auch die Realisierung vergleichbarer Sprachspiele wie ‹behütet sein› oder den Titel der Collage *Der Hut macht den Mann* von Max Ernst aus dem Jahr 1926.

siert, die Uraufführung war von einem durch die SA ausgelösten Skandal begleitet und die Musik Hindemiths ging verloren.¹¹

Die Möglichkeit einer Lektüre des Films als zeithistorisches Symptom ist Richter selbst nicht verborgen geblieben. Allerdings wandte er sich kritisch dagegen und meinte Jahrzehnte später: «Die Sozialkritiker entdeckten darin eine Satire auf die Nazis», und «die Psychoanalytiker machten daraus eine Angelegenheit der Libido auf einem Wochenendbummel» (Richter 1958, 71). Er selber plädierte für eine andere Linie. Sein Augenmerk galt weniger semantischen Parametern, ihn faszinierte vielmehr jener Moment, wo das Ding in seine Materialität implodiert. Daher rückt nun auch die Bewegung von unbeweglichen Dingen, der Flug der Hüte als plastisches Motiv, ins Zentrum – wie der folgende Produktionsbericht demonstriert:

Vier Melonenhüte, der meines Operateurs, seines Assistenten, meines Schwagers und mein eigener, wurden mit Fäden an einer langen Stange befestigt und durch die Luft geschwenkt. Das taubenschwarmähnliche Schweben ließ die Hüte wie lebendige Dinge erscheinen. Die schwarzen Zwirnfäden sah man nicht, sie wurden vom Licht des Himmels und der Umgebung aufgelesen. In der Tat, die Hüte führten ihr eigenes Leben. Indem ich ihren Lebe-Bewegungen und Bewegungsgewohnheiten nachging [...], entstand eine Geschichte. Es war weniger meine als eben die jener Hüte. Weil ich ihnen Glauben schenkte, sie als Lebewesen wie uns selbst ansprach, vertrauten sie mir.

(Richter 1967, 138f)

Wird das Eigenleben der Dinge zur Maxime, dann schlagen sie, wie VORMITTAGSPUK erfahrbar macht, eigene Wege ein. Sie treten aus sich heraus, werden in einem buchstäblichen Sinne ek-statisch, und dies nicht über externe Operatoren, sondern <gewollt>, über die <Interaktion> mit menschlichen Akteuren. Wir haben hier daher eine Form elementarer *agency*, deren Besonderheit darin besteht, dass in Abkehr von jeder Substantialisierung oder Ontologisierung der jeweiligen humanen und nicht-humanen Akteure das Prozesshafte im Mittelpunkt steht (vgl. Gell 1998).

Der Akzent, der hier auf das Handeln und dessen Prozesshaftigkeit gelegt wird, die Tatsache, dass Handlungsmacht nicht im Voraus gegeben ist, vielmehr immer erst gewonnen wird, all dies zeigt eine verblüffende Nähe zum angesprochenen «Dada-Geist», den Richter nicht minder als Störung bestimmt:

11 Vgl. Richter (1967, 143): «Als Hitler kam, wurden Hindemiths Musik und mein Film verboten und zerstört. Zwar wurden frühere, stumme Kopien des Films außerhalb des Tausendjährigen Reichs gerettet, aber der Tonfilm mit Hindemiths Komposition verschwand völlig [...]. Nicht einmal die Partitur, so sagte mir Hindemith [...], blieb erhalten.»

Wir brauchen ihn, um uns zu stärken in einer verhängnisvollen Welt, die wir zu verstehen glauben, wenn wir sie in Stücke schlagen, wir brauchen ihn [...] gegen die neuen Mystiker und die älteren Nicht-Mystiker; gegen die sturen Betonklotzbauer und gegen die emsigen Wolken-Magiker; gegen die «Klempner», die sich als Weltorganisatoren aufspielen, gegen die Schwindler und die Humorlosigkeit in der Kunst, in der Filmkunst – in allem.

(Richter 1958, 71)

Es ist wiederholt unterstrichen worden, dass Dada gerade als Event, somit performativ, seine Kraft der Störung entfalte: das «Kunstwerk» als Ereignis und nicht mehr als Werk oder Objekt. Daher stellt sich auch nicht die Frage «Was ist ein Dada-Film?», sondern «When was a film Dada?» (Elsaesser 1987, 19; Herv. i. O.) Im Zentrum steht somit, wie Alain Badiou es als generelles Merkmal der klassischen Avantgarde bestimmt, die Kategorie des Akts:

Tendenziell ist die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts *mehr auf den Akt zentriert als auf das Werk*, weil sich der Akt, als intensives Vermögen des Beginns, bloß im Präsens denkt. (Badiou 2006, 166; Herv. i. O.)

Ein erster Hinweis darauf, dass sich VORMITTAGSSPUK als Akt, als Ereignis und Aufführung versteht, ergibt sich durch die Uhr, die zu Beginn auf Viertel vor zwölf, am Ende auf fünf vor zwölf steht. Und da der Film selbst eine Dauer von zehn Minuten hat, ergibt sich eine Synchronie zwischen diegetischer und filmischer Zeit mit dem Effekt, dass der Film sich als seine eigene Aufführung entwirft. Der zunächst durch die Modellierung von Zeit gewonnene Effekt des Prozesshaften erfährt durch die Dinge dann seine umfassende Einlösung. Zieht man den Schluss in Betracht, die Rückkehr der Hüte auf die Köpfe ihrer Träger, und damit ihre Rückkehr zur Unbewegtheit, so zeigt sich, dass die Dinge solange *agency* besitzen und als Agenten figurieren, wie der «kinematographische Apparat [...] als generative Struktur zum Bewegungssehen» es ihnen ermöglicht (Koch 2004, 164). Der Film bildet Bewegung also nicht ab, sondern generiert sie; die Handlungsmacht der Dinge ist eine vom Medium selbst erzeugte und befristete.

Hierüber kommt es nun zu einer Atmosphäre der dritten Art. War die erste Effekt eines historischen, mit dem Stichwort «Rebellion» verbundenen Aufstands der Dinge, etwas Gespensterhaftes und Unerklärliches, so ergab sich die zweite aus der dialogischen Interaktion zwischen anwesenden und abwesenden Hüten, ein Ereignis, das im intertextuellen Raum die Erfahrung von Vertrautheit und Fremdheit erzeugt. Die dritte Art des Atmosphärischen hingegen gründet auf einer medialen Operation, deren Besonderheit darin besteht, dass nicht mehr semantische oder narrative

Parameter zum Zug kommen, sondern das Medium Film selbst – auf seiner basalen Stufe, als eine Maschine der Bewegung. Will man das Wesensmerkmal dieser Atmosphäre erfassen, so liegt es nahe, es als eine Art medialer Leichtigkeit zu bestimmen. Eine Leichtigkeit, die im Medium Film etwas ermöglicht, was Italo Calvino mit Bezug auf das Medium Sprache als eines der Desiderate für das 21. Jahrhundert sieht und was sich als Effekt des medialen Umgangs mit den Dingen denken ließe. In diesem Zusammenhang entwirft er zwei entgegengesetzte Bestrebungen:

Die eine sucht aus der Sprache ein gewichtloses Element zu machen, das über den Dingen schwebt wie eine Wolke oder besser gesagt wie ein feiner Staub oder noch besser wie ein Feld von Magnetimpulsen; die andere ist darauf aus, der Sprache das Gewicht, die Dichte und die Konkretheit der Dinge zu geben, die Konsistenz der Körper und der Empfindungen.

(Calvino 1991, 31)

Unter diesem Gesichtspunkt sei noch einmal zurückgegriffen auf den einleitend angesprochenen Jongleur. Was er in seinem Spiel mit dem Zylinder und den Bällen leistete, den zwischen Rätsel und Evidenz hin und her springenden Parcours, übernimmt nun der Film als Medium. Und wie der Jongleur uns die Dinge auf eine andere, spielerische Weise wahrnehmbar macht, so erzeugt auch der Film eine weiterführende Zauberei. Sie führt zu einer anderen Wahrnehmung der Dinge, die in ihrer Semantik oder instrumentellen Dimension zurücktreten und sich als Agenten eines spielerischen Entwurfs zeigen. Die Bälle des Jongleurs, die Hüte der vier Akteure müssen nicht mehr in die Luft geworfen werden, sie fliegen von selber, oder genauer: der Film tut dies nun.

Literatur

- Badiou, Alain (2006) *Das Jahrhundert*, Berlin: Diaphanes.
- Balázs, Béla (1982 [1924]) *Schriften zum Film. Band I: Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922–1926*, hg. v. Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch u. Magda Nagy, Berlin: Henschel.
- Bolter, Jay David/Grusin, Richard (2000) *Remediation. Understanding Media*, Boston: MIT Press.
- Brinckmann, Christine N. (1993) «Experimentalfilm, 1920–1990. Einzelgänge und Schübe», in: Jacobsen, Wolfgang/Kaes, Anton/Prinzler, Hans Helmut (Hg.) *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 417–450.
- (2000) ««Abstraktion» und «Einführung» im frühen deutschen Avantgardefilm», in: *Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste*, hg.v. Harro Segeberg. München: Fink, S. 111–140.

- Calvino, Italo (1991) *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. Harvard-Vorlesungen*, München: Hanser.
- Cavell, Stanley (1995) «What Becomes of Things on Film?», in: *Philosophy and Literature* 2, 1978, S. 249–257.
- Elsaesser, Thomas (1987) «Dada/Cinema?», in: Kuenzli, Rudolf E. (Hg.) *Dada and Surrealist Film*, New York: Willis Locker & Owens, S. 13–27.
- Engell, Lorenz/Wendler, André (2009) «Medienwissenschaft der Motive», in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, I, S. 38–49.
- Eppenberger, Benedikt (2007) «Hütchenspiele», in: *Cinema* 52, Marburg: Schüren, S. 118–122.
- Epstein, Jean (2008 [1926]) «Der Ätna, vom Kinematographen aus betrachtet», in: ders.: *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*, hg. v. Nicole Brenez u. Ralph Eue, Wien: Synema, S. 43–54.
- Gaßner, Hubertus/Rosenthal, Stefanie (Hg.) (2000) *Dinge in der Kunst des XX. Jahrhunderts*, München: Haus der Kunst.
- Gell, Alfred (1998) *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford: Clarendon.
- Groys, Boris (2002) «Iconoclasm as an Artistic Device/Iconoclastic Strategies in Film», in: Latour, Bruno/Weibel, Peter (Hg.) *Iconoclasm*, Karlsruhe: ZKM; Cambridge: MIT Press, S. 282–295.
- Hennig, Anke (Hg.) (2010) *Über die Dinge. Texte der russischen Avantgarde*, Hamburg: Philo Fine Arts.
- Hofacker, Marion von (1998) «Richter's Films and the Role of the Radical Artist», in: Foster, Stephen C. (Hg.) (1998) *Hans Richter: Activism, Modernism and the Avant-garde*, Cambridge: MIT, S. 122–159.
- Koch, Gertrud (2004) «Latenz und Bewegung im Feld der Kultur. Rahmungen einer performativen Theorie des Kinos», in: Sybille Krämer (Hg.) *Performativität und Medialität*, München: Fink, S. 163–187.
- Kracauer, Siegfried (2005 [1960]) *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kulešov, Lev (2010 [1929]) «Das ‹Dingsda›», in: Hennig, Anke (Hg.), S. 500f.
- Macho, Thomas (2008) «Souveräne Dinge», in: Engell, Lorenz/Siegert, Bernhard/Vogl, Joseph (Hg.) *Agenten und Agenturen*, Weimar: Universitätsverlag, S. 111–118.
- Richter, Hans (2003a) *Film ist Rhythmus*, hg. v. Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek.
- (2003b [1928]) *Der Gegenstand in Bewegung (1928)*, in: ders.: *Film ist Rhythmus*, hg. v. Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek, S. 42f.
- (1976) *Der Kampf um den Film*, hg. v. Jürgen Römhild, München: Hanser.
- (1971) *Hans Richter by Hans Richter*, hg. v. Cleve Gray, New York/Chicago/San Francisco: Holt, Rinehart & Winston.
- (1967) *Köpfe und Hinterköpfe. Mit fünfundachtzig Photos*, Zürich: Arche.

- (1958) «Dada and the Film/Dada und Film/Dada et le Film», in: *Dada. Monograph of a Movement/Monographie einer Bewegung/Monographie d'un mouvement*, hg.v. Willy Verkauf, Teufen: Arthur Niggli, S. 63–71.
- Turkle, Sherry (Hg.) (2007) *Evocative Objects. Things We Think With*, Cambridge: MIT.
- Wollen, Peter (2000) «Magritte and the Bowler Hat», in: *New Left Review* 1/Januar–Februar, S. 104–121.

Warten im Café

Zeit und Atmosphäre in einem Fensterfilm von Kurt Kren

Im Folgenden soll ein kurzer Experimentalfilm daraufhin betrachtet werden, wie er mit Zeitgefühl und Atmosphäre umgeht: Kurt Krens 15/67 TV von 1967.¹ Wie so viele poetische Filme erzählt auch er keine Geschichte, sondern kreist um eine Situation, die er auslotet und formal zu einer Essenz arrangiert. Im Falle des gewählten Beispiels geht es um das Warten im Café, und zwar das Warten auf etwas, das nicht eintritt; und es geht um den perceptiven Umgang mit der Zeit, die sich beim Warten subjektiv dehnt.

Kurt Krens Film fällt in ein experimentelles Subgenre, das man als ‚Fensterfilm‘ bezeichnen kann (eine Kategorie der Evidenz, keine eingebürgerte Benennung). Das Fenster bestimmt zum einen das Bildmotiv: den Blick durch einen architektonischen Rahmen von drinnen nach draußen; zum andern auch die Situation, aus oder in der die Filme entstehen: die Geborgenheit im Innenraum, die Zeit lässt für die Beobachtung dessen, was sich vor dem Fenster abspielt. Als vorgefundenes, gleichsam natürliches Dispositiv kommt das Motiv des Fensters dem Experimentalfilm besonders entgegen – einer Gattung, die mit geringem Budget individuell verfährt und subjektbezogen, wahrnehmungsbezogen und selbstreflexiv auf das Medium rekurriert. So ist es kein Wunder, dass viele experimentelle Arbeiten ganz unabhängig voneinander das Fenster thematisieren – teils als zentrales Motiv, teils flankierend neben anderen Motiven.

In der Malerei findet sich das Fenstermotiv in zahlreichen Variationen, manchmal mit einer Rückenfigur, die hinausschaut, manchmal nur als Blick des Malers auf das Dispositiv, das sich vor ihm auftut. Der Innenraum kann dabei jeweils mehr oder weniger sichtbar sein, die Außenwelt mehr oder weniger im Kontrast dazu stehen. Das Fenster liefert eine Stafelung in die dreidimensionale Tiefe, da sich hinter seiner Rahmung, oft in größerer Distanz, ein weiterer Raum erstreckt. Und es liefert eine zweidimensionale Aufteilung in der Fläche, eine Art *mise en abîme*, da beide

1 Kren hat seine Filme jahrweise durchnummeriert und diese Zählung den Titeln vorangestellt. 15/67 TV ist also das 15. Filmprojekt des Jahres 1967.

ineinander gestellten Bilder gerahmt sind. Weitere Rahmen ergeben sich durch Sprossen, die Binnenfelder umreißen, und Nuancierungen aus den gläsernen Scheiben, die mehr oder weniger durchlässig sein können: spiegelnd, schlierig, staubig, beschlagen, von Regentropfen durchzogen oder mit Eisblumen besetzt.

Auch der Film nutzt die kompositorischen Reize dieses Dispositivs, insbesondere die doppelte Ausrichtung in Tiefe und Fläche, die Einteilung des Bildes in Subkadragen und die Staffelung hintereinander liegender Schichten. Doch es treten weitere, medienbedingte Parameter hinzu: zum einen die vielfältigen Möglichkeiten, welche die Technik in Gestalt von Objektiven und Filtern offeriert, von variablen Laufgeschwindigkeiten, Überblendungen und dergleichen mehr; zum andern die Veränderung in der Zeit, sei es bezüglich Standort, Ausrichtung und Bewegung der Kamera, sei es bezüglich der geschauten Wirklichkeit, in der sich etwas tut. Besondere Bedeutung gewinnen dabei der Parameter der Dauer und die Akkumulation der Aufnahmen in der Montage: Im Film ist die Beobachtung wichtig, die sich in der Zeit vollzieht, und Zeit lässt sich strecken, raffen, in Ellipsen eliminieren oder in einem Loop repetitiv ins Endlose ziehen. Und schließlich kann Ton hinzutreten, um das Bild mit Realgeräuschen zu versehen oder ihm Musik und Sprache zu unterlegen.

Anders als in der Malerei, bei der die Lichtverhältnisse drinnen und draußen nach Belieben gestaltet werden können, ist der Film technischen Limitationen unterworfen. Blicken wir hier direkt ins Helle, ist die Kamera gleichsam geblendet, so dass der Innenraum dunkel erscheint und die Objekte sich als Silhouetten gegen das Fenster abzeichnen. Denn die Kamera ist weniger elastisch als das menschliche Auge (oder der Pinsel des Malers), und sie kann sich auch heute – trotz technischer Fortschritte – nur bedingt auf zwei unterschiedliche Helligkeiten einstellen. Entweder muss sie beide Zonen <falsch> belichten, so dass beide flau erscheinen, oder aber die eine unter-, die andere überbelichten. Für die Filmemacher ergibt sich daraus die Option, bewusst mit dem Licht zu arbeiten, die Abweichungen des technomorphen Bildes von der natürlichen Wahrnehmung ästhetisch zu nutzen.

Fenster sind zur Perzeption gedacht und laden zum Schauen ein. Sie bieten einen Ort der Kontemplation, an dem man sich auf sich selbst und seine Wahrnehmung besinnt. Zudem eröffnen sie eine Bühne, auf der sich etwas abspielen kann – sei es das Wetter, seien es Vögel oder Menschen, die sich einfinden, zur Schau stellen und vor unseren Augen verhalten. Kleine Dramen können sich entfalten, aber auch Wind, Licht und Wolken wirken dramatischer, wenn sie durch einen Rahmen fokussiert sind. Durch die Polarisierung der Räume drinnen und draußen ergibt sich eine

dem Kino ähnliche Situation, die (unsichtbare) Zuschauerschaft und Geschehen voneinander trennt. Doch die Grenze zwischen beiden lässt sich im Film überwinden, da beide Räume sich zu einem Gesamtbild auf der Leinwand zusammenfügen.

Fensterfilme nehmen meist von einer individuellen Situation und Gestimmtheit ihren Ausgang. Häufig spielen sie auf privatem Terrain, beobachten aus dem Fenster einer Wohnung heraus. Typischerweise haben sie Wahrnehmungserlebnisse zur Grundlage, wie sie Fenster bereits in der Realität auslösen als Orte des Schauens, des Nicht-handeln-Müssens und Nicht-eingreifen-Könnens. Am Fenster wird man ganz Auge, voll empfänglich für die Eindrücke draußen, ein Zustand, der sich im Film am besten fassen lässt, wenn die Kamera statisch bleibt. Häufig blickt die Kamera daher frontal von einem festen Punkt nach draußen und konzentriert sich auf das gegebene Potenzial. Doch manche Filmemacher lehnen sich auch hinaus, schwenken mit der Kamera, um den Blick schweifen zu lassen, oder wechseln sogar im Schuss/Gegenschuss-Verfahren zwischen Innen und Außen. Solche Arrangements kommen jedoch seltener vor als ihre minimalistischen, strukturellen Varianten. Es ist kein Zufall, dass Fensterfilme zu Zeiten des Strukturellen Films eine Art Konjunktur hatten.²

Aus dem Dispositiv des Fensterfilms folgt, dass ein Subjekt mitzudenken ist, das hinter der Kamera präsent ist. Oft leben die Filme davon, dass draußen eine andere Atmosphäre herrscht als drinnen: Draußen mag es unwirtlich zugehen, innen ist man geschützt; oder innen fühlt man sich melancholisch, während sich das öffentliche Leben dynamisch entfaltet. Dabei geht es oft auch darum, andere Menschen auf der Straße – oder in einem Nachbarfenster – zu beobachten. Das Filmemacher-Subjekt, eine imaginäre oder reale Person, kann neugierig und indiskret sein oder schüchtern und introvertiert. Oder es ist poetisch veranlagt und beschäftigt sich mit Farben und Formen, dem roten Mantel eines Kindes, dem Stand des Mondes, prasselndem Regen, schwebendem Schnee. Das Subjekt am Fenster ist zweigeteilt, an zwei Orten präsent: Innen ist der Bewusstseinsraum, der Ort der Verarbeitung des Geschauten, außen ist der materielle Raum, den man wahrnimmt, ohne Zutritt zu haben oder zu wünschen. Zwischen beiden herrscht leise Spannung. Auch das innere

2 Die minimalistischen Vorgaben des Sujets kommen einer konzeptionellen Herangehensweise entgegen. Typischerweise arbeitet man in dieser Tradition mit Stativ, einer starren Kamera, die an- und abgeschaltet werden kann, ohne dass sich der Ausschnitt ändert. In diesem Fall ist die Aufnahme stabil, der Rahmen unveränderlich, auch über zeitliche Unterbrechungen oder Rollenwechsel hinweg, so dass alle Parameter von Anfang an durchdacht sein müssen. Zum Strukturellen Film vgl. P. Adams Sitney (1970), dessen Bestimmungen zwar, wie oft moniert wurde, zu eng gefasst sind, der aber gerade für Fensterfilme viel Richtiges trifft.

Zeitgefühl muss der physischen Zeit der Außenwelt nicht entsprechen. Im Gegenteil, es ist charakteristisch für eine solche Situation, dass die Zeit ihre Messbarkeit verliert.

Wie diese Beobachtungen zeigen, stellt das Fenstermotiv eine Reihe formaler und thematischer Optionen zur Auswahl. Sie sollen hier ansatzweise aufgelistet sein, um zu demonstrieren, wie vielfältig, aber zugleich überschaubar die Möglichkeiten sind: Was für ein Fenster wird gewählt, welche Form soll es haben? Soll es durch Sprossen unterteilt sein? In welchem Stock soll es liegen? Blickt die Kamera geradeaus, oder neigt sie sich nach unten, nach oben, zur Seite? Soll man den Rahmen (die Schwelle) sehen oder nicht? Soll die Scheibe in Erscheinung treten, oder stehen die Flügel offen? Wie groß ist die Binnendistanz zum Fenster? Soll ein Teil des Zimmers zu sehen sein, sich dort etwas ereignen?

Welches Objektiv, welche Brennweite wird gewählt, um Schärfe/Unschärfe, geringe oder große Tiefenschärfe zu regulieren? Soll die Schärfe wandern? Soll die Blende für innen oder für außen eingestellt sein oder für einen Kompromiss zwischen beiden? Sollen Objekte oder Personen sich als Silhouetten abzeichnen? Will man Überblendungen aufeinander schichten oder Split Screen einsetzen? Will man die Bilder in der Postproduktion manipulieren – oder soll die Ansicht natürlich wirken? Will man eine Plansequenz drehen oder diverse Einstellungen kombinieren? Systematische Vorgaben einhalten oder der Laune folgen? Etwa jeden Tag um dieselbe Zeit eine Minute lang filmen – oder spontan und impressionistisch vorgehen?

Es versteht sich, dass die formalen Entscheidungen weitgehend von thematischen Entscheidungen abhängen: Geht es primär ums Meditieren und ästhetische Kontemplieren? Um Wahrnehmungserlebnisse und Zeiterfahrung? Um atmosphärische Verschiebungen? Um Projektionen, Äquivalenzen zur eigenen Gestimmtheit? Oder geht es ums Beobachten? Schaut man zum Beispiel Fenster-zu-Fenster, also vom eigenen Fenster in ein anderes? Und beobachtet man heimlich, als Voyeur oder Detektiv, oder aber statthaft und unbefangen, was dort vorgeht?

Und schließlich: Soll die Präsenz des Filmemachers eher spürbar gemacht oder eher zurückgenommen werden?

Experimentelle Fensterfilme, die das Bisherige illustrieren können, sind zum Beispiel: *WAVELENGTH* von Michael Snow (USA 1967), dem die großen Fenster eines Lofts als Hintergrund dienen, durch deren Scheiben die Außenwelt in Lichtwechseln und Tonereignissen spürbar wird, während sich die Kamera langsam darauf (und auf ein Bild an der Wand) zu bewegt. Ernie Gehrs *SHIFT* (USA 1974), der aus dem Fenster eines Hochhauses die

Manöver der Autos tief unten verfolgt, und UNTITLED (USA 1977), bei dem Gehr den Fokus allmählich vom vorm Fenster treibenden Schnee bis zu einer Backsteinwand verlagert. David Rimmers REAL AMERICAN PIZZA (USA 1971), der ein Jahr lang das Geschehen auf der Straße verfolgt und dabei die Bilder nach Gusto manipuliert hat. Christoph Janetzkos FENSTER (BRD 1979), der das Bild in Subkadragen verschiedener Blicke auf die Landschaft auflöst, und CHANGE (BRD 1981), ein Blick nicht von innen heraus, sondern *auf* das Fenster, wobei das Rahmengerüst psychedelischen Veränderungen unterworfen ist. Dore O.s KASKARA (BRD 1974), Mehrfachbelichtungen mit Ausblicken aus Fenstern und Türen im Split-Screen-Verfahren, um die geometrische Topografie innen wie außen zu entmaterialisieren.

Auch einige essayistische Filme verwenden das Motiv als Basis eines oder vieler Segmente: So Eric de Kuypers in CASTA DIVA (NL 1982),³ der den sehnsuchtsvollen Blick auf einen gegenüberliegenden Balkon inszeniert; Chantal Akerman in LÀ-BAS (B/F 2006), die sich paranoid in ein Apartment in Tel Aviv einschließt und die Welt durchs Fenster beobachtet; oder Thomas Imbach in DAY IS DONE (CH 2011), der aus seiner Wohnung jahrein, jahraus den dramatischen Himmel über Zürich und das Leben darunter filmt. Ein Kompendium der Möglichkeiten, wie ein Blick von innen durchs Fenster zu gestalten ist, lässt Peter Greenaway in WINDOWS (GB 1975) Revue passieren, obwohl es ihm um Todesfälle durch Fenstersturz geht.

Natürlich hat auch der Spielfilm das Motiv immer wieder genutzt, von THE WINDOW (Ted Tetzlaff, USA 1949) über REAR WINDOW (Alfred Hitchcock USA 1954) und BODY DOUBLE (Brian De Palma, USA 1984) bis KRÓTKI FILM O MIŁOSCI (EIN KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE, Krzysztof Kieslowski, PL 1988) oder LA VENTANA (Carlos Sorín, E/Argentinien 2009). Doch im Spielfilm kann das poetische Potenzial des Fensters nicht um seiner selbst willen eingesetzt und nicht in formaler Verdichtung präsentiert werden. Hier steht es im Dienste einer anderen Hauptsache, der fiktionalen Handlung.

Der österreichische Filmemacher Kurt Kren (1929–1998) experimentierte schon in den 1950er Jahren mit 8mm-Film und fand zu einem lyrisch-persönlichen, radikal eigenen Stil. Ab Ende der 1960er Jahre arbeitete er mit den Wiener Aktionisten Otto Muehl und Günter Brus zusammen und nahm ihre obszönen, aggressiven Aktionen auf. Er geriet in die Skandale, die sich darum rankten, und gehörte nun als Bürgerschreck zum österreichischen Underground. Im konservativen Wien war dies misslieblich,

3 Zur Wirkung des Fensters in CASTA DIVA vgl. Brinckmann (2009, 247f).

Kren verlor seine Stelle bei der Österreichischen Nationalbank und ging ins Exil – zunächst nach Deutschland, später in die USA. Nach kurzer Ehe mit einer Amerikanerin verfiel er in Armut, arbeitete als Museumswächter in Texas und konnte nur noch wenige Filme realisieren. 1989 wurde er von Künstlerkollegen wie Valie Export und Hans Scheugl zurück nach Wien geholt.⁴

Kurt Kren hat in seinen eigenwilligen, voraussetzungslosen und mit bescheidener Technik verwirklichten Experimentalfilmen viele ästhetische Strategien autodidaktisch entdeckt, die später von anderen Filmemachern aufgegriffen wurden. Er gilt als Pionier und einer der wichtigsten Avantgardisten im Österreich des 20. Jahrhunderts, aber auch im internationalen Kontext des Experimentalfilms. Als Künstler vertritt er «eine radikale, konfliktbereite und schonungslose Moderne» (Frodl 2006, 6), dies jedoch auf unpräzise Weise. Die Wirkung seiner Filme ist, wie Scheugl und Schmidt jr. in ihrer *Subgeschichte des Films* schreiben, «bei einfachsten Mitteln maximal» (1974, 510). Dazu gehört auch die notorische Kürze seiner Werke – Langfilme haben Kren nie interessiert: «Was wie ein Strudelteig ausgewalzt ist, das mag ich nicht.»⁵

Der Film *15/67 tv* fällt in die mittlere, produktivste Schaffensphase Kurt Krens, die 1960er Jahre. Die Abkürzung «TV» steht bekanntlich für «Television», doch Kren meint hier keinen Fernseher, sondern hält sich ironisch an die Semantik: Es geht um das Fern-Sehen, den Blick in die Ferne, der hier – anders als im Fernsehen – eigenwillig gestaltet und kreativ transformiert ist.⁶

15/67 tv entsprang einer spontanen Beobachtung, während Kren in einem venezianischen Café am Kai auf Freunde wartete, die ihn versetzt hatten. Die Kamera war zur Hand, Kren vertrieb sich die Zeit, indem er Aufnahmen machte, jeweils nur wenige Sekunden lang, jeweils vom gleichen Platz aus und, wie an kleinen Veränderungen des Kaders, einem leichten Variieren des Ausschnitts ablesbar, mit Handkamera gefilmt. Die Ausrüstung bestand aus einer simplen Bolex zum Aufziehen und ohne Ton sowie einem Röllchen 16mm-Schwarzweiß-Material; Stativ, Lampen oder weiteres Zubehör kamen nicht zum Einsatz.

In seiner Thematik und Stimmung behandelt *15/67 tv* die Situation des zeitlich unbestimmten Wartens. Bei längerem Warten gerät man ja

4 Zu Kurt Krens Entwicklung und Lebensumständen vgl. Scheugl in Scheugl (1996, 7–16), die im gleichen Buch publizierte Biografie «A Tourist in the Universe» sowie das Interview mit Tscherkassky (1995) und den biografischen Abriss von Sprung (2006).

5 So Kren in Tscherkassky (1995, 135).

6 Solche verspielten, gewitzten und lakonischen Titel sind typisch für Kren: Zum Beispiel nennt er einen seiner Filme *KEINE DONAU* (A 1977), weil man die Donau nicht sieht.

leicht in eine Art subjektive Zeit, wobei die Atmosphäre des Ortes eine große Rolle spielt – ‹Atmosphäre› als Anmutung einer Stimmung oder affektive Aufladung (vgl. Wulff 2012, 112), wobei alle Sinnesreize zusammenwirken. Die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt verschwimmen, man geht willentlich im Ambiente auf, da man sich uneigentlich fühlt, nicht warten möchte, sondern fremdbestimmt dazu verurteilt ist. Zugleich hat man Muße, ist handlungsentlastet. Man spannt die Sinne auf, einmal um zu sehen, ob eintrifft, worauf man wartet, zum andern, weil man auf sich selbst zurückgeworfen ist.

Minimale Details zählen in dieser Situation, in der es nichts Bestimmtes zu observieren gilt – die Dinge gewinnen schon dadurch Bedeutung, dass sie die Leere füllen. So werden beim Warten kleinste Veränderungen der Umwelt zu genau beobachteten Ereignissen, und periphere Phänomene wie Lichtwechsel oder Größenverhältnisse erlangen dieselbe Relevanz wie die anwesenden Menschen. Die üblichen Rangordnungen treten außer Kraft. Insofern nähert sich die Wahrnehmung Wartender der ästhetischen Betrachtung an, in der sich ebenfalls neue Ordnungen ergeben und der Atmosphäre ein hoher Stellenwert zukommt.

Cafés sind als Stimmungsraum für anonyme Gäste eingerichtet und inszeniert. Besonders günstig fürs Warten ist ein Tisch mit Fenster zur Straße, durch das man kontemplativ hinausblicken und den kontingenten Alltag beobachten kann, ohne aufdringlich oder indiskret zu wirken. Hat man (als Experimentalfilmer) eine Kamera dabei, so wird man nach einiger Zeit beginnen, sie beim Wahrnehmen der Umwelt mitzudenken. Man beginnt, sich auf jene Aspekte zu konzentrieren, die filmbar sind, und richtet schließlich die Kamera darauf. Zunächst ist nur das Auge allein, dann das Auge am Objektiv der Kamera aktiv. Im Grunde verwandelt sich Kurt Kren also in eine Kamera – die ja ohnehin das Dispositiv spiegelt, in dem sich der Filmemacher befindet: die Kamera als Kammer, die durch ein Fenster nach draußen blickt.

Der Film *15/67 TV* besteht aus lediglich fünf Einstellungen (vgl. Abb. 1–5). Das Dispositiv bleibt für alle dasselbe: der Blick aus dem Café nach draußen. Das Bild ist in mehrere Zonen eingeteilt: links die schmale dunkle Fläche der Innenwand neben dem Fenster, im Anschluss der helle Ausblick durch die Scheibe; rechts türmen sich als schwarzer Block die Silhouetten einiger Gäste. Der untere Bildrand wird durch einen breiten dunklen Streifen zusammengehalten.

In *Aufnahme 1* zeichnen sich im Vordergrund zwei, vielleicht auch mehr Caféhausbesucher als ineinander übergehende Silhouetten gegen das Fensterkreuz ab. Eine Person raucht, ansonsten bewegt sich wenig. Im Mittelgrund verläuft eine Uferpromenade. Sie ist fast leer, allerdings lehnt



1



2



3

sich, kaum erkennbar, ein Mann von außen rechts gegen das Fenster. Im Hintergrund stehen drei Mädchen als Rückenfiguren an einem Poller, zwei davon auf Rollschuhen. Sie drehen sich leicht hin und her; eine der Drei stößt rhythmisch mit dem Fuß gegen den Poller, als werde sie ungeduldig.

In *Aufnahme 2* ist eine der Vordergrund-Silhouetten weiter zur Mitte gerückt, so dass sie die rechte Bildhälfte bis übers Fensterkreuz hinaus verdeckt. Dadurch wird der Blick dezidierter als in Aufnahme 1 auf die Gruppe am Kai gelenkt. Sie befindet sich nun links vom Poller, und eines der Mädchen hat sich nach vorn gebeugt, so dass ihre Rollschuh-betonten Beine deutlich ausgestellt sind.

In *Aufnahme 3* werden die Mädchen – die nun, nur noch zu zweit, auf dem Poller sitzen – teilweise durch eine Frau mit Kind an der Hand verdeckt, die nach rechts vor der Scheibe vorbeigehen und die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Als sie gerade im Verschwinden begriffen sind, schiebt sich die vordere, massige Silhouette in einer synchronen, gegenläufigen Bewegung nach links; dies wirkt wie

eine Schieblende, die das Bild fast bis zum Anschlag verdunkelt.

In *Aufnahme 4* wirken die Silhouetten im Vordergrund besonders amorph. Eine der Figuren ist aufgestanden, ihr leicht angewinkelter Arm lässt einen Durchblick, ein kleines Fenster nach draußen frei. Hinter den drei Mädchen, die wieder aufs Wasser blicken, zieht ein Transportschiff mit Kranaufbau nach links vorbei. Es ist also eine weitere Geschehensebene dazugekommen. Die Einstellung dauert fühlbar länger als die übrigen.

In der 5. Aufnahme tritt ein Mann mit Kind an der Hand im Mittelgrund auf. Er läuft nach links und dreht sich dabei nach rechts um – eine Alltagsgebärde ohne große Bedeutung. Zeitweilig verdeckt er eines der Rollschuh-Mädchen, das nun allein am Kai auf dem Poller sitzt, als erwarte es Freund oder Freundin. Im Vordergrund rechts ist wieder eine der Silhouetten nach vorn gerückt, ihr Profil steht klar geschnitten vor dem Fenster.

Kren hat seine fünf Einstellungen in der Montage zu einem komplexen Werk von 4.08 Minuten kombiniert. Da die sekundenlangen Aufnahmen und knappen Momente von Schwarzfilm, die dazwischen geschnitten sind, keinen Film dieser Länge ergeben würden, hat er alle Einstellungen 21mal kopieren lassen und dann auf intrikate

Weise miteinander verquickt. Der Film ist unvertont geblieben, er setzt ganz auf das Bild. Seine Stummheit und Reduktion auf Schwarzweiß bewirken zugleich eine Radikalisierung des Visuellen und eine leichte Irrealisierung des Gezeigten.

Die zentralen ästhetischen Entscheidungen und Impulse von 15/67 TV sollen im Folgenden näher daraufhin betrachtet werden, wie sie den Raum strukturieren, sich in der Zeit entwickeln und dabei die Stimmung des Wartens kreieren. Zwar ist es leicht, das Geschehen als solches zu verstehen und sich in die Situation einzufühlen, doch wird man rasch in die Struktur des Films verstrickt, deren Komplexität eine Herausforderung darstellt. Wie so viele Filme Krens spielt 15/67 TV mit Erwartungen und Verrätselungen, affiziert das subjektive Zeitempfinden und verlangt, schon wegen seiner Kürze, eine ungewöhnlich hohe perzeptive Aufmerksamkeit. Vor allem ist es aber die Montage, deren komplexe Verschachtelung die Zuschauer beschäftigt. Kren «manages by (magical) editing», so Curtis in einem vielzitierten Aperçu, «to make every movement unexpected, yet



4



5

quite undramatic» (1971, 183). Belanglosigkeit des Geschehens und Faszination des Wahrnehmungsprozesses stehen in merkwürdigem Verhältnis.

Die Kamera ist, wie beschrieben, von innen nach außen gerichtet. Verschiedene Bildschichten zeichnen sich gegeneinander ab wie die Figuren eines Pop-up-Kinderbuchs; diagonale Bewegungen oder Bewegungen in die Tiefe finden nicht statt. Was Kren gereizt hat, war sicherlich diese Staffelung: Die vorderste Ebene bilden die flächigen Silhouetten in Großaufnahme, die sich im Profil bewegen; eine zweite das Fenster in Nahaufnahme, seine Scheibe mit Sprossen, sein Rahmen; eine dritte die Passanten in amerikanischer Einstellung, die seitlich, aber gegenläufig vorbeikommen; dann, jenseits der Straße, die Mädchen in einer Halbtotalen, die miteinander agieren, und dahinter, in der Totalen, die Lagune mit dem Lastkahn. In der Tiefe ist das Bild nur schwach begrenzt, hinter der hellen Wasserfläche ist ein Küstenpanorama mehr zu ahnen als zu sehen. Und schließlich lässt sich, als andersartige, unsichtbare Ebene, die Kamera imaginieren, der Standpunkt des Filmemachers, dessen Präsenz sich im Vibrieren des Bildes etabliert sowie durch seine Aufmerksamkeit für alles, was vor der Kamera stattfindet. Mit dieser anthropomorphen Präsenz und ihrer spürbaren Körperlichkeit wird das Bild als gefilmte Wirklichkeit und damit als subjektiver Eindruck ausgewiesen.

Die Aufteilung in Ebenen macht den Film visuell interessant und zugleich überschaubar, so dass er, wie die meisten Werke Krens, zunächst «leicht zu betreten ist» (Korschil 1996, 39). Mit dem zweiten Blick gewinnt 15/67 TV jedoch hohe Komplexität. Seine Planimetrie ebenso wie die Zweidimensionalität der Silhouetten erzeugen einen starken Eindruck von Flächigkeit, wozu beiträgt, dass sich alle motorische Dynamik lateral ereignet. Dem steht eine Tiefenwirkung, ein Sog nach draußen und in die Ferne entgegen, den das helle Tageslicht und die mit der Distanz zunehmende Diffusität bewirken. Die Kürze der Einstellungen konterkariert wiederum den Sog in die Tiefe und lässt kein kontemplatives Sich-Einlassen zu. Doch andererseits erheischt eben diese Kürze immer wieder eine Neuorientierung der Zuschauer, die zunächst auf die Spannung zwischen Hell und Dunkel und damit auf die Räumlichkeit der Szene reagieren, bevor die grafischen, flächigen Dominanzen wieder greifen.

Wie für die Kamera nicht anders möglich, sind die Zonen vor dem Fenster überbelichtet, der Innenraum unterbelichtet. Außerdem sind Mittel- und Hintergrund durch die Fensterarchitektur gerahmt, so dass sich Außen und Innen deutlich gegeneinander abgrenzen. Wir blicken also aus dem Dunkel nach draußen, aus einer Höhle ins Freie. So stellt sich ein intensiver Eindruck von Innenraum ein, die Dissoziierung der Räume wird betont – wie im Kinosaal, wo wir andere Zuschauer ebenfalls nur

silhouettenhaft wahrnehmen, während wir in ein lichtereres Heterotop auf der Leinwand blicken.

Offenbar hat sich die Aufmerksamkeit Krens weniger auf bestimmte Objekte oder Figuren gerichtet als vielmehr auf den Bildcharakter des Erblickten insgesamt, auf das Dispositiv, das er vor Augen hatte, und die Veränderungen, die darin vorgehen. Trotz der Handkamera und ihrer potenziellen Flexibilität ist kein Impuls zu verzeichnen, weitere Zonen des Sichtbaren zu entdecken, eine Bewegung zu verfolgen oder einem Hindernis auszuweichen. Die Aktivität der Kamera ist gänzlich auf die Wirklichkeit beschränkt, die Kren frontal vorfindet und in der er sich visuell einrichtet. Auch das ist eine Form des Wartens, des Erwartens von kleinen Momenten, die er virtuos einzufangen weiß – man denke an die perfekte Synchronität der Bewegungen in Einstellung 3. Die Bildkomposition ist kleinteilig und vereint eine Vielheit von Dingen, die nicht aufeinander bezogen sind, sowie Menschen, die einander nicht zur Kenntnis nehmen, aber als geschautes Gesamt atmosphärisch zusammenwirken.

Erst allmählich bemerkt man, dass der Film keine fortlaufende Situation zeigt, sondern mit Wiederholungen arbeitet und dabei die Einstellungen immer wieder anders kombiniert. Bei den Silhouetten fällt dies nicht sogleich ins Auge, da sich Menschen im Café häufig in gleicher Weise nach vorne lehnen, um nach ihrer Tasse zu greifen. Auch bei den Rollschuh-Mädchen könnte man annehmen, dass sie immer wieder in ähnlicher Konstellation zu sehen sind, ihre kleinen Schritte sich gleichen. So wirkt die Einstellungsfolge bei ihnen zunächst nicht als identische Wiederholung, sondern als relativ organische Permutation. Bei den Passanten wird jedoch rasch deutlich, dass dieselben Personen erneut vorbeikommen, als habe die Kamera sie bei einem zweiten Gang ein zweites Mal erfasst. Doch die Konstanz von Gestik und Tempo konterkariert solche Hypothesen; unverkennbar handelt es sich um identisch wiederkehrende Bilder.

Für die Zuschauer liegt die erste filmische Entdeckung also darin, die Wiederholungen als solche überhaupt zu erkennen, obwohl längst nicht alle Details zwingend dafür sprechen. So ist man zunächst irritiert, aber auch fasziniert, bevor man die Wiederkehr der Aufnahmen bewusst registriert. Dies vollzieht sich zudem unregelmäßig, folgt geheimen Plänen, die man nicht versteht, die aber einen gefälligen, fast musikalischen Rhythmus ergeben, so dass das Rotieren der Zeit und die Multiplikation des Identischen wie eine Choreografie wirken, bei der alle Anwesenden mitspielen.

Eine weitere Zuschaueraktivität richtet sich auf die Rhythmen der Reihung sowie darauf, wie die Einstellungen bei veränderter Abfolge aufeinander passen. Manchmal bilden sie eine Art Schleife, die Aktion kommt nicht

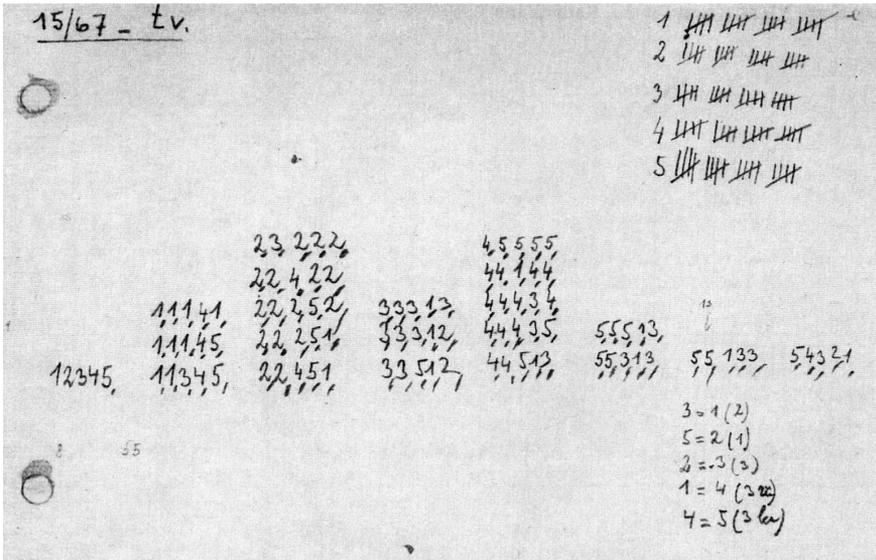
voran, sondern wiederholt sich mehrmals als Loop, wie in Videoinstallationen. Dann wieder wechseln sie stakkatoartig, oder sie verbinden sich organisch, so dass tendenziell eine Art Erwartung entsteht. Der Mann, der sich vorbeugt, schiebt immer wieder einen Riegel zwischen den Filmemacher und das Geschehen vor dem Fenster. Wenn sich das Bild wiederholt, geht es offenbar um diese Blockade, die sogleich wieder aufgehoben wird. In Bezug auf die Mädchen entsteht daraus – und ebenso aus den Passanten, die den Blick versperren – eine Art Fort/da-Spiel. Manchmal kommt man auf dasselbe Bild zurück, manchmal auf eine andere Konstellation der Figuren.

Zeitliche Dehnungen und Intervalle also, aber auch zirkuläre Bewegung, Repetition, Blockade, Freigabe in raschem rhythmischen Wechsel. Wie viel Zeit zwischen den fünf Einstellungen liegt, lässt sich nicht rekonstruieren, da jede Abfolge möglich erscheint und funktioniert. Auch ist während der Rezeption kein Schema zu erraten, nach dem die Montage ausgeführt wäre. Arbeitet Kren formalistisch-systemisch oder intuitiv? Für Letzteres spricht, dass Einstellung 4 deutlich länger steht als die übrigen oder dass die Schwarzfilm-Phasen unterschiedlich lang sind. Um solchen Strukturen nachzuspüren, verlangt der Film nach wiederholter Sichtung, und die Erfahrung zeigt, dass er mit jedem Betrachten an Subtilität und Eindringlichkeit gewinnt. Dabei stellen sich immer neue Fragen, die der Überprüfung bedürfen – allerdings ohne dass auf diesem Weg alle Antworten zu finden wären.

Was sich während der Rezeption der Analyse entzieht, kann jedoch über ein Dokument erschlossen werden: Für 15/67 TV ist ein Kaderplan überliefert,⁷ eine Art Partitur, die Kren offenbar als Arbeitsanleitung diente (vgl. Abb. 6). Sie präsentiert einen schematischen Überblick. Zuerst stehen die fünf Einstellungen in der beschriebenen, nummerierten Abfolge hintereinander,⁸ nur durch einen Moment Schwarzfilm getrennt (im Kaderplan durch Zeilenwechsel angedeutet). Es folgen sieben weitere Blöcke unterschiedlichen Umfangs, bei denen je eine der Aufnahmen – in aufsteigender Reihenfolge – dominiert, aber mit den übrigen durchsetzt ist. Am Schluss erscheinen erneut alle fünf Einstellungen hintereinander, diesmal jedoch in umgekehrter Reihenfolge. Der Film ist damit achsensymmetrisch umgrenzt, ein Umstand, den man bei der Sichtung zwar spürt, aber wohl kaum erkennt.

7 Kren hat für die meisten seiner Filme Kaderpläne angefertigt, die manchmal für die Dreharbeiten, manchmal für die Montage bestimmt und zum Teil minutiös ausgeführt waren. Der hier abgebildete Plan sowie zahlreiche weitere sind in Scheugl abgedruckt (1996, 64 und Umgebung).

8 Rechts unterhalb des Kaderplans finden sich Zahlen, die Aufschluss darüber geben, in welcher Chronologie die Aufnahmen ursprünglich entstanden sind. Zwar hat diese Reihenfolge keine Bedeutung für den fertigen Film, doch sie zeigt, dass es Kren keinesfalls um die Darstellung einer authentischen Entwicklung ging.



6 Kurt Kren's Kaderplan für 15/67 tv

Offenbar handelt es sich bei dieser Partitur nicht um einen metrischen Plan, der mathematischen Gesetzen folgt. Sein Schema ist eher der Variation und dem Rhythmus geschuldet – «ähnlich wie ein Kinderreim, ein Auszählreim», so Kren in einer seiner kargen Erläuterungen (Scheufl 1995, 173). Zwar liegt eine gewisse Systematik vor, doch scheint vor allem die Absicht gewaltet zu haben, sie zugleich wieder zu schütteln und zu brechen, um eine möglichst lebendige, möglichst unvorhersehbare Gestalt zu kreieren. Sie ist in der Vorstellung, im Diagramm erdacht worden – denn Kren hat nicht am Schneidetisch gearbeitet (vgl. Korschil 1996, 50). 15/67 tv ist, wie diese Entstehungsgeschichte bekräftigt, nur bedingt dem Strukturellen Film zuzuordnen, der systematischer verfährt und typischerweise sein Programm vor den Dreharbeiten festlegt; doch geht Kren durchaus serielle Verfahren an.⁹

Welche Funktion hat in diesem Kontext der Schwarzfilm, der die Einstellungen voneinander trennt, als blinzele die Kamera einen Lidschlag lang? Doch dieser Eindruck trägt, denn das nächste Bild setzt das vorherige nicht fort; das Blinzeln signalisiert also kein kurzes Intervall, wie in vielen anderen Experimentalfilmen, sondern eine Ellipse oder einen Neu-

9 In der Sekundärliteratur werden die Arbeiten Kurt Kren's immer wieder mit denen Peter Kubelka's verglichen, um bei aller historisch-lokalen Verwandtschaft (und Rivalität) substantielle Unterschiede zwischen den Filmemachern herauszuarbeiten. Sie beziehen sich insbesondere auf die Systematik, den metrischen Charakter der Filme Kubelka's gegenüber dem freieren, perzeptiveren, gegenständlicheren Vorgehen Kren's.

einsatz, was sich als Grenze oder Trennung auswirkt. Mitunter ist ein längeres Stück Schwarzfilm eingeschoben (im Kaderplan als Abstand kenntlich), so dass sich Segmente bilden; vor dem letzten Segment ist die Pause merklich länger – eine subtile Verlangsamung, Bremsung des Geschehens –, und Schwarzfilm erscheint auch am Schluss, als Ausklang. Durch diese Intervalle wird der Film gegliedert und rhythmisiert. Die Schwärze liefert nicht-gegenständliche Ruhepausen, schafft größere Kontraste und lässt jede Einstellung als einzelne Phase hervortreten. Dies verstärkt den Eindruck strenger Gestaltung, beeinflusst aber auch die Atmosphäre, die sich durch den Anteil von Schwarz ein wenig verdüstert.

Zugleich wirken die Schwarzphasen wie Blöcke ohne klare Dauer, und sie weisen darauf hin, dass hier Eingriffe in das Material erfolgt sind. So betrachtet, ist nicht mehr das Geschehen vor der Kamera und der Akt der Aufnahme die Hauptsache, sondern die spätere Montage; außerdem wird man angeregt mitzudenken, dass eine Aufnahme mehrfach kopiert und somit auch mehrfach verwendet werden kann. Die Bilder werden damit entwirklicht, unrealisiert, formalisiert. Wir erkennen, dass Film Material ist, das man manipulieren und komponieren kann.

Warum ist die identische Wiederholung einer filmischen Aufnahme in sich irritierend? Wir sind es beim Film gewohnt, dass die Zeit linear fortschreitet wie in der Wirklichkeit und daher niemals zwei Augenblicke sich aufs Haar gleichen können: Man kann nicht zweimal in den gleichen Fluss steigen. Im Spielfilm kommen daher Wiederholungen nur im großen Ausnahmefall vor, zum Beispiel bei traumatischen Erinnerungen oder Alpträumen, die eine Figur heimsuchen (als narrative Enklave), oder bei Bildern, die nicht zur eigentlichen Fiktion gehören (etwa Archivmaterial).

Krens 15/67 TV verweigert also die übliche Funktionsweise von Filmen, den Eindruck linear fortschreitender Zeit. Auch wenn man zunächst vermuten könnte, er erlaube uns sozusagen imaginär neben dem Filmemacher zu sitzen und mitzuschauen, was er schaut, zergeht diese Vorstellung rasch im Zuge der Auflösung chronologischer Sukzession. Mit den Wiederholungen gerät das Zeitgefühl aus den Fugen. «Wiederholung ist prinzipiell ohne Ende», so Jacques Aumont (2006, 20) – sobald die messbare Linearität eines Prozesses außer Kraft gesetzt ist, öffnen sich neue Ordnungen, die nicht absehbar sind. Nun können sich die Phasen des Nachmittags, die Kren festgehalten hat, verselbständigen, um ein Gefühl von unbestimmter Dauer zu vermitteln. Zwar ist im Ausgangsmaterial der fünf Einstellungen ebenfalls Dauer gespeichert, doch jeweils nur als knapper Augenblick, noch ohne Dehnung. Erst die repetitive Montage erzeugt diesen Effekt.

Durch die Wiederholung in variabler Reihenfolge wirken die Aufnahmen fast kopräsent. Was entsteht, ist eine Einheit des Ortes, nicht der

Zeit, «eine Bewegung der Zeit und nicht des Raumes» (Büttner 1996, 147), und zwar eine Bewegung ohne vektorielle Bestimmung, die in sich selbst kreist. So gelingt es Kren, nicht nur eine visuelle Paradoxie zu kreieren, indem dasselbe immer wieder steckenbleibt und je anders aufeinander trifft, sondern auch eine zeitliche, indem sich die Erfahrung des langen Wartens auf vier Minuten komprimiert. Dabei ist die offene, potenziell endlose Entwicklung der Struktur allerdings ausgebremst durch die geschlossene Form, da das letzte Segment das erste spiegelförmig erwidert. Für die Zuschauer fallen die kurze Dauer der Rezeption und die unbestimmbar rotierende Zeit des Films auseinander, doch ohne dass dies seine atmosphärische Wirkung affiziert.

Kren hat seine Zeiterfahrung in der Montage re-inszeniert und dabei die dokumentarischen Inhalte zum Teil geschwächt, zum Teil intensiviert. Im formalistischen Film verliert ja das Ausgangsmaterial zugunsten der Form an Bedeutung – doch in der Semisystematik Krens ist diese Form nur bedingt dominant und steht durchaus im Dienste der Funktion, Inhalte zu steigern und neu zu modellieren. *15/67 TV* erlaubt viele Lesarten, die sich nicht ausschließen, sondern als Polyvalenzen simultan existieren können: Geht es darum, dass man im Café eher beiläufig und unbeteiligt beobachtet? Oder ist der Film wie die Erinnerung an eine solche Beobachtung aufzufassen, wobei sich manche Elemente als hartnäckig erweisen und immer wieder aufsteigen? Bekommen wir also die Essenz eines Nachmittags im Café gezeigt? Sollen die Wiederholungen deutlich machen, dass es dabei keine Rolle spielt, in welcher Reihenfolge sich die Ereignisse abspielen? Dass hier die Zeit stagniert, in sich selbst rotiert? Oder dass unser Bewusstsein frei mit seinen Wahrnehmungen schalten kann und sich Aktuelles und Erinnerung verwischen? Oder führt uns der Film vor Augen, wie man die eigene Wahrnehmung strukturieren, mit ihr spielen, sie neu ordnen kann?

Die letzte Frage führt zugleich zurück zum Filmemacher als Subjekt des Films, dessen Perspektive man teilt, während man sein Werk als kreative Aussage und Kommunikation begreift (vgl. Korschil 1996, 42). Von Krens Präsenz in *15/67 TV*, wie sie sich aus dem fixen Standort der Kamera und dem Vibrieren des Bildes ableiten lässt, war bereits die Rede. Hinzu kommt, dass sich die Personen auf der Leinwand – sowohl in Bewegungen wie Blicken – bildparallel verhalten, zur Tiefenachse der Filmaufnahme nicht in Konkurrenz treten. Auch bleiben sie weitgehend anonym und bieten sich kaum zur Empathie an. So verstärkt sich *ex negativo*, mangels einer Alternative, die imaginäre Subjektzuschreibung an den Filmemacher.¹⁰ Er

10 Trummer geht ein Stück weiter, von der eher abstrakten, imaginären Filmemacher-Präsenz zu einer direkten Beziehung auf die Person Kurt Kren, wenn er von einem «sanften», persönlichkeitspezifischen Voyeurismus ausgeht, der sich auf die Beine der

ist temporärer Gast, ein kontemplativer Beobachter des Unspektakulären, das er zum perceptiven Ereignis erhöht. Kurt Kren nimmt ein existierendes Phänomen und eine existierende Stimmung wahr, verstärkt und transformiert sie mit filmischen Mitteln und Rhythmen. Daraus entsteht, wie Michael Palm formuliert, «eine kleine Sonate über das Warten» (1996, 125).

Anders als im Spielfilm, in dem Atmosphärisches funktional in der Narration aufzugehen pflegt, können wir in 15/67 TV miterleben, wie die Atmosphäre zunächst mit der Kamera festgehalten, dann in der Montage gestaltet und verdichtet wird: Wie fühlt es sich an, einen trüben Nachmittag lang in einem venezianischen Café zu sitzen und auf Freunde zu warten, die nicht erscheinen? Wenn man auf sich selbst zurückverwiesen, aus der eigenen Zeit geworfen und gestrandet ist und ganz im zufälligen Beobachten aufgeht? Wenn man in sich selbst feststellt, dass die Zeit stillsteht, sistiert ist und auch das Wenige, das passiert, sich nur in kleinen Variationen – wenn überhaupt – verändert?

Für die Bearbeitung der Screenshots danke ich Tereza Smid.

Literatur

- Aumont, Jacques (2006 [frz. 1987]) «Kurt Kren. Die Denkfähigkeit der Bilder», in: Trummer (2006a), S. 10–33.
- Brinckmann, Christine N. (2009) «CASTA DIVA: Eine empathische Lektüre», in: Curtis, Robin/Koch, Gertrud (Hg.) *Einführung – Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, München: Fink, S. 233–250.
- Büttner, Elisabeth (1996) «Movinessence. Meaninglessness», in: Scheugl (1996), S. 138–148.
- Curtis, David (1971) *Experimental Cinema*, New York: Delta.
- Frodl, Gerbert (2006) «Einleitung», in: Trummer (2006a), S. 5–7.
- Horwath, Alexander/Ponger, Lisl/Schlemmer, Gottfried (Hg.) (1995) *Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute*, Wien: Wespennest.
- Korschil, Hans (1996): «Die ersten, die letzten, soweit», in: Scheugl (1996), S. 24–50.
- Le Grice, Malcolm (2006 [engl. 1975]) «Kurt Kren», in: Trummer (2006a), S. 38–54.
- Palm, Michael (1996) «Which way? Drei Pfade durchs Bild-Gebüsch von Kurt Kren», in: Scheugl (1996), S. 114–129.
- Scheugl, Hans (Hg.) (1996) *Ex Underground Kurt Kren. Seine Filme*, Wien: PVS.

Mädchen richte: «Das eigentliche Thema ist der Voyeurismus, der nicht brachial und aggressiv, sondern verlegen und heimlich, aus einem Innenraum, dem Versteck einer Camera Obscura gleich, sich ins Freie wagt [...]» (2006, 148). Dem ist entgegenzuhalten, dass Kren alle Einstellungen gleichberechtigt nebeneinander stellt, so dass die Mädchengruppe allenfalls als leises Faszinosum zu veranschlagen ist, das den Blick unter anderem beschäftigt.

- /Schmidt jr., Ernst (Hg.) (1974) *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, 2 Bände, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Schmidt jr., Ernst (1985) «Kurt Kren und der strukturalistische Film», in: *Blimp. Zeitschrift für Film*, Heft Blau/März, S. 40–49.
- Sitney, P. Adams (1970) «Structural Film», in: *Film Culture Reader*, hg. v. P. Adams Sitney, New York/Washington: Praeger, S. 326–348.
- Sprung, Sigrid (2006) «Kurt Kren. Ein Leben in Kadern», in: Trummer (2006a), S. 158–169.
- Tscherkassky, Peter (1995 [1988]) «Peter Tscherkassky im Gespräch mit Kurt Kren», in: Horwath/Ponger/Schlemmer (1995), S. 125–136.
- Trummer, Thomas (Hg.) (2006a) *Kurt Kren. Das Unbehagen am Film*, Wien: Galerie Belvedere.
- (2006b) «Chronischer Schnitt» in: ders. (2006a), S. 131–149.
- Wulff, Hans J. (2012) «Prolegomena zu einer Theorie des Atmosphärischen im Film», in: Brunner, Philipp/Schweinitz, Jörg/Tröhler, Margrit (Hg.) *Filmische Atmosphären*, Marburg: Schüren, S. 109–123 [Beitrag in diesem Band].

Nostalgische Atmosphäre

Mnemotop, Archiv und Archäologie in Jean-Charles Tacchellas TRAVELLING AVANT

Auf der Leinwand lässt sich nur ein helles Lichtbündel erkennen, das quer durch einen großen Saal geworfen wird. Einen Moment später – als hätte sich unser Auge der Dunkelheit angepasst – lösen sich im Filmbild Zuschauerköpfe aus dem Raum, den Blick im flackernden Licht nach vorne gerichtet. Aber erst, als die dramatische Musik verklungen, der Strahl des Projektors erloschen ist und sich das Bild auf der Leinwand erhellt, lässt sich erkennen, dass im Film, den wir gerade betrachten, ein altes Kino während einer Vorstellung gezeigt wird: Rote Plüschessel reihen sich aneinander, Männer und Frauen in historischen Kostümen der 1940er Jahre lösen sich aus ihrer Versenkung und motorischen Starre. Sie haben Sidney Gilliat's *THE RAKE'S PROGRESS* (USA 1945) gesehen, jetzt ist der Film vorbei und sie verlassen das Kino.

Diese Anordnung beschreibt die Eröffnung von *TRAVELLING AVANT* (Jean-Charles Tacchella, F 1987), und sie begeistert nicht zuletzt deshalb, weil sich in ihr eine Kinoatmosphäre niederschlägt: Fast haptisch lässt sich der Plüsch der gepolsterten Sitze und die Geborgenheit des Publikums spüren; man meint, den Geruch der feuchten Wolle und der Zigaretten wahrzunehmen; Männer und Frauen blicken gebannt auf die Leinwand; die Spannung des «kinematografischen Kokons», wie Barthes schreibt, und die Lösung der benommenen, sanften, friedlichen Körper übertragen sich (2006 [1975], 377). Uns mag eine ganze Epoche von den Protagonisten trennen – ihr Sinnestaumel im Kino aber ist unmittelbar nachzuempfinden, weil wir diese Situation, dieses Gefühl, diese Stimmung, kurz: diese «Atmosphäre» kennen. Die Unschärfe dieses Begriffs (vgl. Goetz/Graupner 2007, 9–16) will ich an dieser Stelle zunächst hinnehmen, um sie in der Folge anhand einer spezifischen Atmosphäre – namentlich der Nostalgie – zu präzisieren.

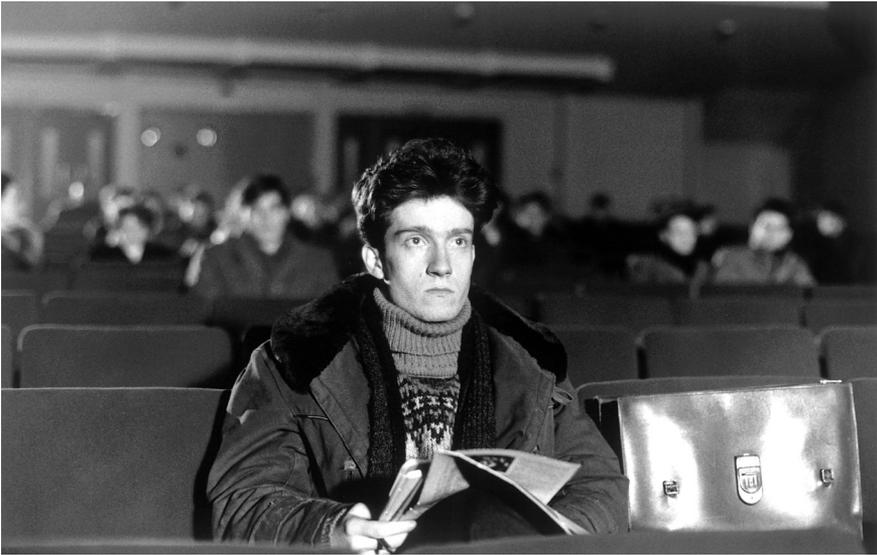
Verschachtelte Kinogeschichte(n)

Zunächst zurück zu Tacchellas kinematografischer Eröffnung: Sehen wir sie in einem Kino, so irritiert sie nachhaltig. Im ersten Augenblick scheint es, als würde uns, den Zuschauerinnen und Zuschauern von *TRAVELLING AVANT*, ein Spiegel vorgehalten, als betrachteten wir uns selbst als Kinopublikum, als verlängerte sich unser Kinosaal in den Projektionsraum hinter der Leinwand, als säße dort ein zweites Publikum, in unsere Betrachtung versunken. Erst ein genauerer Blick zeigt Differenzen: Das Kino im Film ist nicht aus der Frontalperspektive der Leinwand aufgenommen, sondern leicht von der Seite (der Blickwinkel ist verschoben, er nimmt die Blickachsen ähnlich einem Schuss/Gegenschuss auf). Die Sequenz zeigt zudem Schnitte, einzelne Zuschauer werden isoliert und uns nahegebracht. Und, *last but not least*, zeigt Tacchella ein Publikum, das das Finale eines Films sieht und das Kino anschließend verlassen wird, während wir unser Kino gerade erst betreten haben, offen für das, was der Film uns nun zeigen wird.

Die Bewegung, in die uns *TRAVELLING AVANT* von Beginn an versetzt, ist eine gegenläufige – wie ein Vertigo-Effekt löst sie einen leichten Schwindel aus, der Raum und Zeit verschwimmen lässt. Der Effekt ist räumlich in dem Sinne, dass er unsere Wahrnehmung des Kinoraums erweitert und verschiebt; ihm assoziiert sich ein zeitlicher, der unsere Gegenwart nostalgisch mit der innerdiegetischen, historischen Gegenwart des Films vermengt, die nicht unbedingt unsere Vergangenheit bezeichnet: Vielleicht haben wir *THE RAKE'S PROGRESS* schon einmal gesehen, sicherlich aber zu einer anderen Zeit und an einem anderen Ort als die fiktionalen Kinozuschauer in *TRAVELLING AVANT*.

Es geht also um eine Verschiebung und Verschachtelung, beide betreffen das Kino (den Raum, in dem wir uns befinden, sowie jenen von Tacchellas Figuren) und die Zeit (unsere Kinozeit, das heißt unsere Auszeit vom gelebten Leben, sowie die Zeit der Figuren). Das Ende eines Films ist für die Protagonisten der Anfang ihrer Geschichte, und (da treffen wir uns wieder mit ihnen) auch der Beginn der Geschichte unseres Films.

Das ist ein geschickter Schachzug im Aufbau von *TRAVELLING AVANT*, der es erlaubt, uns atmosphärisch und reflexiv eine Zeit nahezubringen, die wir möglicherweise nicht kennen, der wir aber mit Interesse und als Cinephile sogar mit Sehnsucht begegnen. Denn Tacchella erzählt seine filmische Geschichte als Geschichte des Kinos – wenn wir *TRAVELLING AVANT* sehen, werden wir nicht nur dazu aufgerufen, uns eine Handlung anzuschauen, sondern auch dazu, Kinogeschichte zu verfolgen. Der Film versetzt uns zurück in das Jahr 1948, in das Paris der Nachkriegszeit; Hunger,



1 Kinozuschauer als Spiegelbild des Publikums: Nino in *TRAVELLING AVANT*

Lebensmittelkarten, Kälte, fehlender Wohnraum und finanzielle Not prägten den Alltag. Mit diesen Entbehrungen müssen sich die Protagonisten arrangieren, aber sie finden auch ein ›Asyl‹: das Kino. Die meisten Säle in Paris überstanden die Kriegsjahre unbeschadet; ein geheiztes Kino versprach nicht nur Unterhaltung, sondern eine warme Zuflucht; man begeisterte sich beispielsweise für die vielen Hollywood-Filme der späten 1930er und frühen 1940er Jahre, die nun erstmalig in Frankreich zu sehen waren.¹

TRAVELLING AVANT erzählt seine Filmgeschichte zuallererst als Rezeptionsgeschichte, als Geschichte des Filmsehens, als Kinogeschichte. Seine Helden sind Cinephile, Filmverrückte, die sich nicht nur täglich so viele Filme wie möglich anschauen, sondern denselben Film gleich mehrmals. Sie wollen zudem einen Ciné-Club gründen, dem sie den programmatischen Namen *L'Avenir* geben. Sie interessieren sich für die ›Autoren‹ des US-amerikanischen Films (D.W. Griffith, Orson Welles, Robert Flaherty, Frank Borzage, William Wyler), aber auch für den deutschen Expressionismus (beispielsweise für F.W. Murnau) sowie den italienischen Neorealismus (darunter Vittorio De Sica, dessen *LADRI DI BICICLETTA* 1948 in die Kinos kommt). Dieses Interesse lässt sich einerseits als originär filmhistorisches begreifen, anderer-

1 Amerikanische Filme wurden 1938–1945 nicht nach Frankreich exportiert. Das Verbot galt zunächst für die besetzten Gebiete, später auch für Vichy-Frankreich. Deshalb wurden in dieser Periode neben französischen Produktionen insbesondere deutsche gezeigt (vgl. Jeancolas 1992, 5ff).

seits fehlen dem französischen Kino zu dieser Zeit die inspirierten aktuellen Produktionen, man greift also gerne auch auf älteres Material zurück.²

Im Zentrum der Kinogeschichte von TRAVELLING AVANT stehen eine Frau und zwei Männer: Nino (Thierry Frémont) stammt aus der Provinz und ist nach Paris gekommen, weil es hier mehr Filme zu sehen gibt als anderswo und man sie früher zu sehen bekommt als in der Kleinstadt. Er hat sehr wenig Geld; um sich das Kino leisten zu können, verzichtet er auf die Fahrkarte für die Métro und geht zu Fuß. Dieser Gang ins Kino ist für ihn nicht bloß ein Vergnügen, sondern eine *façon de vivre*: Nino lebt im Kino, und wenn er etwas anderes tut, schreibt er Drehbücher und historische Abhandlungen über Filme (so zum Beispiel eine über den Einfluss des deutschen Expressionismus auf den Film noir). Donald (Simon de la Brosse) dagegen stammt aus der Pariser Bourgeoisie, er genießt die Kinowelt als Amusement jenseits des Alltags und kann einem schönen Mädchen genauso viel abgewinnen wie einem guten Film. Für ihn vermischen sich Leben und Kino anders, gerne stellt er sich beispielsweise vor, wie eine Szene, die er erlebt hat, zu filmen wäre – letztlich will er Regisseur werden, seine zukünftigen Filme sollen sich aus seinem Erleben speisen. Ganz anders Barbara (Ann-Gisel Glass), die eigentlich Jacqueline heißt und sich das Alias wegen Barbara Stanwyck zugelegt hat: Wenig erfahren wir über ihren Hintergrund, nur dass es einen Mann namens Henri gegeben hat, der jetzt tot ist und den sie betrauert. Wenn es Zeit und Geld zulassen, macht sie Fotos à la Cartier-Bresson, doch das ist nicht so oft der Fall, wie sie sich wünscht.

Aus dieser Konstellation entwickelt TRAVELLING AVANT eine Dreiecksgeschichte: Nino wird zuerst bei Barbara übernachten, aber sie verliebt sich in Donald; der wiederum beginnt neben der Beziehung zu Barbara eine Affäre mit der älteren Wanda (Alix de Konopka), die über Kontakte nach Hollywood verfügt. Nino aber, der inzwischen auch Janine (Laurence Côte) kennengelernt hat – nicht zuletzt, weil ihr Onkel ein Kino besitzt, in dem später die ersten Projektionen des Filmclubs stattfinden werden –, kann Barbara nicht vergessen. Schon diese Figurenkonstellation einer *ménage à trois* ist ein «Dauerbrenner in der Filmgeschichte», konstatiert Walt R. Vian und fragt: «Weshalb sollte da eine, wenn auch nur fein angedeutete, sehr im Hintergrund sich abspielende Dreiecksgeschichte nicht das Gerippe eines Films bilden, der fortwährend Kino reflektiert?» (2008, 21).

Tatsächlich lebt TRAVELLING AVANT (also der Film selbst) von Wiederholungen. Das betrifft nicht nur die Figurenkonstellation, sondern auch

2 1947 wie auch 1948 kamen etwa 90 französische Filme auf den heimischen Markt, gleichwohl lässt sich von einer Rezession in der französischen Filmindustrie sprechen, auch weil ihm das Blum-Byrnes-Abkommen den wirtschaftlichen Erfolg verwehrte (vgl. Jeancolas 1992).



2a-b Kadrange des Lebens: Donald wählt seine Einstellung, Nino liest die Zeitschrift des Ciné-Club zum Todestag von Louis Delluc.

die Narration, die Motivik, die Szenen sowie die Einstellungen, die Kamerafahrten, die Schnitte, kurz: den Inhalt *und* die Form. Wiederholungen aufzuzählen ist – anders als sie visuell eingebettet zu zeigen – langweilig, trotzdem seien hier einige erwähnt: Nino und Donald besuchen THE RAKE'S PROGRESS zum zweiten respektive zum vierten Mal; sie werden

sich auch andere Filme mehrfach anschauen und überhaupt viele Filme pro Tag sehen (also wiederholt ins Kino gehen). Zweimal treffen Nino und Donald zufällig auf Barbara; sie kann ihnen je zwei Filme von Griffith und von Flaherty nennen. Beide, Nino und Donald, verlieben sich in Barbara, beide Liebesgeschichten wird TRAVELLING AVANT verfolgen. Beide Männer pflegen Beziehungen zu anderen Frauen, kehren aber auf ihre Weise zu Barbara zurück. Gleich mehrfach trifft man sich im Kino, auch wenn die Konstellationen, die Säle und die Filme wechseln: Einmal ist es die Cinémathèque, wo man BROKEN BLOSSOMS (D.W. Griffith, USA 1919) sieht und einem Vortrag von Henri Langlois lauscht, dann ein heimeliges Vorstadtkino, in dem William Wyllers THE BEST YEARS OF OUR LIVES (USA 1946) läuft; mal finden Donald, Nino, Barbara und Angèle (Sophie Minet) zusammen, dann sind es Janine, Gilles (Luc Lavandier), Donald und Nino.

Aber auch filmische Einstellungen und Szenen werden wiederholt. Wenn Donald etwa sich das Leben als filmische Einstellung vorstellt, zeigt TRAVELLING AVANT die Bilder: Ein erstes Mal tritt seine Freundin Wanda nackt aus dem Badezimmer, während er im Bett liegt (wir bewegen uns hier auf der Ebene der *«realen»* Filmhandlung). In einem amerikanischen Film, meint Donald (so der Ton aus dem Off), würde die Frau bekleidet aus dem Bad kommen (der Film wiederholt die Einstellung, und Wanda tritt in einem eleganten Kostüm ins Schlafzimmer). In einem französischen Film dagegen, sinniert er, trüge sie ein Negligé und würde sich kokett die Strümpfe anziehen (Wanda kommt noch einmal aus dem Badezimmer und tut genau dies). Wir sehen die gleiche Einstellung dreimal, jedesmal unter anderen kulturellen Vorzeichen und auf verschiedenen Realitätsebenen.

TRAVELLING AVANT findet noch weitere Möglichkeiten, filmische Einstellungen und Filmgeschichte(n) zu repetieren – so zum Beispiel, wenn Nino den Kopf in einen Eimer steckt, um zu überprüfen, ob er wirklich geliebt wird, ein Rezept, das er aus Jean Vigos L'ATALANTE (F 1934) übernimmt. Oder wenn Ann-Gisel Glass (als Barbara) und Thierry Frémont (als Nino) von Tacchella just so inszeniert werden wie Lauren Bacall und Humphrey Bogart von Howard Hawks (in TO HAVE AND HAVE NOT, USA 1944) und deren Dialoge wiederholen: *«You know how to whistle? Just put your lips together and blow.»* Anders wiederum zitiert TRAVELLING AVANT Ernst Lubitsch: *«Si c'était un Lubitsch-film»*, heißt es im Ton aus dem Off, *«on regarderait les assiettes. En ne voyant que les restes dans chaque assiette, on comprendra qui est amoureux de qui et quel personnage va foutre le camp.»* Ein Schwenk über den Tisch, an dem Nino, Donald und Barbara sitzen, zeigt, dass nur Nino seinen Teller blankgegessen hat, während die beiden anderen ihre Speisen kaum berührt haben.

Konkretionen der Nostalgie: Wiederholung und Mnemotop

Wiederholungen sind dem Film als Medium eingeschrieben – schon seine materielle Reproduzierbarkeit (es existieren viele, wenn auch teilweise unterschiedliche Kopien, vom Negativ kann man jederzeit weitere ziehen) wie auch seine projektive Reproduzierbarkeit (das gleiche Filmmaterial kann man mehrfach durch einen Projektor laufen lassen, auch wenn sich die Qualität der Kopie dadurch verschlechtert) zeigen, dass Film wiederholt werden kann und dass ihm diese Wiederholung nicht äußerlich ist. Zudem beschreiben wiederholende Merkmale das Kino selbst – für einen Kinobetreiber wird sich nur das mehrfache Abspielen einer Filmkopie (für die er möglicherweise viel Geld bezahlt hat) rentieren. Und schließlich kann man, wie Heike Klippel, auch dem Publikum einen Hang zur Wiederholung zuschreiben:

Schaut man sich aus genuinem Interesse den Film noch einmal an, dann in der Regel, weil man das Gleiche sehen will, nicht weil man Unterschiede sucht. Die Zuschauerpraxis tendiert offensichtlich zu Wiederholung und Stabilität, weshalb sie Identität unterstellen und dabei nicht gestört werden möchte. Unser Gedächtnis reproduziert nicht, sondern erinnert – insofern ist es ein denkbar ungeeignetes Instrument zum Vergleich verschiedener Film-Versionen. (Klippel 2009, 30)

Wiederholungen schaffen eine nostalgische Atmosphäre, ihnen eignet grundsätzlich etwas Konservatives: «Das Vergehen der Zeit ist destruktiv, die Wiederholung dagegen, die versucht, dies aufzuhalten, und den Verlust nicht anerkennen will, ist mortifizierend» (ebd., 45). Jede Wiederholung, so betont Klippel, ist «letztlich ein ahistorisches Prinzip, jenseits der Zeitlichkeit. Indem sie erhaltend bzw. konservierend wirkt, ebnet sie Vergangenheit und Zukunft ein» (ebd., 40). Insofern lässt sich in der Wiederholung eine besondere atmosphärische Formation, die *nostalgische* (von griechisch *νόστος* = Rückkehr, Heimkehr, Vergangenheit, und *άλγος* = Schmerz), erkennen, die subjektive Sehnsucht nach einem heimischen Ort und einer vergangenen Zeit. Die Wiederholung versucht, diese Sehnsucht zu bedienen, diesen verlorenen Ort und diese vergangene Zeit zu konservieren und zu aktualisieren; sie stellt sie der Gegenwart erneut, wenn auch immer leicht modifiziert, zur Verfügung.

Die nostalgische Atmosphäre ist eine Stimmung, die sich nicht nur am Medium Film und seinem Dispositiv Kino ablesen lässt, sondern auch häufig in Filmen thematisiert wird, es lässt sich sogar, wie Christine Sprengler (2009) argumentiert, von einem «Nostalgiefilm» sprechen. Sie borgt diese Klassifizierung, in der sie kein Genre sehen will, von Frederic

Jameson (1991), unterscheidet aber mit Svetlana Boym (2001) eine *restaurative* von einer *reflexiven* Nostalgie (vgl. Sprengler 2009, 68f): Die restaurative filmische Nostalgie sucht das Wesentliche verlorener und nicht selten unmöglicher Objekte rein atmosphärisch zu reproduzieren. Sie findet sich in Filmen, die entweder mit einem Oberflächenrealismus (*surface realism*) arbeiten – den «richtigen» Kostümen, Accessoires und Kulissen einer Epoche – oder mit einem bewussten Archaismus (*deliberate archaism*) – der Wiederholung oder Imitation des Filmstils einer Epoche (vgl. ebd., 85).³ Zumeist affirmativ (vergangene Zeiten erscheinen verklärt als schönere, bessere Zeiten) und oft ahistorisch, leugnen diese Filme die Differenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Reflexiv nostalgische Filme hingegen legen diese Diskrepanzen offen und lassen in der Spannung zwischen beiden Zeiten einen Raum entstehen, in dem das Publikum nachdenken kann, in dem sich ein Bewusstsein über ihre besondere, historisch spezifische Atmosphäre herstellt.

Zusätzlich, so Sprengler, strukturiert die reflexive Nostalgie auch die Art, in der Menschen sich auf das Kino einlassen:

The cinema – in its physical and psychic manifestations – has functioned as an object of this reflective kind of nostalgia. Threats to tear down old cinema theatres often incite passionate debate about their value. This value, attributed to both their architectural qualities and social significance, is one shared with other public community venues [...]. Already during the mid twentieth century efforts to preserve such sites were, according to the popular press, fuelled by nostalgia. Their social significance, then as now, had much to do with the age-old belief that physical structures functioned as *containers for memories*. Demolishing buildings would thus sever access to these memories – memories of experiences marked by excitement, anticipation and community.

(Sprengler 2009, 71; Herv. i. O.)

Nicht zufällig, so bemerkt die Autorin in einer Fußnote, gibt es auch eine ganze Reihe von Filmen, die die Nostalgie nach Kinopalästen und Kinoterfahrungen der Vergangenheit aufgreifen, namentlich erwähnt sie *THE LAST PICTURE SHOW* (Peter Bogdanovich, USA 1971), *CINEMA PARADISO* (Giuseppe Tornatore, I 1988) und *THE LONG DAY CLOSES* (Terence Davies, GB 1992). *TRAVELLING AVANT* fügt sich nahtlos in diesen Reigen, er schlägt wie *CINEMA PARADISO* einen Bogen von den 1980ern zurück in die 1940er Jahre (*THE LONG DAY CLOSES* und *THE LAST PICTURE SHOW* dagegen gehen in die 1950er zurück, beziehen sich filmisch aber auch auf die 1940er).

3 Die Konzepte des «Oberflächenrealismus» und des «bewussten Archaismus» übernimmt Sprengler von Le Sueur (1977) sowie von Jameson (1991). Die Übersetzungen aus dem Englischen stammen, soweit nicht anders ausgewiesen, von mir.

Diese Filme funktionieren in doppeltem Sinn als ‹Erinnerungsgehäuse›: Einerseits erzählen sie narrativ von der Sehnsucht nach dem Kino als einem historischen und verlorenen Ort sozialer Erfahrung – das Kino ist hier der Ort der Kindheit oder Adoleszenz, der ersten Liebe, der Aufgehobenheit, der kleinstädtischen Idylle (also der Heimat und der Vergangenheit). Andererseits reinstallieren sie selbst das Kino als atmosphärischen Erinnerungs-ort, an dem der verlorene Ort (also das historische Kino) wiedererscheinen und möglicherweise sogar wiederhergestellt und aktualisiert werden kann. Das Kino funktioniert nicht nur in dem Sinne als ‹Mnemotop› oder ‹Gedächtnisort› (Assmann 2007, 60), als es wie ein Denkmal vergangene Zeiten erinnern lässt, sondern auch insofern, als dort, im abgedunkelten Saal, nostalgische Erinnerungen an das Vergangene geweckt werden.

So könnte man das Kino als einen doppelten und privilegierten Gedächtnisort beschreiben, in dem sich die Gegenwart der Vergangenheit manifestiert. Doch der nostalgische Film-vom-Kino sehnt sich nicht so sehr nach der Vergangenheit – also beispielsweise nach den 1940er oder 1950er Jahren –, in ihm kommt vielmehr die Sehnsucht des Films und des Kinos schlechthin zum Ausdruck, Vergangenheit zu aktualisieren. Für den nostalgischen Film-vom-Kino ist das Kino ein Ort, an dem sich Geschichte und Erinnerung vergegenwärtigen, und er erzählt für sein zeitgenössisches Publikum nachvollziehbar von Gedächtnisorten und Gedächtnistechniken.

Von Filmen wie *CINEMA PARADISO* unterscheidet sich *TRAVELLING AVANT* jedoch dadurch, dass er vom Kino nicht nur melancholisch als einem verlorenen Ort des Erinnerns erzählt. Er wendet den wiederholenden Blick in die Vergangenheit vielmehr utopisch, weil Tacchella anders als Bogdanovich, Tornatore oder Davies nicht nur vom Ende einer Epoche erzählt, sondern auch von ihrem Anfang. Während in *CINEMA PARADISO* und *THE LAST PICTURE SHOW* die Kinos unweigerlich abgebrochen werden und *THE LAST DAY CLOSES* eine so traumhafte wie hermetisch abgeschlossene Reminiszenz an eine Kindheit ist, bebildert *TRAVELLING AVANT* nostalgisch den Aufbruch in eine kinematografische Blütezeit, die auch deshalb zur Blütezeit wird, weil man sich auf das historische Filmschaffen besinnt.

Diese ‹Kinozeit› Frankreichs begann tatsächlich mit der Filmclubbewegung Ende der 1940er Jahre; Tacchella selbst war neben Jean Cocteau, Robert Bresson und André Bazin (um nur einige wenige Namen zu nennen) Mitglied des Ciné-Club ‹Objectif 49›, der sich sowohl dem Avantgarde-Filmschaffen wie auch international bedeutenden Produktionen widmete und diese Filme in Pariser Kinos zeigte. Ebenfalls organisierte der Club – und auch diese Ereignisse tauchen in *TRAVELLING AVANT* auf – 1949 in Biarritz das ‹Festival du film maudit› als Alternative zum Festival in Cannes. 1951 schließlich – und dies spielt sich jetzt jenseits der innerdie-



3 Nostalgie als Aufbruch: Während TRAVELLING AVANT inhaltlich an Otto Premingers LAURA (USA 1944) und ästhetisch an Fotografien von Eugène Atget erinnert, verweist er auch auf die Nouvelle Vague.

getischen Zeit des Films ab – gründen André Bazin und Jacques Doniol-Valcroze die *Cahiers du cinéma*, und Ende der 1950er Jahre entstehen die ersten Filme der Nouvelle Vague. Tacchella betont nicht zuletzt durch sein eigenes Filmschaffen, dass die Geschichte, die er erinnert, eine virulente Fortsetzung gefunden hat. Deshalb lässt sich TRAVELLING AVANT auch nicht als konservierender, mortifizierender oder verklärend die Geschichte wiederholender Film beschreiben, sondern eher als reflexiver Film, in dem sich Kinogeschichte als utopischer Aufbruch spiegelt.

Die Wiederholung, so bemerkt Klippel, versucht eben auch, «die Vergangenheit in Zukunft zu verwandeln», und zeigt, «was für jeden Entwurf einer Zukunft gilt, nämlich dass er sich immer aus Vergangenen speisen muss» (2009, 43). Die Vergangenheit wird in Tacchellas Film nicht nur durch Oberflächenrealismus oder bewussten Archaismus restaurativ hergestellt, sondern auch durch die Fahrt vorwärts, eben das *travelling avant*, die Beschwörung des utopischen und damit zukünftigen Moments der Sehnsucht nach dem Kino. Insofern speist sich der Film nicht nur aus Vergangenen, er projiziert vielmehr gleichzeitig eine Zukunft, die für das Publikum der 1980er oder 2010er Jahre (auch Tacchellas Film ist heute schon über zwanzig Jahre alt), ebenfalls vergangen ist. Wir haben – jeder und jede auf seine Art – die Zukunft der Filmclubbewegung der 1940er Jahre bereits erlebt (oder können sie als Filmgeschichte rezipieren); wir haben

die Filme der Nouvelle Vague gesehen und möglicherweise auch in den *Cahiers du cinéma* geblättert. Insofern ist an TRAVELLING AVANT eine doppelte Bewegung rückwärts, aber auch eine Bewegung vorwärts abzulesen, die sich keineswegs in einer blanken Nostalgie erschöpft.

Tatsächlich mag TRAVELLING AVANT auf den Erinnerungen von Jean-Charles Tacchella basieren,⁴ der Film reizt uns aber auch, Tacchellas Erinnerungen an das Kino mit unseren eigenen abzugleichen. Ist schon seine Erinnerung durchwoben von der Gegenwart, aus der er seinen Film dreht, und von der Geschichte, die er seit seiner Filmclubzeit erlebt hat, verdoppelt der Film diese Struktur auch für seine Zuschauerinnen und Zuschauer: Er reflektiert (und zwar im doppelten Sinn des Wortes – er spiegelt und wendet sich nachdenklich an sich selbst zurück) die Kinozeit als Vergangenheit und als Aktualität, als Nostalgie und als Aufbruch. Deshalb ermöglicht er seinem Publikum, sich einerseits in jeder Kinozeit zu spüren und sich andererseits in jeder Kinozeit heimisch zu fühlen. Egal, ob wir uns mit dem Film erinnern oder unsere eigene Erinnerung an Filme abrufen – die fremde Kinozeit wird auch unsere Kinozeit, und unsere Kinozeit wird uns als fremde nahegebracht. Insofern verhindert der Film auch den rein restaurativen Zugang: Man kann TRAVELLING AVANT erst dann wirklich genießen, wenn man sein eigenes Gedächtnis *und* das Gedächtnis der Filmbilder bemüht.

Lebendige Lektion in Kinogeschichte: das Archiv

Damit wir gemeinsam mit den Protagonisten auf das Gedächtnis der Filmbilder zurückgreifen können, müssen sie vorhanden sein. Deshalb stellt TRAVELLING AVANT neben das Bild vom Kino als Erinnerungsgehäuse noch eine zweite mnemotechnische Metapher: das Archiv. Ständig stolpern die Protagonisten über Film Dosen, in denen alte Filme lagern; sei es in der provisorischen Wohnung von Barbara, in einer großen Lagerhalle oder in einem Kino. Sie interessieren sich für dieses unbehauste Material, das nicht nur vor dem Verfall, sondern teilweise sogar vor der willentlichen Vernichtung steht, und eignen es sich an. Es soll das Kapital des Filmclubs bilden, der kein Geld hat und deshalb an kostenlosen Kopien interessiert ist. Ob es sich dabei immer um Schätze der Filmgeschichte handelt, bleibt zweifelhaft; Barbara, Nino und Donald nehmen alles, was sie tragen können. Am Ende des Films – das Projekt ‚Filmclub‘ ist gescheitert, man fährt

4 Vgl. das Gespräch zwischen Walt R. Vian und Jean-Charles Tacchella, in dem Letzterer bekennt: «Um ein möglichst wahres Bild von Cinephilen auf die Leinwand zu bringen, wählte ich schließlich die Zeit zwischen 1949 und 1950, die ich deshalb sehr genau kenne, weil ich damals selbst ein junger Cinephiler war» (Vian/Tacchella 2008, 26).

nach Biarritz zum «Festival du film maudit» – verrät Barbara, sie habe die Filmrollen Henri Langlois, also der Cinémathèque française, geschenkt. Hier sollen sie archiviert, restauriert und der Öffentlichkeit wieder zur Verfügung gestellt werden.



4a–b Interesse am unbehausten Material: Man stiehlt alte Film Dosen und kontrolliert das Material

Obwohl Ende der 1940er Jahre das historische Interesse an Filmen entwickelt wird, zeigt Tacchella das filmische Material zunächst als Rest, der ein Entsorgungsproblem darstellt. Nur wenige Cinephile erkennen den Wert dieser Überbleibsel und wollen sie wieder ins Kino bringen – das ist eine andere Art filmisches Gedächtnis, das den Film als Material unserem kulturellen Gedächtnis zuschlägt. TRAVELLING AVANT zeigt die veränderte Einstellung, den Willen und die Arbeit, derer es bedarf, diese Kopien zu erhalten und als Geschichte der Allgemeinheit zurückzugeben. Der Film-vom-Kino weckt das Interesse an Filmgeschichte und betont, dass historische Filme einem Publikum nicht zufällig zur Verfügung stehen. Wenn wir – wie Nino, Donald und Barbara – heute noch Werke von Griffith, Murnau oder De Sica, von Welles, Flaherty und Wyler sehen können, steckt dahinter die Arbeit der Filmclubs und Cinephilen, der Archive und Kinematheken, die in filmischem Material mehr gesehen haben als den Schutt der Geschichte.

Zugleich zeigt Tacchella den Gewinn, den wir aus der Erhaltung des Materials ziehen: Nicht nur können wir uns im Kino nostalgisch nach dem Gewesenen sehnen und erkundigen, wir können sogar authentisches historisches Material immer wieder sehen, darunter auch Filme, in denen Erinnerungsmodus und Nostalgie eine Rolle spielen wie in THE BEST YEARS OF OUR LIVES (den, wir erinnern uns, auch unsere Protagonisten besuchen). Nicht zufällig geht es in Wylers Film um eine Gruppe, die vom Zweiten Weltkrieg beschädigt zurückgelassen wird; erst als man sich auf den Zusammenhang von Vergangenheit (der Vorkriegszeit) und Zukunft (der kommenden Nachkriegszeit) besinnt, eröffnet sich für die Protagonisten eine Perspektive. Diesen zeitgenössischen Film können sich die Heldinnen und Helden von TRAVELLING AVANT anschauen, und es ist eine Geschichte, die sie direkt betrifft. Anders stellt sich der Zugang aus unserer Gegenwart oder aus der Gegenwart der Produktion von Tacchellas Film (1987) dar: Wir sehen THE BEST YEARS OF OUR LIVES nicht mehr als Zeitgenossen, sondern als diejenigen, die Kinogeschichte betreiben und sie so aktualisieren.

Insofern erzählt TRAVELLING AVANT nicht nur eine Kinogeschichte, sondern im Rekurs auf die Cinephilie der französischen Nachkriegszeit auch die prekäre Geschichte der Entstehung des filmischen Archivs. Tacchella demonstriert anschaulich, dass die Archivierung von Filmen und der Blick auf eine Geschichte des Films/Kinos einer rettenden Arbeit bedürfen. Filmgeschichte und Kinogeschichte stellen sich aus seiner Perspektive nicht als selbstverständlich notierte und archivierte Geschichte der Sieger dar, sondern als widerständige, kollektive oder subjektive, vor allem aber verstreute (teils verlorene) Subgeschichte.

Weil das Kino sich in der Gesellschaft als moderne Massenkultur von «unten nach oben» entfaltete (Schlupmann 2002, 166), tat man sich schwer, ihm einen Platz im bürgerlichen Geschichtsverständnis zuzuweisen. Wie Thomas Elsaesser argumentiert, partizipieren das Kino und seine Geschichte deshalb an einer «bottom-up authenticity»:

Never in the history of humankind has there been such an extensive, exhaustive, instantaneous and immediate storage medium as the moving image for the inscription of human actions and events. Yet in spite of having now been in existence for more than a hundred years, the cinema has been eyed with extreme suspicion by those institutionally in charge of public records and official memory, namely archivists and historians. [...] The data available through the cinema corresponds much more to the active, evolving and incessantly worked-upon concept of memory, where the information-richness of the moving image, the resources of visual rhetoric and of narrative, the filmic modes of enunciation and address, of focalisation and identification, are shaping memory in a way that is perceived as both more relevant to individuals (and more empowering to groups) than official history.

(Elsaesser 2005, 106ff)

Filme, das zeigt auch *TRAVELLING AVANT*, sind keine Dokumente, sie konservieren kein klassisches Bildungsgut, und man kann sie nicht als reines Quellenmaterial benutzen, weil sie eine lebendige Schau benötigen. Der Wert dieser Schau wiederum lässt sich aus der bildungsbürgerlichen Perspektive nicht erfassen, weil es eben nicht um eine Mortifizierung und Konservierung geht. Vielmehr lebt Film dort wieder, wo er sichtbar auf einer Leinwand erscheint und erneut eine reale, kinematografische Atmosphäre schafft als etwas, das zwischen Subjekten und Objekten entsteht: Das subjektive Filmerleben des Publikums und die Gedächtnisspuren des Films vermischen sich.

Die Frage nach dem Gedächtnispotenzial des Films verschränkt sich deshalb auch unmittelbar mit der Frage nach dem filmischen Archiv: Was ist dieses Archiv, wenn nicht klar ist, wann Film stattfindet?⁵ Wenn sich nicht niederschreiben und dokumentieren, sondern nur erleben lässt, was Film ist? *TRAVELLING AVANT* findet einen Ausweg aus diesem Dilemma, indem er seine Filmgeschichte, seine Archivgeschichte als Rezeptionsgeschichte erzählt: Er zeigt Filme nicht nur als Material in Dosen, wir können im Film Filme sehen (und hören) und mit den Protagonisten ins Kino gehen. Wir können die Kinoatmosphäre hautnah wahrnehmen, sie wird

5 Vgl. Elsaesser (2004, 102), der ebenfalls die Bazin'sche Frage «Was ist Kino?» in «Wann ist Kino?» umformuliert.

auch deshalb lebendig, weil Tacchella keine trockene, sondern eine lebendige Lektion in Filmgeschichte erteilt:

Keine Filmgeschichte glückt, wenn sie nicht zugleich eine Lektion in Geschichte ist – eine Lektion, die sich nicht über die Disziplin des Bewusstseins vermittelt, sondern über die Disziplinlosigkeit des Fühlens, Wünschens und Träumens, der Phantasien, der Süchte und Sehnsüchte.⁶

Das Kino als Gedächtnisort und als Archiv aktiviert Emotionen und Affekte; es steht deshalb dem menschlichen Gedächtnis (oder der Art, wie dieses funktioniert) näher als der offiziellen Geschichtsschreibung. Insofern manifestiert sich in *TRAVELLING AVANT* auch keine schlichte Nostalgie nach einer vergangenen Zeit, sondern eine Sehnsucht nach einer erinnerten Kinozeit, die keine Suche nach einer verlorenen Zeit, wohl aber eine nach der Zukunft des kinematografischen Archivs und des kinematografischen Gedächtnisses ist.

Atmosphäre der Archäologie

Wie diese Zukunft aussehen kann, hat uns Tacchellas Film schon in seinen ersten Einstellungen verraten – das Ende eines Films ist immer wieder der Beginn einer Geschichte. Wie für die Protagonisten von *TRAVELLING AVANT* die Geschichte mit dem Ende eines Films beginnt, so nehmen auch wir, das Publikum von Tacchellas Film, hier eine Geschichte auf, die zu unserer subjektiven Geschichte und zur Kinogeschichte in unseren Köpfen gehören wird. Der erste Eindruck, den wir im Dunkel des Kinos gewannen – vermeintlich sahen wir uns selbst – hat uns nicht getäuscht. Mit dem atmosphärischen Blick in eine andere Kinozeit und einen anderen Kinoraum hat *TRAVELLING AVANT* auch die Wahrnehmung auf unsere Kinozeit freigelegt und uns wissen lassen: Auch unser Gang ins Kino steht nicht außerhalb der Geschichte; mit jedem Kinobesuch nehmen wir einen Blick auf, der eine Geschichte hat und selbst wieder Geschichte(n) hervorbringen wird.

Kinogeschichte – so zeigt Tacchella in einer lebendigen, nostalgischen und atmosphärisch dicht aufgeladenen Lektion – ist kein monolithischer Block, auf den sich historiografisch einfach zugreifen ließe; sie entsteht nur dort, wo wir uns selbst als Zuschauerinnen und Zuschauer wahrnehmen und uns in den historischen Prozess nicht nur als Archivare, sondern auch als *Archäologinnen* einschreiben und vor allem einfühlen. Auch Thomas Elsaesser recurriert auf den Begriff der «Medienarchäologie» als einer «Pra-

6 <http://www.kinothek-asta-nielsen.de/>, dort unter «Konzept» [letzter Zugriff 18.8.2010].

xis, die einer Filmgeschichte und ihren Genealogien eine dritte Dimension hinzufügt – die der Diegese und der Ontologie» (2004, 112; Herv. V.R.). Ergänzend zu Etienne Souriau (1997) bemerkt er, dass im frühen Kino beide Räume, jener der Leinwand und jener des Publikums, «zusammengenommen in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit den einzigartigen diegetischen Raum bilden» (ebd., 109). Elsaesser plädiert im Anschluss dafür, diesen erweiterten Begriff der Diegese auch für das postklassische, postfotografische Zeitalter der Bilder und Filme zu aktualisieren und für die Medienarchäologie fruchtbar zu machen, weil der Begriff auch das ontologische Moment des Kinos, «das spezifische ‹In-der-Welt-Sein› des Zuschauers und den Status des bewegten Bildes als ‹weltbegründend› erfasst» (ebd., 108).

Mit diesem Plädoyer für eine andere Praxis und ihre Lokalisierung im Mnemotop Kino setzt sich Elsaesser der Spannung zwischen zwei Mnemotechniken aus, nämlich der Archäologie und dem Archiv. Denn erst die Archäologie versucht, «zum lebendigen Ursprung eben dessen zurückzukehren, was das Archiv verliert» (Derrida 1997, 163). Bewahrt das Archiv das Material (als Quelle, als Eindruck, als Ort der Speicherung), kehrt die Archäologie zum Moment zurück, in dem der Eindruck hinterlassen wird, der Ursprung «von sich aus spricht» (ebd.) und insbesondere atmosphärisch lebendig wird: «*Saxa loquuntur!*» – die Steine beginnen zu sprechen (Freud 1989 [1896], 54). Filme-Sehen ist nicht nur eine mühsame historische Entzifferungsarbeit; jeder Sichtung, die sich emotional auf die spezifische Kinoatmosphäre einlässt, eignet genau diese Evidenz: Was gewesen ist, entsteht wieder, lässt sich erneut nicht nur sehen, sondern sogar erfahren; für die Zeit, die uns das Kino als unsere Kinozeit zur Verfügung stellt, tauchen wir in die andere Kinozeit und die Kinozeit der Anderen ein.

Die Geschichte(n) des Kinos können deshalb – das lässt sich an TRAVELLING AVANT und seinem erweiterten diegetischen Raum, seinen Nutzern und Playern ablesen – weder auf das Archiv noch auf die Archäologie verzichten. Damit wir – wie sie – in das kinematografische Spiel einsteigen können, brauchen wir nicht nur das visuell wahrnehmbare Material (also das Archiv), wir sollten uns als Zuschauerinnen und Zuschauer der archäologischen Erfahrung stellen und zur «ursprünglichen Wirklichkeit eines Bodens unmittelbarer Wahrnehmung» zurückkehren (Derrida 1997, 163). Auf diesem Boden, den man auch als die besondere Atmosphäre des Kinos beschreiben kann, ließe sich auch die andere Geschichte der Massenkultur – als unser unterdrückter *anderer* Bildungsprozess und als Bildungsprozess *am Anderen* – verstehen.

Literatur

- Assmann, Jan (2007 [1992]) *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: C.H. Beck.
- Barthes, Roland (2006 [1975]) «Beim Verlassen des Kinos», in: ders.: *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Boym, Svetlana (2001) *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books.
- Derrida, Jacques (1997 [1996]) *Dem Archiv verschrieben*, Berlin: Brinkmann + Bose.
- Elsaesser, Thomas (2004) «New Film History as Media Archeology», in: *Cinemas*, 14, 2/3, S. 75–117.
- Freud, Sigmund (1987 [1896]) «Zur Ätiologie der Hysterie», in: ders.: *Studienausgabe*, Bd. 6, Frankfurt a.M.: Fischer, S. 51–82.
- Goetz, Rainer/Graupner, Stefan (2007) *Atmosphäre(n). Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff*, München: Kopaed.
- Jameson, Frederic (1991) *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press.
- Jeancolas, Jean-Pierre (1992) «L'Arrangement. Blum-Byrnes à l'épreuve des faits...», in: *1895*, 12, S. 3–49.
- Klippel, Heike (2009) *Zeit ohne Ende. Essays über Zeit, Frauen und Kino*, Frankfurt a.M./Basel: Stroemfeld.
- Le Sueur, Marc (1977) «Theory Number Five: Anatomy of Nostalgia Films. Heritage and Methods», in: *Journal of Popular Film*, 6/2, S. 187–197.
- Schlüpmann, Heide (2002) *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*, Frankfurt a.M./Basel: Stroemfeld.
- Souriau, Etienne (1997 [1951]) «Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie», in: *Montage AV*, 6/2, S. 140–157.
- Sprengler, Christine (2009) *Screening Nostalgia. Populuxe Props and Technicolor Aesthetics in Contemporary American Film*, New York/Oxford: Berghahn.
- Vian, Walt R. (2008) «Menschen, die das Kino lieben. Vergnügliche Lektionen zum Wesen des Kinos. TRAVELLING AVANT von Jean-Charles Tacchella», in: *Filmbulletin*, 8, S. 20–23.
- /Tacchella, Jean-Charles (2008) «...Filmische Inszenierung ist alles, was man dem Drehbuch beifügt oder weglässt...», in: *Filmbulletin*, 8, S. 26–29.

Jean-Pierre Melvilles «venezianische Nacht»

Kaum ein anderer französischer Filmmacher hat seinem Werk ein derart konzises Profil verliehen wie Jean-Pierre Melville. Ingmar Bergmans Bemerkung, dass seine Filme zur Erklärung seiner Einstellungen dienen, hätte sich auch Melville aneignen können. Die ökonomische Erzählweise und die figurative Zurückhaltung von *LE SILENCE DE LA MER* (F 1947) und *UN FLIC* (F 1972) sind umso greifbarer, als sie sich auch in den einzelnen Fotografien zu kristallisieren scheinen. In seiner Verfilmung von Vercors' Novelle *Le silence de la mer* (1942)¹ äußert sich der Widerstandswille der Franzosen nicht nur in der Weigerung, auf die Kommunikationsversuche der Wehrmacht einzugehen, er schlägt sich auch in ihrer Körperhaltung nieder: Als der deutsche Offizier Werner von Ebrennac (Howard Vernon) erstmals das Haus betritt, das ihm von den Besatzungsbehörden zugeteilt wurde, bleibt die Nichte des Besitzers (Nicole Stéphane) bewegungslos mit dem Rücken zur Wand stehen, sie erstarrt gleichsam zur Karyatide. Die orkanartigen Regenschauer wiederum, die zu Beginn von *UN FLIC* während des Überfalls gegen die kalte Fensterfront der Bankfiliale schlagen, nehmen die spannungsgeladene Ambivalenz voraus, die später die Beziehung zwischen dem Polizeikommissar Coleman (Alain Delon) und dem Gangster Simon (Richard Crenna) charakterisieren wird. Oft greift die expressive Präzision der Bilder auch ins Szenische über, etwa am Anfang von *LE SAMOURAÏ* (F 1967), der uns in die Einsamkeit des Berufskillers Jef Costello (Alain Delon) einführt: Das Zimmer ist grau und spartanisch eingerichtet, auf der Rückwand befinden sich zwei Fenster, hinter denen wir eine Vorstadtstraße erahnen. Gedämpft dringen die Geräusche in den Raum. Rechts steht ein Polsterbett, darüber steigt Zigarettenrauch zur Decke, in dem sich ein Lichtstrahl bricht. Nach langen Sekunden erkundet die Kamera neue Achsen: In einem Eisenkäfig flattert ein Vogel, die Tapeten sind verwittert. Endlich erhebt sich ein Mann. Er knöpft den Trench-

1 Die Novelle wurde von Jean Bruller unter dem Pseudonym «Vercors» als erster Titel der im Untergrund entstandenen Éditions de Minuit veröffentlicht.

coat zu, steckt eine Waffe ein und rückt vor dem Spiegel den Hut zurecht. Lautlos verlässt er die Wohnung.

Mit ihrer bleiern anmutenden und dennoch ätherisch-leichten Atmosphäre ist die Szene ein Schlüsselmoment in Melvilles filmischer Ästhetik. Die klaustrophobischen Innenaufnahmen, die ins Rituelle ausschwingende Gestik und die minimalistischen Bewegungen verdichten sich zum Timbre einer eigenen Sprache, zur Besonderheit eines Filmstils, der auch heute noch unmittelbar erkennbar ist. Wie lässt sich dieser atmosphärische Gestus beschreiben? Melvilles antinaturalistisches Filmschaffen resultiert aus einem Kraftfeld, das aus dem Gegensatz von figurativer Abstraktion und implosionsbedrohten Stimmungslagen entsteht. Die Figuren agieren und bewegen sich zwischen Spannungspolen, deren Einfluss ihr Verständnis übersteigt. Der Druck, der auf dem szenischen Raum lastet, macht sie zu Schattenrissen, gefangen im Feinmuster einer Kunstwelt, die die zeitgenössische Wirklichkeit zu negieren scheint. Diese archaisch anmutende Reduktion der individuellen Handlungsmöglichkeiten erinnert an die Geschlossenheit der antiken Friese – eingebunden in ihren Kontext erweisen sich Melvilles Protagonisten als Statisten einer Geschichte, deren Dynamik sie verkennen.

Hier liegt indes auch die tiefere Relevanz von Melvilles spezifischem Duktus: Wenn man dieser besonderen Beziehung zwischen Figur und Hintergrund ein breiteres Interesse abgewinnen kann, dann deshalb, weil sie die grundsätzliche Opposition zwischen Gestaltung und Materie wieder aufnimmt, in der Martin Heidegger in *Der Ursprung des Kunstwerks* einst ein fernes Echo des Schöpfungsmythos erkannte:

Die Neigung, das Stoff-Form-Gefüge für die Verfassung eines jeden Seienden zu halten, empfängt jedoch dadurch noch einen besonderen Antrieb, dass im Voraus auf Grund eines Glaubens, nämlich des biblischen, das Ganze des Seienden als Geschaffenes, und d. h. hier Angefertigtes, vorgestellt wird.

(Heidegger 1960, 22)

Wenn sich die Verwandlung von Stoff in Form bei Heidegger als Grundgeste jedes kreativen Akts ausnimmt, erscheinen Melvilles melancholische, alles durchdringende Atmosphären im Gegenteil als Symptom einer Blockade, als figurativer Ausdruck einer fundamentalen Unmöglichkeit. Die Kadrage wird zum ideologischen Manifest; persönliche Erfahrungen, individuelle Wünsche und kollektive Utopien sind ins Off verbannt. Die scharf gezogenen Bildauschnitte zeugen von der Gewissheit, dass nichts mehr geschaffen werden kann und die generelle und unwiderrufliche Abwesenheit von Perspektiven nur im Erstarren von Raum und Gestalt kongruent umzusetzen ist.

Die Gravitationskraft, die Melvilles Figuren mit dem Hintergrund verschmelzen lässt, ist eine unmittelbare Folge des Zweiten Weltkriegs. Die Erinnerung an den Krieg hat nicht nur die Thematik zu einigen seiner Hauptwerke geliefert; auch seine bevorzugte Stilrichtung, der Film noir, ist in dieser spezifischen Geschichte verankert. Das Dunkel wird zur Konsequenz einer historischen Katastrophe, die Dämmerung zur Zeitspanne, die eine Umsetzung der epochalen Tragödie stilistisch fassbar macht. Melvilles Figuren sind Vertreter einer untergegangenen Welt, biografische Skizzen, die sich in der beschädigten Gegenwart nicht mehr entfalten können. Das Zwielficht wird zum Zeichen eines Lebensraums, der von einer alles überschattenden Schuld verdunkelt ist: «Vergessen Sie nicht», sagt Kommissar Matteï (André Bourvil) zu einem Polizisten in *LE CERCLE ROUGE* (F 1970), als dieser sich anschickt, einen Mann zu verhaften, «alle sind schuldig.» – «Alle Verdächtigen?», fragt der Beamte. «Alle Menschen», antwortet der Kommissar.²

L'ARMÉE DES OMBRES (F 1969), Melvilles epische Umsetzung von Joseph Kessels Résistance-Roman, zeichnet eine präzise Topografie des Sündenfalls: Die Eröffnungsszene zeigt den Aufmarsch deutscher Truppen auf der Pariser Place de l'Étoile; den Triumphbogen hinter sich lassend, biegen die Soldaten in die Avenue des Champs-Élysées ein und bewegen sich auf die Kamera zu. Es ist der einzige Moment, in dem die Besatzer in einer frontalen Einstellung zu sehen sind. In der Folge taucht der Film in jene Schattenzone ein, die jenseits der deutschen Linien liegt: Der Himmel ist wolkenverhangen, die Straßen sind menschenleer, die Häuser verlassen. Das alltägliche Leben ist aus dem Blickfeld verbannt und manifestiert sich allenfalls im Off, wie jene Kinderstimme in Marseille, die das Lied «Frère Jacques» anstimmt, während Gerbier (Lino Ventura) im Nebenhaus einen Verräter hinrichtet. Die Finsternis, die den *résistants* ihre geisterhafte Erscheinung verleiht, erstreckt sich über das gesamte Territorium; allein die Mission, die Gerbier und Jardié (Paul Meurisse) nach England führt, taucht den Film in eine wärmere Atmosphäre – der Lichtstrahl, den diese Sequenz auf den übrigen Film wirft, unterstreicht allerdings umso deutlicher, wie undurchdringlich das Dunkel ist, das in jenen Jahren den Kontinent beherrscht.³

2 Die Filmdialoge ebenso wie die Zitate aus französischen Texten wurden vom Verfasser übersetzt.

3 Der Kontrast zwischen Hell und Dunkel wird hier nicht nur durch die Beschwerden der Reise herausgestrichen – Gerbier überquert den Ärmelkanal im Unterseeboot und muss auf dem Rückflug mit einem Fallschirm abspringen. Auch der Londoner Kinobesuch – *GONE WITH THE WIND* (Victor Fleming, USA 1939), ein Film, den Gerbier «nicht vor der Befreiung» in den französischen Kinosälen zu sehen erwartet – spielt auf die fundamentale Relevanz der Opposition zwischen Licht und Finsternis an und erinnert

Wenn Melvilles figuratives System über ein Epizentrum verfügt, so liegt dieses in der Zelle, in der Félix (Paul Crauchet) in *L'ARMÉE DES OMBRES* nach dem Verhör durch die Gestapo inhaftiert ist. Der Raum befindet sich im Untergeschoss, im spärlichen Licht lässt sich schemenhaft der geschundene Körper des Häftlings erkennen, der sich auf dem Boden krümmt. Sein Gesicht ist bis zur Unkenntlichkeit verformt, im Halbdunkel erscheint seine aufgerissene Haut verwittert wie das Gemäuer: Neben der erlittenen physischen Gewalt kommt hier durch die szenisch-atmosphärische Gestaltung die tellurische Kraft zum Ausdruck, die für die Schwierigkeit steht, der Geschichte zu entkommen. Entsprechend überraschend, geradezu onirisch in ihrer Leichtigkeit mutet die Szene an, in der Gerbier nach seiner Festnahme dem Erschießungskommando entkommt: Der Ausweg führt entgegen aller Wahrscheinlichkeit durch eine unverhoffte Öffnung übers Dach, wo ihn Mathilde (Simone Signoret) erwartet und zum Fluchtwagen führt. Wichtiger als die narrative Glaubwürdigkeit der Szene ist ihre indizielle Qualität, der Hinweis auf Melvilles symbolisches Bezugssystem: Es ist die Opposition zwischen der Schwerkraft der gefallenen Nation und der Fluchtbewegung der Figuren, in der das figurative Programm der Filme Melvilles zu einem präzisen Ausdruck findet.

Wie stark diese Problematik auch die in der Nachkriegszeit angesiedelten Fiktionen durchdringt, zeigen die zahlreichen Querverweise, die zwischen den Filmen auszumachen sind und im Rückblick von einem beeindruckenden Reichtum an rhetorischen Nuancen zeugen. Gu Mindas Flucht aus dem Gefängnis in *LE DEUXIÈME SOUFFLE* (F 1966) antizipiert den Ausbruch Gerbierts aus dem Kerker der Gestapo, wobei sich der Vergleich der Szenen umso mehr aufdrängt, als beide Figuren von Lino Ventura verkörpert werden.⁴ Auch die Begegnung von Corey (Alain Delon) und Vogel (Gian Maria Volontè) auf dem regengetränkten Acker in *LE CERCLE ROUGE* – der in den 1960er Jahren spielt – könnte während der deutschen Besatzung stattgefunden haben: Der Himmel hängt bleiern über dem Horizont, das Licht ist gebrochen, auf den Nationalstraßen organisiert die Polizei Verkehrskontrollen, die explizit an die Verhaftungen erinnern, die einst von der Besatzungsmacht durchgeführt wurden. *UN FLIC* baut diese Parallele in einer Szene bis zur Symmetrie aus: Während sich Mathilde in *L'ARMÉE DES OMBRES*, als Krankenschwester verkleidet, zusammen mit zwei Beglei-

en passant an die moralische Verpflichtung, die Melville seiner eigenen Ästhetik auferlegt.

- 4 Melvilles regelmäßige Zusammenarbeit mit den bekanntesten französischen Stars der 1950er und 1960er Jahre hat zweifellos zu den vielfältigen Parallelen zwischen seinen Filmen beigetragen: Neben Lino Ventura hatte Melville wiederholt u.a. Alain Delon, Paul Meurisse und Jean-Paul Belmondo verpflichtet.

tern und einem gefälschten Transportschein ins Hauptquartier der Gestapo begibt, um Félix zu befreien, dringt Cathy (Catherine Deneuve) in UN FLIC mit zwei Komparsen ins Spital ein, um einen schwerverletzten Bankräuber zu entführen. Auch Cathy bedient sich einer Ambulanz und falscher Papiere, und wie Mathilde scheitert sie in ihrem Unterfangen. Keiner der beiden Inhaftierten wird überleben: Félix stirbt an den Folgen der Folter, der Bankräuber erhält von Cathy eine letale Spritze, die sein Leiden verkürzt.

Der Vergangenheit, der nicht zu entkommen ist, stellt Melville Figuren gegenüber, die weder über ein psychologisches Profil noch über eine spezifische Biografie verfügen. Zwischen Typ und Archetyp oszillierend, erscheinen sie als Zeugen der Zerstörungskraft der Geschichte. Hervé Aubron hatte die Geografie von L'ARMÉE DES OMBRES in einer akkuraten Analyse mit dem Jenseits des Orpheus-Mythos verglichen (vgl. 1997, 147). Dieselbe Herkunft kann man auch den andern Figuren Melvilles attestieren. In LE CERCLE ROUGE werden die späteren Komplizen des Bijouterie-Überfalls von der Kamera buchstäblich aus dem Schlaf gerissen; auch der Auftragskiller Costello (Alain Delon) wird in LE SAMOURAÏ in der beschriebenen traumartigen Eröffnungsszene ruhend in den Film eingeführt. Oft treten die Helden, wie Bob Montagné (Roger Duchesne), der heruntergekommene Berufsspieler in BOB LE FLAMBEUR (F 1955), aus dem Dunkel ins Bild. Meist erscheinen sie überdies so immateriell, dass ihr wiederholter Blick in den Spiegel – sowohl Jef Costello als auch Bob kontrollieren gleich zu Beginn ihr Aussehen – dazu zu dienen scheint, sie von ihrer eigenen Existenz zu überzeugen. Dem Tod begegnen Melvilles Protagonisten ähnlich widerstandlos: Wie Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) in À BOUT DE SOUFFLE (Jean-Luc Godard, F 1959) stirbt Jef Costello, weil er sich weigert, die Flucht zu ergreifen. Gu Minda wird am Ende von LE DEUXIÈME SOUFFLE erschossen, weil ihm sein Ruf im Gangstermilieu wichtiger ist als sein Überleben. In LE DOULOS (F 1962) wird der letzte Schusswechsel durch ein Missverständnis ausgelöst: «Pars avant» («Geh vorher weg»), flüstert der sterbende Faugel (Serge Reggiani) zu Silien (Jean-Paul Belmondo), der allerdings «paravent» versteht und auf den Wandschirm schießt, anstatt zu fliehen. In L'ARMÉE DES OMBRES erscheint der Tod der *résistants* so unvermeidlich, dass er keiner Inszenierung bedarf – ein Standbild der vier Hauptfiguren, flankiert von einem eingblendeten Text, informiert die Zuschauer darüber.

In diesem Film sind auch jene Dialogzeilen zu hören, die die Tragik der melville'schen Figuren am deutlichsten formulierten. Einem Widerstandskämpfer droht die Gestapo während des Verhörs an, ihn nach der Exekution anonym in einem Massengrab zu verscharren, «so dass niemand wissen wird, was aus Ihnen geworden ist». Die Thematik des Identitätsverlusts nimmt bereits L'AÎNÉ DES FERCHAUX (F 1962) auf – «Je m'appelle

Michel Maudet, mettons»⁵, sagt Belmondos Figur in der Eröffnungsszene. In *BOB LE FLAMBEUR* wird Montagné von der Off-Stimme als eine «bereits legendäre Figur der jüngeren Vergangenheit» charakterisiert, die «im Morgenrauen» wie ein Schatten der Geschichte in den Film tritt. *LE SAMOURAÏ* wiederum tangiert die Frage der Identität in der Verhörscene: Da Jef Costello in keinem Vorstrafenregister aufgeführt ist, lässt sich auch seine Vergangenheit nicht rekonstruieren. Selbst sein genrekonformes Erscheinungsbild verweigert sich der individuellen Erfassung, wie die anschließende Gegenüberstellung mit einem Zeugen suggeriert: Costello wird in eine Gruppe Männer eingereiht, die wie er Hut und Trenchcoat tragen – um die Identifikation noch schwieriger zu gestalten, fordern die Beamten die Anwesenden auf, Kleidung und Hüte untereinander auszutauschen.

Diese Szene, die Costello jegliche Singularität abspricht, ist zweifellos programmatisch: Der serielle Ausdruck der Figur wird zur negativen Signatur, zum Grundraster eines filmischen Körpers, der im Verschwinden seine zentralste Eigenschaft findet. In der Vereinfachung der Figuren und Handlungen hatte Roland Barthes einst die Tradition des Film noir erkannt, dessen Logik von der «Effizienz des Schweigens» und dem Primat des «Logos» über die «Praxis» bestimmt wird (Barthes 1970, 68). Die kulturelle und historische Dimension von Melvilles Werk weist indes über eine entsprechende Ambition hinaus. Einen Hinweis, an welchen Erfahrungshintergrund Jef Costellos Erscheinung appelliert, lässt sich dem Text entnehmen, den Walter Benjamin Robert Walsers Figuren gewidmet hat. Diese

kommen aus der Nacht, wo sie am schwärzesten ist, einer venezianischen, wenn man will, von dürrtigen Lampions der Hoffnung erhellten, mit etwas Festglanz im Auge, aber verstört und zum Weinen traurig. [] Es sind Figuren, die den Wahnsinn hinter sich haben und darum von einer so zerreißenden, so ganz unmenschlichen, unbeeirrbaren Oberflächlichkeit bleiben.

(Benjamin 1961, 372)

Die Resonanz zwischen Walsers «dem Mythos enttauchenden Helden» (ebd., 373) und Melvilles Protagonisten ist deshalb so unüberhörbar, weil ihre Oberflächlichkeit auch Melvilles ästhetisches System konditioniert: Aus der «venezianischen Nacht» tretend, bewegen sich seine Figuren im

5 «Nehmen wir an, ich heiße Michel Maudet.» Diese Anspielung an Herman Melvilles «Call me Ishmael» ist als Hommage an den amerikanischen Schriftsteller zu lesen, dem der Regisseur – als Jean-Pierre Grumbach geboren – sein Pseudonym verdankt. Mehr als an den Protagonisten von *Moby Dick* (1851) erinnern Jean-Pierre Melvilles Figuren jedoch an den Roman *Bartleby the Scrivener* (1853) und sein wiederholtes «I would prefer not to».

Spannungsfeld von Vergangenheit und jener Grenze, die sie von einer unbeschwerten Gegenwart trennt. Die Beschaffenheit dieser Grenze variiert. In *LE SILENCE DE LA MER* erscheint sie in Gestalt der Weigerung der französischen Familie, das Wort an den in ihrem Haus untergebrachten deutschen Offizier zu richten; in *LE CERCLE ROUGE* fällt sie mit dem Zugfenster zusammen, das Vogel durchbricht, um den ihn eskortierenden Polizisten zu entkommen. Barny (Emmanuelle Riva), die junge Angestellte in *LÉON MORIN, PRÊTRE* (F 1961), deren Arbeitsplatz aufgrund der Kriegswirren von Paris in die Provinz verlegt worden ist, erkennt die politische Wirklichkeit gespiegelt in einem Schaufenster: Sie flaniert durch die Kleinstadt, als sie in der Reflexion der Glasscheibe unvermittelt die Lastwagen, die deutschen Truppen und die auf der Straße zusammengetriebene Bevölkerung wahrnimmt.

Die visuellen Kreisläufe oder deleuze'schen Kristallbilder verweisen bei Melville entweder auf andere Filme⁶ oder auf einen historischen Kontext; in beiden Fällen jedoch verweist das Werk in seiner Reversibilität auf ein außerordentlich geschlossenes Weltbild. Am Ende von *UN FLIC* wird die Rückscheibe des Polizeiwagens zur Membran, die eine eigentliche Anamnese einleitet: In der letzten Einstellung sehen wir Edouard Coleman im morgendlichen Verkehr die Avenue des Champs-Élysées hinunterfahren. Der Film spielt in den 1970er Jahren und Paris ist längst befreit. Dennoch lässt sich Colemans Stimmungswechsel, als der Triumphbogen in einer Rückprojektion hinter ihm sichtbar wird, nur durch einen geschichtlichen Bezug erklären: Selbst wenn ihm das Bewusstsein nicht zugänglich ist, da «das Wissen Melvilles Welt entstammt» (2010, 72), wie Bernard Benoliel in einer sensiblen Studie schreibt, weiß Coleman, dass dieser Morgen nahtlos an einen anderen Morgen anschließt und seine Fahrt mit dem Aufmarsch der Wehrmacht in *L'ARMÉE DES OMBRES* zusammenfällt.

Wenn sich die filmische Atmosphäre als «Relation» fassen lässt, als «etwas, das *zwischen* Subjekt und Objekt» (Böhme 2001, 54; Herv.i.O.) entsteht, so findet sie im fahlen Licht,⁷ das Melvilles Welt erhellt, ihre visuelle Entsprechung. Die einzigen Risse, die sich durch seine homogenen Stimmungsräume ziehen, werden durch die Blicke der Protagonisten ausgelöst. In *LE SAMOURAÏ* unterhält Jef Costello kurz vor seinem Tod unversehens

6 *UN FLIC* erinnert beispielsweise an *LE SAMOURAÏ*, wenn der Polizeikommissar im Hotelzimmer einer ermordeten Prostituierten die auf die Wand gekritzelten Telefonnummern überfliegt und dabei auf den Namen «Jef Costello» stößt.

7 In *DEUX HOMMES À MANHATTAN* (F 1959) wird die Relevanz der diffusen, alles durchdringenden Lichtverhältnisse gleich eingangs angekündigt: «Es war schon Ende Nachmittag», so die Off-Stimme, «und es war erst 3 Uhr 32, als die alte Gaslaterne, die 1912 von zerstreuten Stadtplanern vergessen worden war, sich für die Kinder der 43. Strasse erhellte.»

einen sehnächtigen, durch einen Lichtstrahl akzentuierten Augenkontakt mit seiner Freundin; Simon wirft in *UN FLIC* bei einem Museumsbesuch einen langen und unergründlichen Blick auf ein Selbstporträt von van Gogh. In diesen Momenten, in denen der Fatalismus unvermittelt in eine tiefe Melancholie hinüberführt, lässt sich indes auch die Tragik der Figuren erahnen: Melvilles Helden befinden sich in Dantes neuntem, vom Himmel entferntesten Höllenkreis,⁸ die Atmosphäre ist der Eisse Cocyt, der «die Geister wie Halme unter durchsichtiges Glas verschließt» (Dante 1876, 193) und ihnen jede Aussicht auf Erlösung verwehrt.

Literatur

- Alighieri, Dante (1876 [1320]) *Die Göttliche Komödie*, Leipzig: Reclam.
- Aubron, Hervé (1997) «Résistance à l'Histoire. À propos de L'ARMÉE DES OMBRES», in: *Vertigo*, 16, S. 147–151.
- Barthes, Roland (1970 [1957]) *Mythologies*, Paris: Seuil.
- Benjamin, Walter (1961 [1955]) *Illuminationen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Benoliel, Bernard (2010) «La guerre continuée», in: Déniel, Jacques/Gabaston, Pierre (Hg.) *Riffs pour Melville*, Crisnée: Yellow Now, S. 61–74.
- Böhme, Gernot (2001) *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Fink.
- Heidegger, Martin (1960 [1935]) *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart: Reclam.
- Tiberghien, Gilles A. (1996) «Melville: le dernier cercle», in: *Trafic*, 20, S. 58–65.

8 In einem Melville gewidmeten Aufsatz zitiert Gilles A. Tiberghien (1996) Dante, um dessen Konzeption des Verrats zu erhellen.

**Im Bild, zwischen den Bildern:
atmosphärische Korrespondenzen**





Hier und auf den folgenden Seiten: Auszüge aus den Daumenkinos *Junge am Kanal* (Münster 2006) und *Frau mit geschlossenen Augen* (Berlin 2003) von Volker Gerling. Vollständige Versionen und weitere Daumenkinos erhältlich auf www.daumenkinographie.de.

Der unterscheidende Moment

Das ist ein Bild, genauer eine Fotografie (Abb. 1). Zu sehen sind ein Bild und das, was das Bild darstellt, das Gesicht eines jungen Mädchens mit Sommersprossen. Alles, was wir sehen, ist auch alles, was das Bild zeigt, nämlich einen Kopf *en face* und Schultern, auf die die Haare des Mädchens herabfallen. Weil das Bild ein Ausschnitt ist, enthält es auf der Grenze seiner Sichtbarkeit



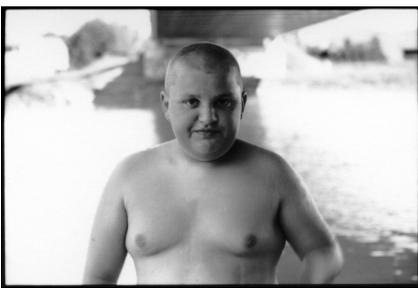
1 Mädchen (*Ariane*) mit Sommersprossen
(Volker Gerling, 2003)¹

nicht nur das auf der Innenseite abgebildete Gesicht, sondern auf der Außenseite auch das, was es nicht zeigt und was unsichtbar bleibt. Das ist im äußersten Fall eine ganze Welt, in der zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort das Gesicht abgebildet worden ist. Das Bild konzentriert den Betrachter auf seinen Ausschnitt und das Gesicht des jungen Mädchens. Das Oval in der Mitte der begrenzten Fläche lenkt den Blick in das Bild hinein, wo er auf den Blick des Mädchens trifft, der wiederum nach vorne, gerade heraus auf ein Gegenüber außerhalb des Bildes gerichtet zu sein scheint. Es sieht so aus, als ob das Lächeln auf dieses Gegenüber und die Situation der fotografischen Aufnahme reagiert. Dort befand sich der ‹apparative Betrachter› des Mädchens im Moment



der Aufnahme, und jeder künftige Betrachter ihres Bildes nimmt eine vergleichbare, durch das Bild vermittelte Position ein, um nurmehr virtuell wieder angeblickt und angelächelt zu werden. Die Handlungsebene der fotografischen Darstellung, die auf ihr Objekt gerichtet ist, kehrt auf der gleichen Achse des Sehens in der Handlungsebene des Dargestellten wieder. Nicht immer, aber in diesem Fall ist es ein und dieselbe Blickachse, eine darstellende (der Kamera), eine dargestellte (des Mädchens) und eine des Betrachters der Fotografie. Diese Blickkonstellation macht sicherlich über das dargestellte Mädchengesicht hinaus das Besondere dieser Fotografie aus. Um sie herzustellen und im Bild darzustellen, war es erforderlich, im «entscheidenden Augenblick» den Auslöser des Kameraverschlusses zu betätigen, damit ein apparativer Lidschlag diesen «Augenblick» auf dem Film konserviert. Absicht oder Zufall, der entscheidende Augenblick der Fotografie hält im Bild fest, was sich andernfalls in der Bewegung der Abbildung entzogen hätte (vgl. Dubois 1998). Was den entscheidenden Augenblick der Fotografie zum Ereignis macht, ist die Einzigartigkeit der Situation, die erst in ihrer Abbildung sowohl zum Ereignis ihrer Darstellung als auch des Dargestellten wird. Das Bild, das auf ideale Weise die momentane Blickkonstellation zwischen Bild und Betrachter zu realisieren scheint, gerät in seiner Einzigartigkeit zu dem einzigen Bild, das ihr entsprechen kann.

Im Blick des Betrachters aktualisiert das Bild die in ihm selbst ausgeschlossene Voraussetzung seiner Entstehung, nämlich die vergangene und daher abwesende fotografische Situation. So ist der entscheidende Augenblick der Fotografie immer auch der unterscheidende Augenblick, der den Unterschied macht zwischen dem Dargestellten in seiner aktuellen situativen Wahrnehmung und seiner fotografischen Darstellung, die als Bild eine ganz neue Betrachtersituation aktualisiert. Im einzelnen Bild, das sich dem «entscheidenden Augenblick» seiner Entstehung verdankt, ist also bereits das Moment der Unterscheidung enthalten. Jede weitere Fotografie vermindert in der Wiederholung das Ereignishafte des «entscheidenden



Moments» und betont das Moment der Unterscheidung, die sich aus der referenziellen Ebene des Dargestellten, der Blicke und ihrer Wiederholungen, in die Ebene der Beziehungen zwischen den Bildern verlagert. Die – ikonische, ontologische, indexikalische – Differenz des Bildes wird zur syntaktischen Beziehung zwischen den Bildern.

Tatsächlich unterscheidet sich dieses eine Bild von allen anderen wirklichen und möglichen Bildern. Der Unterschied kann einerseits formaler und andererseits sujethafter, anekdotischer oder thematischer Art sein, also entweder mehr auf der Ebene der Darstellung oder mehr auf der Ebene des Dargestellten liegen. Die Anordnung von Bildern in Gruppen ihrer Zugehörigkeit kann ganz formal nach ihrer Größe, ob schwarz/weiß oder farbig, gerahmt oder ungerahmt etc. oder auch nach ihrer (Autoren-)Herkunft geschehen. Oder ihre Sortierung findet nach inhaltlichen Gesichtspunkten des Dargestellten statt, wobei zum Beispiel die Frage der Formate sekundär sein kann. Wie auch immer, die Bilder stellen untereinander Beziehungen her, die über das einzelne Bild hinausgehen, verbunden durch eine gemeinsame Urheberschaft und eine rudimentäre Narration. So in Beziehung gesetzt, kommt wieder das Moment ihrer Unterscheidung wesentlich ins Spiel. Ist die formale Differenz der Bilder sehr groß oder sind die Formate weitgehend inkompatibel oder gibt es keine inhaltlichen oder thematischen Gemeinsamkeiten, dann herrscht die bloße Tatsache ihrer willkürlichen Unordnung zum Beispiel in einer Fotokiste, die man schütteln kann, ohne ihre Ordnung zu gefährden, denn sie haben keine.

Davon ausgehend kann man die Bilder über das unterscheidende Moment wieder einander annähern und versuchen, Ordnungen zu schaffen. Zwei Bilder von Robert Frank zeigen Anordnungen von Bildern, die nebeneinander ihre Differenz als thematische Gemeinsamkeit ausstellen (Abb. 2a–b).

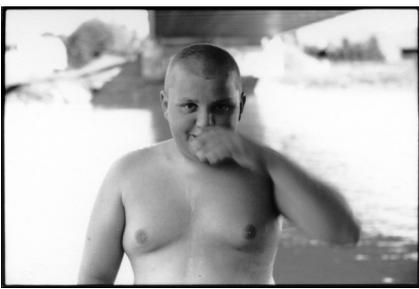
Im Bild auf der linken Seite sind Postkarten von Schauspielerinnen-Porträts auf einer Steckwand zusammengestellt. Die Zusammenstellung ist kontingent, die Fotos konnten so lange ausgewechselt und umgesteckt





2a–b Postcards, Long Beach und Record Cover: Rollings Stones «Exile on Main St.» (Robert Frank, 1956 und 1972)²

werden, bis das Foto von Robert Frank sie in der hier sichtbaren Anordnung festgelegt hat. Die Austauschbarkeit der Fotos untereinander verdankt sich dem Moment ihrer Unterscheidung, das Foto von Robert Frank legt die unterschiedlichen Fotos auf den entscheidenden Moment dieser einen Fotografie fest, die alle anderen in einer zufälligen und zugleich definitiven Anordnung enthält. Das Bild auf der rechten Seite verfährt ähnlich. Das Thema der Zusammenstellung ist «Varieté», die einzelnen Fotos liegen sehr dicht beieinander, sie überschneiden sich in einigen Fällen, ihre Formate sind uneinheitlich. Das sehr starke Moment der Unterscheidung wird lediglich durch das gemeinsame Thema überformt und in dem gemeinsamen Bild dieser Fotos festgelegt.



Unter den vielen Möglichkeiten, mit denen (fotografische) Bilder Anschlüsse herstellen können, die im weitesten Sinne referenzielle Beziehungen oder aber Beziehungen ihrer Anordnung sind, die wiederum ganz und gar kontingent oder aber narrativ stringent sein können, spielt der Sonderfall der Wiederholung eines Bildes mit sehr geringer Differenz eine besondere Rolle. Der Abstand der Bilder und damit der Quotient ihrer Unterscheidung bemisst sich aus drei Faktoren: dem zeitlichen Abstand der Wiederholung der Aufnahme, der räumlichen Veränderung durch die Bewegung der Kamera im Verhältnis zum Objekt und – *last but not least* – den Veränderungen im Objektbereich selbst. Auf diese Weise entstehen Serien von Bildern, die nicht mehr formal, thematisch oder narrativ zusammengehalten werden müssen, sondern wesentlich durch den unterscheidenden Moment, der sie trennt und wieder in Beziehung setzt, verbunden sind. Geht der Unterschied zwischen ihnen gegen Null, dann wird lediglich dasselbe Bild wiederholt; wird die Differenz zu groß, dann werden die Bilder gegenüber ihrer Serie autonom und können formal, thematisch, narrativ neu angeordnet werden (in Fotoreportagen zum Beispiel).



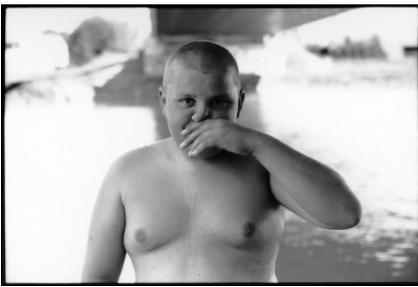
3a-c Mädchen mit Sommersprossen (Daumenkino, Volker Gerling 2003)

Diese drei Fotos zeigen noch einmal Kopf und Schultern des jungen Mädchens mit Sommersprossen (Abb. 3a–c). Der Bildraum verändert sich nicht. Ihr unterscheidendes Moment liegt in einem bestimmten zeitlichen Abstand der Aufnahmen, durch den die sichtbaren Veränderungen des Objekts als Abfolge vom ernststen über einen lächelnden zum kessen Gesichtsausdruck dargestellt werden können. Der zeitliche Abstand zwischen den



drei Fotos produziert den unterscheidenden Moment, der zunächst nur einen Unterschied kenntlich macht, ohne eine Reihenfolge festzulegen. Jede andere Reihenfolge der Bilder ist ebenfalls möglich, nebeneinander sind sie drei Darstellungen verschiedener Gemütszustände desselben Gesichts.

Wenn nun die einzelnen Bilder im zeitlichen Abstand und das heißt im Moment ihrer Unterscheidung immer mehr zusammenrücken, der zeitliche Abstand und entsprechend der unterscheidende Moment immer geringer werden, dann stellt sich die Frage, ab wann die Abfolge der Bilder nicht mehr veränderbar und die Beziehung untereinander als ein Zusammenhang im Sinne einer Kontinuität festgelegt ist, was ihre Beziehung als eine Abfolge durch ihre spezifische Unterscheidung determiniert. So kann man sich vorstellen, dass zwischen den drei Bildern, die weiterhin keine bildräumliche Veränderung enthalten, weitere Fotos mit kürzerem zeitlichen Abstand eingefügt werden, die ihre figurativ dargestellten Unterschiede immer geringer (dichter) werden lassen, wodurch sie als Abfolge immer stärker festgelegt werden. Zwischen ihrer identischen Wiederholung einerseits und einem Abstand, der die innere Notwendigkeit ihrer Abfolge unterbricht, andererseits, konstituiert sich der unterscheidende Moment zwischen den Bildern als ihr dargestellter innerer Zusammenhalt. Liegen zeitlicher Abstand und unterscheidendes Moment – und nie das eine ohne das andere – in einem bestimmten Bereich, dann ist das Nebeneinander der Bilder deutlich als ein zeitliches und figurales Nacheinander erkennbar, das seine Markierung im Übergang zwischen den Bildern hat als Moment ihrer Unterscheidung, die einen bestimmten Unterschied herstellt. Der entscheidende Moment der Aufnahme, das fotografische Ereignis, wird zum Ereignis seiner Wiederholung, er wird zeitlich gedehnt und in ein Nacheinander unterscheidender Momente aufgelöst. Der nächste Schritt müsste die Verzeitlichung der Darstellung durch die Verbindung von entscheidenden (Momentfotografien) und unterscheidenden Momenten (Reihenfotografien) ermöglichen. (Die mediale Darstellbarkeit einer verzeitlichten Bilderfolge in einem geschriebenen Text wie dem vor-





4 LES SONGES D'EDMÉE (Jérôme Lefdup, F 2008)³

liegenden hat dort ihre Grenzen, wo die zeitliche Folge der Darstellung unterscheidender Momente des Dargestellten das, was nacheinander folgt, wieder nur nebeneinander darstellen kann.)

Daher mache ich einen Zwischenschritt, der auch im medialen Rahmen des Textes in einem Buch noch nachvollziehbar ist. Abgebildet ist eine Fotografie, die von vornherein, also bereits im gleichzeitigen Entstehen, ein Doppelbild ist. Es handelt sich um eine Stereoaufnahme (Abb. 4).

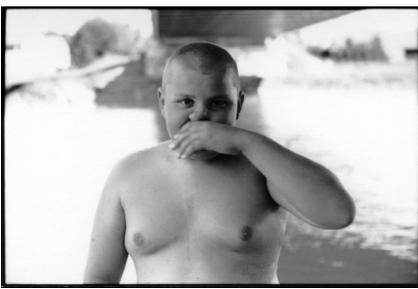
Scheinbar geht es hier um die identische Wiederholung desselben Bildes, weil kein zeitlicher Abstand zwischen beiden Aufnahmen besteht. Beide wurden gleichzeitig in einer Stereofotokamera gemacht. Aber das Nebeneinander zweier Blickpunkte hat zu einer bildräumlichen Differenz geführt (was man auf der rechten Seite an dem Ziegelmäuerchen erkennen kann). *Das* unterscheidende Moment ist ausschließlich diese geringe, aber signifikante Differenz, die auch im Blick jedes unserer Augen wieder-



holt wird und für das räumliche Sehen verantwortlich ist. Das Maß dieser Differenz ist im wörtlichen Sinne das Augenmaß der Entfernung beider Pupillen im Gesicht. Dass wir keine zwei unterschiedlichen Wahrnehmungen unserer zwei Augen sehen, liegt daran, dass beide ‹Einzelbilder› (besser: Seheindrücke) im Gehirn überlagert werden, wo deren Differenz uns ein räumliches Sehen mit Tiefenperspektive ermöglicht. Das unterscheidet sich allerdings vom Stereoeffekt der beiden Fotografien, denn wenn man in einem Stereobildbetrachter beide Fotos parallel sieht, dann wird auch im Gehirn nur der Differenzeffekt der Beziehung zweier überlagerter Oberflächen von Bildern realisiert als Simulation räumlichen Sehens ohne echte Tiefenperspektive.

Wesentlich an dieser Stelle ist, dass das Moment der Unterscheidung, das bisher zwischen den beiden nebeneinander liegenden Fotografien deren zeitliche Beziehung ihres Nacheinanders definiert hat, jetzt in der Form der leichten Verschiebung des *point of view*, des Differenzpunktes zwischen beiden Bildern wiederkehrt und sich in der gleichzeitigen Betrachtung beider Bilder zu seinem gemeinsamen dritten Bild mit räumlichem Eindruck verbindet. Es scheint so, als könne man durch das eine Bild hindurch auf das andere sehen und als würde der Abstand zwischen beiden als Ort ihrer Unterscheidung Punkt für Punkt den Effekt des räumlichen Sehens ermöglichen.

Nun wäre es denkbar, dass man, anders als das beim natürlichen Sehen möglich ist, beide Seiten vertauscht, das heißt das Bild mit der linken Seite rechts und umgekehrt sieht. Dass überhaupt ein Unterschied zwischen diesen beiden Sichtweisen auf die Bilder besteht, erkennt man erst, wenn dieser Wechsel in schneller Folge geschieht. Dann wird der Punkt der Unterscheidung, der den Unterschied zwischen beiden Bildern ausmacht, zum Dreh- und Angelpunkt schnell wechselnder Verschiebungen im Wahrnehmungsbild, die als eine innere Bewegung des Bildes gesehen wird. Diesen Effekt der schnellen Umkehrung beider Seiten über einen



gemeinsamen Bildpunkt hat der Filmemacher Jérôme Lefdup in seinem kurzen Film *LES SONGES D'EDMÉE* (F 2008) für die Animation eines scheinbaren Bewegungseffekts von statischen Stereobildern ausgenutzt.

Dass es sich um einen echten Animationseffekt handelt und nicht um einen Flicker zwischen ungenau projizierten Filmbildern, erkennt man daran, dass die Wechselbewegung die eigentlich statische figurale Darstellung animiert, während das (digitale) Bewegungsbild der Filmprojektion, die mediale Darstellung des Bildwechsels auf der Leinwand (oder dem Monitor) also, nicht betroffen ist. Der Ton des Films zum Beispiel ist nicht beeinträchtigt. Zustande gekommen ist der Animationseffekt durch das Übereinanderschieben der beiden Stereobilder so, dass beide einen festen (Ruhe-)Punkt gemeinsam haben, während alle anderen Bildpunkte differieren und im ständigen Wechsel der beiden Seiten (Augen) den Animationseffekt produzieren. Was wie der Wechsel zweier (analoger) transparenter Folien aussieht, wird dennoch digital hergestellt, so dass auf diese Weise ein drittes Bild (ein Bild des Wechsels, ein Bewegungsbild) entsteht, das die beiden differierenden Bilder «enthält».⁴

Bewegung ist im Falle von *LES SONGES D'EDMÉE* ein Effekt der Verlagerung der Differenzpunkte beider Stereobilder hin und zurück, von rechts nach links und zurück. Wenn man dagegen Bilder übereinander schiebt, deren Differenzpunkte im überlagerten Bild weiterwandern, dann würde sich das Rucken hin und zurück bei gleicher Frequenz in eine scheinbar fließende Bewegung auflösen. Das Verfahren ist in beiden Fällen dasselbe: Der Film, der den Bewegungseffekt der Stereobilder zeigt, kombiniert beide Verfahren, indem er das Rucken der dargestellten Bilder mit den Bildern des Films und deren apparativer Schaltung im Projektor filmisch kontinuierlich, das heißt fortlaufend wiedergibt.

Ich komme auf mein erstes Bildbeispiel zurück, das Gesicht des jungen Mädchens mit Sommersprossen (Abb. 5). So wie es ist, ist es autonom, es braucht keine weiteren Bilder, um sinnvoll wahrgenommen oder zum





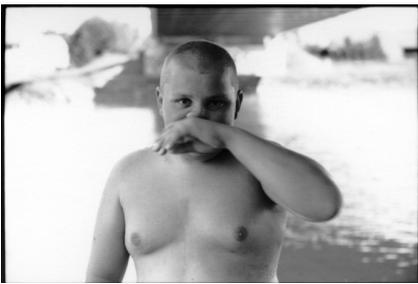
5 Mädchen (Ariane) mit Sommersprossen

Beispiel als Passfoto verwendet zu werden. Als einzelnes Bild kann es unter verschiedenen Ordnungsprinzipien neben anderen Bildern etwa in einer Sammlung von Porträts junger Mädchen auftreten.

Wenn es aber selbst ‹als Bild› Anschlüsse herstellt, dann spielen seine medialen Eigenschaften, das Format, Farbe oder schwarz/weiß

etc. wieder eine Rolle. Alles, was einen Unterschied ausmacht, soll durch das Bild und in dem Bild selbst angelegt sein. Das kann die räumliche Differenz des (Kamera-)Blicks sein, die zwei unterschiedliche Referenzpunkte zweier Stereobilder herstellt. Das kann aber auch ein Punkt sein, dessen Verschiebung gegenüber dem Anschlussbild eine Veränderung der Augen, des Mundes, der Position der Haare etc. hervorruft (in der digitalen Bildbearbeitung würde die Verschiebung zweier Punkte rechts und links des Mundes nach oben ein Lächeln bewirken).

Das (fotografische) Daumenkino operiert mit Reihen von Fotografien, die in dem, was sie zeigen und wie sie es zeigen, mit dargestelltem Objekt und der Art seiner Darstellung (Format etc.) also, sehr dicht beieinander liegen, also in zeitlich kurzen Abständen entstanden sind. Jedes Foto ist durch einen spezifischen unterscheidenden Moment vom darauf folgenden unterschieden. Jeder Unterschied wird gegenüber dem nächsten Foto als Veränderung erkennbar. Die Reihenfolge der Bilder muss derjenigen ihrer Entstehung entsprechen, damit die Unterschiede als ein linearer Prozess von Veränderungen sichtbar werden. Das unterscheidende Moment stellt zwischen den Bildern jenen Unterschied her, der sie in Beziehung setzt. Die Größe der Differenz spielt erst eine Rolle, wenn diese Differenz nicht nur den bildräumlichen Abstand (Veränderungen im Bild), sondern auch den zeitlichen Abstand der Bilder betrifft. Die zeitliche Differenz der Bilder



kann wiederum bildräumlich dargestellt werden, wenn man die jeweils aufeinander folgenden Bilder übereinander schiebt. In der Abfolge ist die Veränderung des oberen gegenüber dem unteren Bild – ihr unterscheidendes Moment – der zeitliche Index. Zeit erscheint dann als die Veränderung im Bildraum zwischen zwei aufeinander folgenden Bildern. Bei geringem Abstand der aufeinander bezogenen Punkte der Bilder ist der Zeitindex ihrer Unterscheidung, ihr zeitlicher Abstand, gering, bei größerem Abstand entsprechend größer. Bei einer Abfolge mehrerer auf diese Weise aufeinander bezogener Bilder entsteht ein zeitlicher Verlauf zwischen ihnen, der als bildräumliche Veränderung, das heißt als Bewegung sichtbar wird.

Beim Abblättern eines Daumenkinos wird ein Foto nach dem anderen über das jeweils vorhergehende geschoben (ähnlich dem Verfahren von Jérôme Lefdup in seinem Film *LES SONGES D'EDMÉE*): Die darstellende (das Blättern der Bilder) und die dadurch dargestellte Veränderung (die figuralen Verschiebungen im Bild) werden als Prozess, das heißt als Bewegung wahrgenommen. Das bedeutet, dass durch die von außen induzierte Bewegung ein weiterer zeitlicher Faktor, die Bildfrequenz, hinzukommt. Die wahrgenommene Bewegung resultiert also aus einer äußeren (blätternen, mechanischen) Bewegung, die mit einer bestimmten Frequenz auf die Abfolge von Bildern einwirkt, die durch ihre Unterscheidungen oder Differenzen miteinander verbunden sind, die zeitlich als unterscheidendes Moment bildräumlich einen Unterschied machen. Das Daumenkino wird in der Regel beide Bewegungen gleichzeitig darstellen, die mediale der Darstellung als Abfolge von Bildern und die dargestellte als figurale Veränderung. Gibt es keine Veränderungen zwischen den Bildern, – werden dieselben Bilder geblättert –, bleibt nur die mediale Bewegung desselben übrig, die Seiten werden geblättert, ohne dass sich im Dargestellten etwas verändert, also figurale, dargestellte Bewegung stattfindet.

Eine derartige ‹dichte Beschreibung› des Daumenkinos als Medium zur Darstellung von figuraler Bewegung führt an den vergleichbaren kinema-



tografischen Prozess der Darstellung von Bewegung heran, die hier nicht mehr Thema ist. Die filmische (oder Video-) Projektion von Daumenkino-Darstellungen ist die Kombination zwischen beiden, in der das Daumenkino zum bewegten Objekt kinematografischer Projektion gemacht wird. Das ist auch die Art und Weise, mit der Volker Gerling seine Daumenkinos vor einem Publikum demonstriert.⁵ Den visuellen Beweis für die kinematografische Konstruktion von Bewegung kann ich in diesem Aufsatz leider nicht antreten. Die medialen Eigenschaften eines Buches lassen die Darstellung von Bewegung nicht zu, sie kann bestenfalls durch Codes des Bewegten (wie zum Beispiel *speed lines* im Comic) angedeutet werden. Ich möchte dennoch kurz auf die Beziehung zum kinematografischen Bewegungsbild eingehen. Man sagt gewöhnlich, dass der Film LA JETÉE (F 1963/64) von Chris Marker ein Film aus ‚Fotografien‘ sei. Das ist missverständlich, weil jeder Film, der auf fotografischem Filmmaterial aufgezeichnet wurde, aus Fotografien besteht. In diesem Fall hat Marker Filmbilder ohne figurale Differenz wiederholt, 24-mal in der Sekunde (Frequenz). Solange die externe apparative Bewegung dieselben Bilder ohne das Moment ihrer Unterscheidung wiederholt, kann in der Projektion keine Veränderung, also auch keine Bewegung gesehen werden. Wird dennoch Bewegung angedeutet, dann durch Unterbrechungen in der Kontinuität, wenn also kürzere oder längere Folgen von Unbewegtheiten montiert werden. Das unterscheidende Moment liegt dann nicht mehr zwischen den Einzelbildern, sondern im Wechsel zwischen kleineren oder größeren Einheiten von Unbewegtheiten. Die etwas abrupte Montage von Unbewegtheiten wird durch die Off-Erzählung, Musik und Geräusche abgemildert. Ein anderes Mittel, die Verbindungen bewegter Unbewegtheiten durch Unterbrechungen zu verzeitlichen, ist die Überblendung. Indem die letzten Bilder der vorangehenden über die ersten Bilder der folgenden Sequenz kopiert werden, entstehen Veränderungen in den betreffenden Bildfolgen, die – mehr als der bloße Bruch – medial als Bewegung des Übergangs wahrgenommen werden können. Die Überblendung ist eine



eigene Figur für das, was als Überlagerung zweier stereoskopischer Bilder oder als Übereinanderschieben von Bildern des Daumenkinos bereits eine Rolle gespielt hat – Überlagerungen, die ebenfalls wie eine Überblendung funktionieren. In jedem Fall entsteht etwas Drittes, nämlich ein ‹Bild von Bewegung›. Die einzige Stelle in Markers Film, an der eine ‹normale› filmische Bewegung durch Bilder mit figuralen Veränderungen, 24-mal in der Sekunde, stattfindet, zeigt den Unterschied in der Konstruktion von dargestellter Bewegung. Während der Effekt der Bewegung zuvor und danach jeweils in den Überblendungen entsteht, die den Bruch zwischen Folgen identischer Bilder überformen, rückt das unterscheidende Moment in der filmischen Bewegung nun zwischen die Einzelbilder, wo die fortlaufende Differenz 24-mal in der Sekunde als Veränderung, das heißt als Bewegung gesehen wird. Das bis dahin unterschiedlich gezeigte Gesicht einer schlafenden Frau zeigt für einen entscheidenden Moment selbst einen Unterschied, eine Veränderung: Sie schlägt die Augen auf, und mit einem Mal kehrt das Leben in das Gesicht zurück, das bis dahin medial nicht darstellbar und narrativ in die ‹Löcher zwischen der Zeit› gewichen war. In diesem Gesicht hat der Held das verlorene Leben gesucht, das für einen entscheidenden Moment, gebildet aus einer Folge unterscheidender Momente, in das Gesicht dieser erinnerten Frau zurückgekehrt war. Für den aufmerksamen Zuschauer des Films ist dieser lebendige Moment des Augenaufschlags zwischen den Sequenzen statischer Bilder immer wieder ein atmosphärischer Umschlagpunkt und *eine* kleine Entdeckung – als ob in ihm das Leben (in der Erinnerung) überlebt hätte. Wie sehr dieser Moment mit dem Film verbunden ist, zeigt sich an der Unmöglichkeit, ihn im Übergang zur Bewegung an dieser Stelle in einem Buch darstellen zu können. Nur das Daumenkino repräsentiert selbst diesen Übergang, es ist ein Buch aus statischen Fotografien (oder Zeichnungen) mit spezifischen Unterschieden, die, blätternnd in Bewegung versetzt, die Unterscheidungen als Bewegung darstellt. Es ist Buch und Kino zugleich, den Unterschied macht die Stellung des Daumens, der das Buch zum Kino werden lässt.



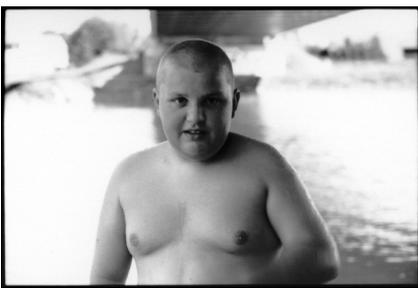
Literatur

Dubois, Philippe (1998) *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, hg. v. Herta Wolf, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst.

Frank, Robert (2001) *Hold Still – Keep Going*, Zürich/Berlin/New York: Scalo.

Anmerkungen

- 1 Mit freundlicher Genehmigung des Fotografen.
- 2 Beide Abbildungen stammen aus Frank (2001, 48 u. 84).
- 3 Der Film wurde auf Arte in der Sendung «Kurzschluss» am 7.8.2009 ausgestrahlt.
- 4 Arte hat in derselben «Kurzschluss»-Sendung am 7.8.2009 einen Beitrag gezeigt, in dem Jérôme Lefdup demonstriert, wie *LES SONGES D'EDMÉE* entstanden ist.
- 5 Vgl. dazu ausführlich den Beitrag von Volker Gerling im vorliegenden Band.



Volker Gerling

Bewegte Bewegung – mit Daumenkinos auf Wanderschaft

Jeden Sommer breche ich für einige Wochen zu Fuß auf – als Daumenkinograf auf Wanderschaft. Ich schlafe im Zelt, reise ohne Geld und lebe davon, dass ich Menschen, denen ich unterwegs begegne, meine Daumenkinos zeige, die ich auf einem Bauchladen vor mir hertrage. Vor dem Bauchladen hängt ein Schild mit der Aufschrift: «Bitte besuchen Sie meine Wanderausstellung.» Aus einigen der vielen Begegnungen entstehen neue Daumenkinos, die ich auf nächsten Wanderschaften und in einem Bühnenprogramm zeige.

In meinen Daumenkinos porträtiere ich Menschen. Ich überrasche meine Protagonisten damit, dass ich sie nicht nur ein- oder zweimal fotografiere, sondern innerhalb von zwölf Sekunden mit einer motorisierten Spiegelreflexkamera einen ganzen Kleinbildfilm mit 36 Aufnahmen belichte. So stürze ich die Porträtierten in eine krisenhafte Situation, die sich mit jedem erneuten Auslösen der Kamera verschärft. Das Rattern und Klicken des Apparats rüttelt sie aus den Posen heraus, die sie bewusst oder unbewusst eingeommen haben. Ihre Gesten und Emotionen entstehen dabei stets aus dem Augenblick und zeigen eine unmittelbare Schönheit des Wahren und Wesentlichen. Diese Momente sind der Kern meiner Arbeit.

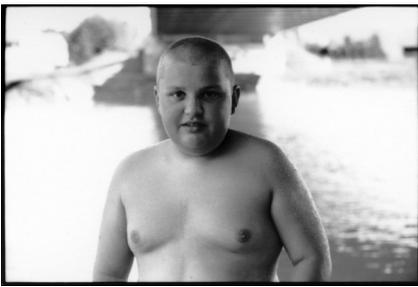
Im Sommer 2009 lief ich mit meiner Daumenkinoausstellung von Oldenburg über Bremen, Hamburg, Lübeck und Travemünde nach Wismar. Dabei verbrachte ich einige Stunden auf einem Markt in Lübeck. Ich hatte



mich zwischen Obstständen gegenüber von einem Käsestand aufgestellt und wartete, wie die Menschen auf mich reagieren würden. Nachdem die erste Berührungsangst (die in diesem Fall wörtlich zu verstehen ist) überwunden war, geschah etwas, das in solchen Momenten oft geschieht: Das Staunen und Lachen der Menschen, die sich meine Daumenkinos ansahen, zog weitere Schaulustige an. Die Charaktere der Besucher meiner Ausstellung werden dabei nicht nur dadurch spürbar, *dass* sie auf die Daumenkinos reagieren, sondern auch, *wie* sie sich die Daumenkinos anschauen. Wie behutsam sie beispielsweise ein Exemplar biegen, oder wie grob sie mit ihm umgehen. Manche Besucher streichen zunächst prüfend über die Bilder und gucken sie sich im Gegenlicht an, um etwas über die Papierbeschaffenheit herauszufinden, andere untersuchen die Art der Bindung, bevor sie blättern. Schauen sie ein Daumenkino nur einmal an oder mehrmals? Variieren sie die Geschwindigkeit? Zu welchem Daumenkino greifen sie als erstes, zu welchem als letztes?

Da Daumenkinos ihre Illusionsmechanik nicht verschweigen, machen sie dem Betrachter bewusst, wo die vermeintliche Bewegung tatsächlich entsteht: im eigenen Kopf. Daraus folgt, so glaube ich, dass eine Bewegung, die ganz offensichtlich auf einer Illusion beruht, als weniger selbstverständlich und damit als kostbarer erlebt wird als beispielsweise eine Bewegung auf der Leinwand im Kino, die sich für den Betrachter nicht wesentlich von tatsächlichen Bewegungen unterscheidet. Das Bewusstsein, dass der Betrachter nicht nur alleiniger Zuschauer ist, sondern zugleich auch derjenige, durch den und in dem die Personen zum Leben erweckt werden, lässt ihm die Porträtierten sehr nah erscheinen. Sie werden während des Blätterns ein Teil von ihm selbst. Die Kostbarkeit dessen, was man im Daumenkino erlebt, wird verstärkt, indem man sich der Endlichkeit der ‚Vorführung‘ bewusst wird: Die zur Verfügung stehende ‚Filmzeit‘ spürt der Betrachter als das Zerrinnen des Papierstapels zwischen seinen Fingern.

Fotografien, die lebendig werden, haftet auch auf einem Wochenmarkt des 21. Jahrhunderts eine Aura des Wunderbaren an. Manchmal



kommt es mir so vor, als seien Daumenkinos Zeitmaschinen, die mich auf Jahrmärkte des ausgehenden 19. oder frühen 20. Jahrhunderts katapultieren, als bewegte Bilder noch echte Sensationen waren. Ein zehn Jahre alter Junge fragte mich einmal, ob die Menschen in meinen Daumenkinos alle tot seien. Als ich dies (zugegebenermaßen nicht ganz widerspruchsfrei) mit den Worten verneinte «Du siehst doch, dass sie lebendig sind!», sagte er, dass es sich dann wohl um Geister handeln müsse. Ich vermute, dass dieser Junge noch nie einen vergleichbaren Gedanken hatte, während er sich Bewegtbilder in anderen Formaten, die er kannte (Fernsehen, Film, Video, DVD, Computerspiele, Handyfilme oder Internet), angesehen hat. Die dargestellte Bewegung in diesen Medien unterscheidet sich in seinen Augen nicht von wirklicher Bewegung. Nun erkannte er aber plötzlich, so unterstelle ich ihm, dass Filmbewegung auf einer Illusion beruht. Nicht die Bewegung selbst löste sein Staunen aus, sondern die Tatsache, dass er die Bewegung sah, obwohl sein Verstand ihm sagte, dass sie in den Fotografien selbst gar nicht angelegt ist. Dieses naive Staunen über bewegte Bilder, das ich nicht nur bei Kindern erlebe, gibt es vielleicht nur noch (oder wieder) im Daumenkino. Die laufenden Bilder im Kino (und in allen genannten Medien) sind hingegen so selbstverständlich geworden wie eine Zug- oder Autofahrt.

Dass ich eben jene Zug- oder Autofahrten auf meinen Wanderschaften vermeide, um von einer Stadt in die nächste zu gelangen, ist ein entscheidender Teil meines Konzeptes. Ich zeige meine Daumenkinos als wörtlich zu verstehende Wanderausstellung, weil ich überzeugt bin, dass es eine Analogie zwischen dem Zufußgehen und dem Ansehen von Daumenkinos gibt. Um diese Analogie soll es nun gehen.

Es ist mir bewusst, dass ich auf die Tradition des Wanderkinos anspiele, wenn ich mit Daumenkinos auf einem Markt stehe. Auf eine Zeit also, in der es noch keine oder nur wenige feste Lichtspielhäuser gab und es üblich war, dass der Film in temporären Spielstätten zu den Menschen auf Volksfeste und Jahrmärkte kam. Es war zugleich die Epoche, in der

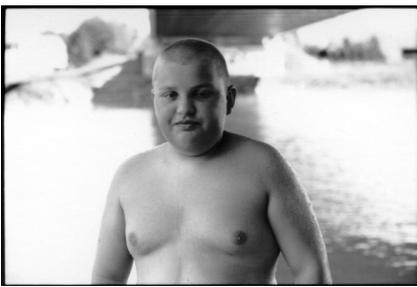


das fotografische Daumenkino seine beste Zeit erlebte. Die Skladanowski-Brüder vertrieben ihre Filme als Daumenkinos, und es gab sogar die Möglichkeit, sich in dieser Form porträtieren zu lassen. Auch das Mutoskop, um das es später noch gehen wird, war, als mechanisierte Form des Daumenkinos, vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 1920er Jahre auf Jahrmärkten verbreitet und zeigte im Vergleich zum Daumenkino bereits deutlich längere filmische Sequenzen.

Die Erfindung des Kinos fiel bekanntlich in das gleiche Jahrhundert, in dem die Eisenbahn erfunden wurde. Als die Menschen begannen, im Zug zu reisen, wirkte die schnelle und gleichförmige Geschwindigkeit auf viele als verstörende Erfahrung. «Die Eisenbahn, die als Raum und Zeit vernichtende Kraft auftritt, wird immer wieder als Projektil beschrieben» (Schievelbusch 2000, 52), zudem wurde der Verlust von Zwischenräumen beklagt. Durch die im Vergleich zur Kutsche deutlich höhere Geschwindigkeit musste außerdem eine so hohe Anzahl von visuellen Eindrücken wahrgenommen werden, dass deren Verarbeitung als ermüdend für Augen und Gehirn empfunden wurde (vgl. ebd., 55). Die Erfindung der Dampflok und die damit verbundene Zugreise hat, ähnlich wie die Erfindung des Films, die Sehgewohnheiten und das Erleben von Raum und Zeit radikal verändert. Joachim Paech erkannte, dass in der Eisenbahnfahrt noch vor der Geburt des Films ein Stück Geschichte des filmischen Sehens vorweggenommen wurde:

In der Tat hat die An-Ordnung der Eisenbahn(fahrt) vieles mit der An-Ordnung Kino gemeinsam. So wird der Reisende im Abteil zum Zuschauer (s)einer Bewegung, die er nur getrennt von sich, der bewegungslos ist, visuell wahrnehmen kann, da sie sich nur dem Blick aus dem Abteifenster mitteilt. Der Zuschauer seiner eigenen Fortbewegung am Abteifenster findet sich bewegungslos bewegt – und das gleiche gilt für einen Kinozuschauer, der einen Film sieht.

(Paech 1985, 42)



Als ich zu Beginn meiner Beschäftigung mit Daumenkinos von dieser Analogie las, wurde mir klar, dass derjenige, der sich durch einen Daumenkinofilm blättert, mit einem Fußgänger zu vergleichen ist, der sich mit dem ihm eigenen Tempo durch eine Landschaft bewegt. Nicht zuletzt aus dieser Erkenntnis resultierte meine Idee, mich mit meinen Daumenkinos zu Fuß aufzumachen. Mich reizte der Gedanke, dass sich im Blättern der Daumenkinos eine Analogie zu Zeitgestaltung und Rhythmus meiner Reismethode spiegelte – eine Methode, die mich überhaupt erst zu den Menschen führen würde, die sich unterwegs meine Filme ansehen sollten. Es ist eine schöne Anekdote, dass ich Joachim Paech, der maßgeblich mitverantwortlich dafür war, dass ich meine Daumenkinos auf einen Bauchladen legte, auf der Straße kennen lernte, als ich eben jenen Bauchladen vor mir trug.

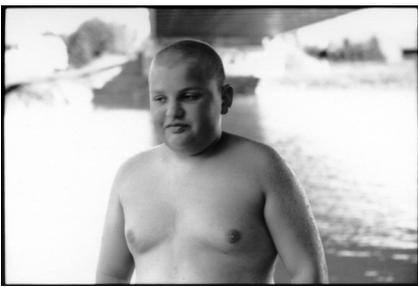
So wie sich der Wanderer durch den Vordergrund auf die Landschaft bezieht (vgl. Schievelbusch 2000, 61) und sich mit ihr verbunden fühlt, ist derjenige, der sich ein Daumenkino in seinem unmittelbaren Vordergrund, in seinem Körperraum, ansieht, mit den Vorgängen verbunden, die dort geschehen. Sein Körper ist nicht getrennt von den Dingen, die im Daumenkino zu sehen sind, er wird nicht «unbewegt bewegt» (Paech 1985, 40), sondern muss etwas für die Bewegung tun: Er muss blättern und fühlt sich in höherem Maße dem «Film» verbunden als derjenige, der sich die gleiche Szene berührungslos auf der Leinwand ansehen würde. Er ist frei, sich selbst bewegend, die Bewegung für sich darzustellen, die er fotografisch in den Händen hält. Wie der Fußgänger eignet sich der Daumenkinobetrachter Raum und Zeit an (vgl. Fuß 2000, 110), doch wird Letzterer darüber hinaus selbst zum Schöpfer von filmischer Bewegung und vergehender (Daumenkino-)Zeit. Das Daumenkino verlangt geradezu und im wörtlichen Sinne, dass der Betrachter in die dargestellte Bewegung eingreift, sich nicht von ihr (ab)trennt, um sie überhaupt für sich erlebbar machen zu können (vgl. Paech 1985, 41).

Löst meine motorisierte Fotokamera bei der Aufnahme wie eine Filmkamera metrisch gleichmäßig aus, so ist das Anschauen eines Dau-



menkinos von einer Apparatur entkoppelt und unterliegt der Eigenzeit des Betrachters: Das Anschauen ist demnach nicht mehr metrisch, sondern – im Sinne einer Wiederholung mit Abweichungen – rhythmisch. Anders als beim Kinobesuch gibt man beim Daumenkino seine Eigenzeit¹ nicht mit dem Mantel an der Garderobe ab. Jedes Daumenkino dauert für jeden Betrachter unterschiedlich lang, auch wenn die Abweichungen mitunter gering sind. Die ‹Filmlänge› wird dabei nicht nur von der Anzahl der Bilder bestimmt oder von der Frequenz, mit der man blättert, sondern auch davon, wie lange man das erste und letzte Bild betrachtet. So wie ich beim Zufußgehen jederzeit anhalten oder gar zurückgehen kann, kann ich beim Daumenkinoblättern anhalten oder zurückblättern und die einzelnen Seiten so lange betrachten, wie ich möchte. Ich kann die Illusion der Bewegung jederzeit unterbrechen und erlebe die (fotografischen) Daumenkinos dann als das, was sie auch sind: Bücher, die aus Fotografien bestehen. Als solche verweisen sie ganz nebenbei darauf, dass die Kinobilder ihren Ursprung in der Fotografie haben.

Wie bewegt sich aber nun – um bei den Analogien Kinozuschauer/Zugreisender und Daumenkinobetrachter/Wanderer zu bleiben – derjenige im übertragenen Sinne fort, der sich einen Mutoskopfilm anschaut? Da die Bilder beim Mutoskop radial auf einer Achse angeordnet sind und mittels einer Kurbel in Bewegung gesetzt werden (die mit einem elektrischen Motor betriebenen Mutoskope lasse ich hier bewusst außer Acht), kann es sich bei der gesuchten Fortbewegungsart nur um eine mechanisierte handeln, die ebenfalls der eigenen Körperkraft unterliegt: dem Fahrradfahren. In der Tat ist das Kurbeln eines Mutoskops mit dem Treten der Pedale vergleichbar. Der Radler kann mit einem Blick nach unten die Mechanik sehen, die für die Fortbewegung sorgt, und außerdem die damit einhergehende Anstrengung körperlich spüren. Ebenso bleibt beim Mutoskop die für die Bewegungsimulation verantwortliche Mechanik wahrnehmbar und verschwindet nicht wie bei der Filmprojektion hinter den Köpfen der Zuschauer – genauso, wie für den Reisenden im Zug beim Blick aus dem Fen-



ster die Lok in der Regel unsichtbar bleibt. Zugleich vergrößert sich beim Mutoskop – wie bei einer Fahrradfahrt im Vergleich zum Spaziergang – das Maß an zugänglicher (optischer) Information. Ein Daumenkino besteht durchschnittlich aus 40 bis 60 Bildern, ein Mutoskopfilm hat bereits zwischen 800 und 1000 Bilder, während es beim (abendfüllenden) Film weit über 100 000 Bilder sind, die vom Zuschauer verarbeitet werden müssen.

Der Film, der sich mit der dem Daumenkino nur sehr begrenzt zur Verfügung stehenden Erzählzeit nicht zufrieden geben wollte, machte sich mit dem Mutoskop im übertragenen Sinne in Gestalt des Fahrrades auf, um einzelne Menschen mit längeren (Film)Erzählungen zu erreichen. In Gestalt der Eisenbahn machte sich der Film schließlich auf den Weg, um mit noch längeren Erzählungen viele Menschen gleichzeitig zu erreichen. Das Daumenkino hingegen ließ Fahrrad und Eisenbahn vorbeiziehen und setzte als eigenständiges und apparatereies Medium seinen zu Beginn eingeschlagenen (Fuß-)Weg fort, ohne sich technisch weiterzuentwickeln. Legt man das erste Daumenkinopatent von John Barnes Linnett aus dem Jahr 1868 zugrunde («The Kineograph, a new optical illusion»), so hat sich das Daumenkino seit bald 150 Jahren nicht mehr weiterentwickelt. Wozu auch? Es war bereits bei seiner Erfindung technisch ausgereift.

Es ist in diesem Zusammenhang interessant, dass Michel Frizot auch dem Film das Zufußgehen eingeschrieben sieht – und zwar nicht in Bezug auf die Wahrnehmung, sondern in Bezug auf die mechanische (fotografische) Erzeugung der Bewegungssillusion, die stets ein kurzes Stoppen des Films bei der Aufnahme wie bei der Wiedergabe voraussetzt:

Jedes Bild eines Filmes ist das Paradigma des Moments, in dem der Fuß beim Gehen aufsetzt. [...] Hinsichtlich dieses Paradigmas ist der Film ein geradliniger Weg, auf dem man von Bild zu Bild vorankommt, analog zum Schritt nach dem Schritt [...]. (Frizot 2003, 473)

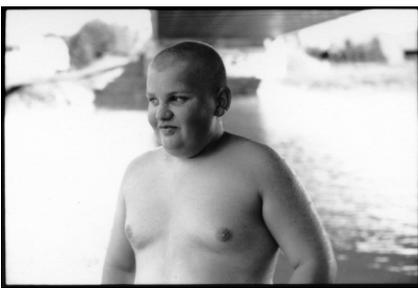
Dem nomadischen, nicht sesshaften Charakter des Daumenkinos gebe ich auf meinen jährlichen Wanderschaften eine Gestalt. Ich bin dabei ein



Geschichtenerzähler, der nicht erst nach seiner Rückkehr, sondern bereits auf seinen Reisen Erzählungen und Zeugnisse seiner vorherigen Wanderschaften darbietet. Neues entsteht so stets aus Altem. Beim Durchblättern der Daumenkinos bewegen sich die Betrachter meiner gewählten Fortbewegungsart entsprechend ‹zu Fuß› durch die Daumenkinofilme und werden – im besten Falle – ‹bewegt› bewegt.

Enden möchte ich an dem Ort, an dem ich meine Überlegungen beginnen ließ: auf dem Markt in Lübeck. Nachdem eine der Käseverkäuferinnen das mit dem Zeigen meiner Daumenkinos einhergehende Treiben eine Weile beobachtete hatte, zog sie ihre Schürze aus und wischte ihre Hände an einem Tuch ab. Sie kam zu mir und griff zu dem Daumenkino *Junge am Kanal*. Es zeigt Alex, einen 12-jährigen Jungen, der mit freiem Oberkörper unter einer Brücke steht. Im Hintergrund ist Wasser zu sehen. Alex' Körper ist nass, da er zuvor schwimmen war. Er blickt ernst, fast abweisend in die Kamera. Als er realisiert, dass ich nicht aufhöre, ihn zu fotografieren, wischt er sich in einer Verlegenheitsgeste einen Wassertropfen von der Nase. Er schaut nach rechts zu seinen Freunden, die außerhalb des Bildes baden, zieht die Schultern hoch und bricht, als er wieder in die Kamera schaut, in ein befreiendes Lachen aus.

Während sich die Käseverkäuferin das Daumenkino von Alex ansah, beobachtete ich sie. Ich betrachtete ihre Hände, ihre Wimpern (die Augen waren verborgen, weil sie den Kopf geneigt hatte) und ihre Lippen, die sie manchmal ein bisschen zusammenkniff. Ihre langen Haarsträhnen berührten beinahe das Daumenkino und wurden vom Luftzug, der vom Abblättern verursacht wurde, bewegt. All das wiederholte sich mit kleinen Abweichungen, sooft sie sich das Daumenkino ansah. Ihr Blick danach war ein anderer als zuvor. Sie trug nicht nur meinen Blick (den Blick meiner Kamera) auf Alex in sich, sondern zugleich Alex' Blick auf mich (in die Kamera), der eben noch ihr gegolten hatte. Als sie mich ansah, hatte ich das Gefühl, wir hätten uns in Alex erkannt. Diesen bewegten Blick ei-



nes ‹Kinozuschauers› unmittelbar nach der Vorstellung erleben zu können ist das Privileg eines Daumenkinografen auf Wanderschaft. Momente wie diese machen mich glücklich.

Literatur

Frizot, Michel (2003) «Der menschliche Gang und der kinematografische Algorithmus», in: Wolf, Herta (Hg) *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Band II*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 456–478.

Fuß, Holger (2000) «Ist Glück schnell?», in: *Brand eins*, 06, S.108–113.

Paech, Joachim (1985) «Unbewegt bewegt. Das Kino, die Eisenbahn und die Geschichte des filmischen Sehens», in: Meyer, Ulfilas (Hg) *Kino-Express. Die Eisenbahn und die Welt des Films*, München/Luzern: Bucher, S. 40–49.

Schievelbusch, Wolfgang (2000) *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M.: Fischer.

Anmerkung

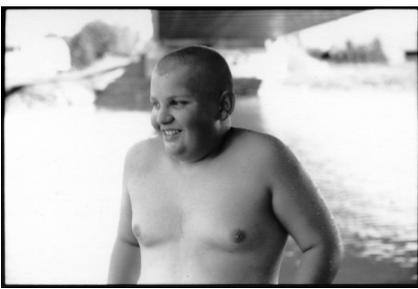
- 1 Der Begriff der Eigenzeit kommt ursprünglich aus der Relativitätstheorie und besagt, dass jedes Lebewesen nach seinem eigenen Zeitmaß lebt, da Zeit nicht absolut, sondern relativ ist.



Autorinnen und Autoren, Herausgeberinnen und Herausgeber

Wolfgang Beilenhoff, Studium der Slavistik und Filmwissenschaft in Bochum, Prag und Moskau. In den 1980ern Mitglied der Konstanzer Forschergruppe «Intermedialität und Intertextualität». 1991 Professur für Theorie und Ästhetik des Films am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum. 2002–2008 Leiter des Forschungsprojekts «Medialität und Körper: Das Gesicht im Film» am Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* (Universitäten Aachen, Bochum, Bonn und Köln). Gastprofessuren ZfL (Zentrum für Literaturwissenschaft, Berlin), RGGU (Staatliche russische Universität für Geisteswissenschaften, Moskau), EHU (Europen Humanitarian University, Vilnius) und LK (Laboratorium der Kinematographie, Tbilisi). 2008–2009 mit dem Projekt «Masse & Medium» Fellow am IKKM Bauhaus-Universität Weimar. Jüngste Publikation zusammen mit Sabine Hänsgen «DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS. Ein Werkbuch zum Film von Michail Romm».

Christine N. Brinckmann, *1937, emeritierte Professorin für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Ab 1979, im Zuge eines Forschungsaufenthaltes in New York, eigene Filmarbeit im experimentellen Bereich. Veröffentlichungen zu Filmgeschichte, Stilkonzepten und Erzähltheorie, insbesondere des Hollywoodfilms, zum amerikanischen Dokumentarismus, zur Ästhetik des Experimentalfilms und zu feministischen Fragestellungen. 1997 Publikation des Sammelbandes *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration* mit Aufsätzen aus zwei Jahrzehnten. Herausgeberin der Reihe *Zürcher Filmstudien*, Mitherausgeberin der Zeitschrift *Montage AV*. Lebt in Berlin.



Philipp Brunner, *1971, Dr., Filmpublizist und Dozent für Filmwissenschaft an der Universität Zürich. Veröffentlichungen u.a.: *Konventionen eines Sternmoments. Die Liebeserklärung im Spielfilm* (2009); Beiträge zum Queer Cinema und zum iranischen Kino sowie zu Romy Schneider, Luchino Visconti und Tilda Swinton; Mitherausgeber des Schweizer Filmjahrbuchs *CINEMA* (2006–2010).

Barbara Flückiger, Prof. Dr., Filmpraktikerin in Europa, Kanada und USA, Promotion 2001 an der Universität Zürich; Gastdozentin an Universitäten und Filmhochschulen in Deutschland und der Schweiz. Seit 2007 Gastprofessorin am Seminar für Filmwissenschaft Zürich. Forschung über die Interaktion von technischer Innovation und Ästhetik im Projekt *Digitales Kino* an der *Hochschule für Kunst und Gestaltung in Zürich*. 2007 Habilitation an der FU Berlin zu technischen, ästhetischen und narrativen Aspekten computergenerierter Visual Effects. 2008–2011 anwendungsorientiertes Forschungsprojekt zur digitalen Archivierung des audiovisuellen Kulturguts; seit Juni 2011 Leitung des Projekts *Filmgeschichte Re-Mastered* zur veränderten Wahrnehmung historischer Filme im Zeitalter der Digitalisierung; Forschungsaufenthalt an der Harvard University im Herbst 2011. Veröffentlichungen u.a.: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films* (2001, 4. Aufl. 2010); *Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer* (2008).

Volker Gerling, *1968, 100 Jahre, nachdem in England das Daumenkino patentiert wurde. Studium an der Filmhochschule «Konrad Wolf» in Potsdam-Babelsberg; Arbeiten an der Schnittstelle zwischen Fotografie und Film seit 1998; Ausstellungen, Performances und Vorträge im In- und Ausland seit 2001. Lebt in Berlin (www.daumenkinographie.de).

Britta Hartmann, Dr., Film- und Medienwissenschaftlerin, derzeit Gastprofessorin für Film- und Medientheorie am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien; Promotion an der Universität

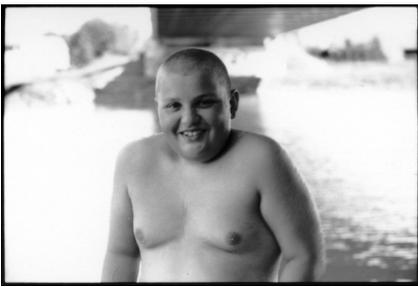


Utrecht mit einer Arbeit zur Textpragmatik und kognitiven Dramaturgie des Filmanfangs, veröffentlicht unter dem Titel *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms* (2009); zahlreiche Aufsätze zu Filmtheorie und -analyse, Mitherausgeberin der Zeitschrift *Montage AV*. Lebt in Berlin.

Franziska Heller, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin und Habilitandin am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich im Schweizer Nationalfonds-Projekt *Filmgeschichte Re-Mastered*. 2009 Promotion an der Ruhr-Universität Bochum. Danach bis 2010 an der Universität Zürich im Projekt *AFRESA: Automatisches System zur Rekonstruktion und Erfassung von Archiofilmen*. Autorin bei verschiedenen Sammelbänden sowie Film- und Medienzeitschriften. Jüngere Publikation: *Filmästhetik des Fluiden. Strömungen des Erzählens von Vigo bis Tarkowskij, von Huston bis Cameron* (2010).

Anne Paech, M.A., Kinohistorikerin. Veröffentlichungen zur Film- und Kinogeschichte, u.a. *Kino zwischen Stadt und Land. Geschichte des Kinos in der Provinz: Osnabrück* (1985); «Von der Filmgeschichte vergessen: Die Geschichte des Kinos», in: Knut Hickethier (Hg.) *Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden* (1989); «Die Schule der Zuschauer. Zur Geschichte der deutschen Filmclubbewegung», in: Deutsches Filmmuseum (Hg.) *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962* (1989); «Das Aroma des Kinos. Filme mit der Nase gesehen: Vom Geruchsfilm und Düften und Lüften im Kino», in: Irmbert Schenk (Hg.) *Erlebnisort Kino* (2000); zus. mit Joachim Paech: *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen* (2000, Madrid 2002).

Joachim Paech, emeritierter Professor für Medienwissenschaft der Universität Konstanz. Arbeitsgebiete und Forschungsschwerpunkte: Theorie und Geschichte des Films und der Neuen Medien; Intermedialität des Films, der Literatur und der traditionellen Künste. Buchveröffentlichungen u.a.: *Passion oder Die Einbildungen des Jean-Luc Godard* (1989); *Film – Fernsehen –*



Video und die Künste. Strategien der Intermedialität (Hg., 1994); *Literatur und Film* (21997); *Strukturwandel medialer Programme. Vom Fernsehen zu Multimedia* (zus. mit A. Schreitmüller u. A. Ziemer; 1999); *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen* (zus. mit A. Paech, 2000; Madrid 2002); *Der Bewegung einer Linie folgen ... Schriften zum Film* (2002); *Intermedialität. Analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen* (Hg. zus. mit J. Schröter, 2008); *Warum Medien?* (Konstanzer Universitätsreden, 2008).

Veronika Rall, *1962, Dr., Dozentin am Seminar für Filmwissenschaft, Universität Zürich. Koordination des Doktorandenprogramms *Kino und audiovisuelle Dispositive: Diskurse und Praktiken* der Universitäten Lausanne, Lugano und Zürich. Mitglied des Netzwerks *Entresol – Netzwerk für Philosophie, Psychoanalyse und Wissenschaften der Psyche*. Forschungsschwerpunkte: Kino, Philosophie, Psychoanalyse, Rezeptionsforschung, Kinoöffentlichkeit. Veröffentlichungen u.a.: *Kinoanalyse – Plädoyer für eine Re-Vision von Kino und Psychoanalyse* (2011).

Alexandra Schneider, Dr., Associate Professor und Koordinatorin des filmwissenschaftlichen Studiengangs am Media Studies Department der Universität van Amsterdam; zuvor wissenschaftliche Assistentin am Seminar für Filmwissenschaft der Freien Universität Berlin. Publikationen u.a.: *Fasten Your Seatbealt. Bewegtbilder vom Fliegen* (2009); *Transmission Image. Visual Translation and Cultural Agency* (Mithg., 2009); Aufsätze in: *Film History, Montage AV, Cinema & Cie., Bianco e Nero, CinemAction* und *Visual Anthropology*.

Jörg Schweinitz, Professor für Filmwissenschaft an der Universität Zürich. Publikationen u.a.: *Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses* (2006, engl. als *Film and Stereotype: A Challenge for Cinema and Theory*, 2011). Theoriehistorische Editionen: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914* (1992); Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie und*

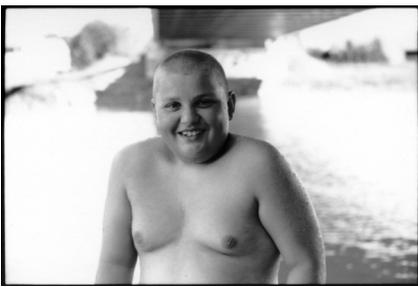


andere Schriften zum Kino (1996). Zahlreiche Aufsätze zur Geschichte der Filmtheorie und des Films, zu Film-Narratologie und Immersion, zu Aspekten des Spiel- und Dokumentarfilms in der DDR und zur Bildtheorie des Films, zuletzt: «Kippphänomene des Sehens. Ambivalente Bildinszenierungen zwischen Fläche und Raum im deutschen Stummfilm», in: *Montage AV*, 20/2/2011.

Tereza Smid, Dr., Oberassistentin und Dozentin am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Studium der Publizistik, Filmwissenschaft und Pädagogik in Zürich. 2007–2008 Mitherausgeberin des Schweizer Filmjahrbuchs *CINEMA*; 2009 Dissertation über die Schärfenverlagerung; Autorin von *Poetik der Schärfenverlagerung* (2012).

Patrick Straumann, *1964 in Basel, lebt in Paris. Studium der Filmwissenschaft. Verfasser französischer und deutscher Beiträge, die um ikonografische und ästhetische Fragen kreisen. Texte in Einzel- und kollektiven Publikationen, Ausstellungskatalogen, DVD-Ausgaben, fürs Radio (France Culture), die Tagespresse (*Neue Zürcher Zeitung*) sowie schweizerische und französische Filmzeitschriften (*CINEMA* und *Décadrages*; *Trafic* und *Vertigo*).

Margrit Tröhler, *1961, Professorin für Filmwissenschaft an der Universität Zürich seit 2003. Publikationen u.a.: *Le produit anthropomorphe ou les figurations du corps humain dans le film publicitaire français* (1997); *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film* (2007); *Kino – Film – Zuschauer: Filmrezeption / Film – Cinema – Spectator: Film Reception* (hg. 2010 mit Irmbert Schenk und Yvonne Zimmermann). Zahlreiche Aufsätze zur audiovisuellen Kultur, insbesondere zu: Figurentheorie, Fiktion/Nichtfiktion, Körper und Gender, ästhetischen und kulturellen Aspekten der Rezeption sowie zur Geschichte der Filmtheorie, vor allem zum Topos des «Mehr und besser Sehens durch den Film» und zur Funktion der Dinge in der deutschen und französischen Theorie der 1910er bis 1950er Jahre.



Michael Wedel, Dr., Professor für Mediengeschichte im digitalen Zeitalter an der Hochschule für Film und Fernsehen «Konrad Wolf» und Wissenschaftlicher Leiter des Filmmuseums Potsdam. Studium der Germanistik, Geschichte und Philosophie an der FU Berlin, Film- und Fernsehwissenschaft an der Universität Amsterdam. Promotion 2005 mit einer Arbeit zur Geschichte und Ästhetik des deutschen Musikfilms. 2005–2009 Assistenzprofessor für Geschichte und Theorie der Medien und Kultur an der Universität Amsterdam. Publikationen u.a.: *Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne* (hg. mit Malte Hagener u. Johann N. Schmidt, 2004); *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film* (2011).

Daniel Wiegand, *1980, M.A., Doktorand und Dozent am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich und wissenschaftlicher Mitarbeiter im NCCR *Mediality* (Nationaler Forschungsschwerpunkt der Schweiz). Arbeitet an einer Dissertation zu Film und Tableaux vivants um 1900. Magisterarbeit zum Einsamkeitsmotiv im dänischen Stummfilm. Letzte Veröffentlichung: «Vom Durchdringen der Räume: Aspekte der Montage in Benjamin Christensens HÆVNEENS NAT (1916)», in: *Montage AV*, 20/1/2011.

Hans J. Wulff, *1951, Professor für Medienwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität Kiel. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Film- und Fernsehtheorie, zu filmischen Motiven, zur Bildtheorie des Films und zur Filmmusikforschung, u.a. *Die Erzählung der Gewalt* (1985), *Psychiatrie im Film* (1995) und *Darstellen und Mitteilen* (1999); Mitherausgeber von *Film und Psychologie I* (1990), *Das Telefon im Spielfilm* (1992), *Suspense* (1996), *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* (2002) und *Der Abenteuerfilm* (2004). Leitung mehrerer Online-Projekte, darunter das *Lexikon der Film-begriffe* (2003ff), Initiator und Mitarbeiter eines Portals zur Filmmusikforschung sowie der Datenbank zu *Rockumentaries* (2010ff).



Im Chronos Verlag erschienen:

Henry McKean Taylor
‹Der Krieg eines Einzelnen›/
‹La Guerre d'un seul homme›:
*Eine filmische Auseinandersetzung
mit der Geschichte.*
Zürich 1995
ISBN 3-905311-60-7

Mariann Lewinsky
‹Eine verrückte Seite›: *Stummfilm
und filmische Avantgarde in Japan.*
Zürich 1997
ISBN 3-905311-60-7

Christine N. Brinckmann
*Die anthropomorphe Kamera
und andere Schriften zur
filmischen Narration.*
Zürich 1997
ISBN 3-905312-46-8

Im Schüren Verlag erschienen:

Vinzenz Hediger / Jan Sahli /
Alexandra Schneider /
Margrit Tröhler (Hg.)
*Home Stories: Neue Studien zu
Film und Kino in der Schweiz.
Nouvelles approches du cinéma
et du film en Suisse.*
Marburg 2001
vergriffen

Vinzenz Hediger
*Verführung zum Film:
Der amerikanische Kinotrailer
seit 1912.*
Marburg 2001
vergriffen – als e-book erhältlich

Thomas Christen
*Das Ende im Spielfilm:
Vom klassischen Hollywood
zu Antonionis offenen Formen.*
Marburg 2002
vergriffen

Barbara Flückiger
*Sound Design: Die virtuelle
Klangwelt des Films.*
Marburg 2001; 3. Aufl. 2011
ISBN 978-3-89472-506-8

Henry McKean Taylor
*Rolle des Lebens:
Die Filmbiographie als
narratives System.*
Marburg 2002
ISBN 978-3-89472-508-2

Alexandra Schneider
*Die Stars sind wir:
Heimkino als filmische Praxis.*
Marburg 2004
ISBN 978-3-89472-508-2

Vinzenz Hediger / Patrick
Vonderau (Hg.)
*Demnächst in Ihrem Kino:
Grundlagen der Filmwerbung
und Filmvermarktung.*
Marburg 2005
ISBN 978-3-89472-389-7

Yvonne Zimmermann
‹Bergführer Lorenz›:
Karriere eines missglückten Films.
Marburg 2005
ISBN 978-3-89472-511-2

Matthias Brütsch/Vinzenz
Hediger/ Alexandra Schneider/
Margrit Tröhler/ Ursula von
Keitz (Hg.)

*Kinogefühle: Emotionalität
und Film.*

Marburg 2005;

2. Aufl. 2009

ISBN 978-3-89472-512-9

Ursula von Keitz

*Im Schatten des Gesetzes:
Schwangerschaftskonflikt
und Reproduktion im
deutschsprachigen Film 1918–1933.*

Marburg 2005

ISBN 978-3-89472-513-6

Jan Sahli

*Filmische Sinneserweiterung:
László Moholy-Nagys Filmwerk
und Theorie.*

Marburg 2006

ISBN 978-3-89472-514-3

Margrit Tröhler

*Offene Welten ohne Helden:
Plurale Figurenkonstellationen
im Film.*

Marburg 2007

ISBN 978-3-89472-515-0

Simon Spiegel

*Die Konstitution des Wunderbaren:
Zu einer Poetik des
Science-Fiction-Films.*

Marburg 2007

ISBN 978-3-89472-516-7

Matthias Brütsch

Traumbühne Kino:

*Der Traum als filmtheoretische
Metapher und narratives Motiv.*

Marburg 2011

ISBN 978-3-89472-517-4

Barbara Flückiger

*Visual Effects: Filmbilder
aus dem Computer.*

Marburg 2008

ISBN 978-3-89472-518-1

Philipp Brunner

*Konventionen eines Sternmoments:
Die Liebeserklärung im Spielfilm.*

Marburg 2009

ISBN 978-3-89473-519-8

Kathleen Bühler

*Autobiografie als Performance:
Carolee Schneemanns
Experimentalfilme.*

Marburg 2009

ISBN 978-3-89472-520-4

Christian Jungen

*Hollywood in Cannes:
Die Geschichte einer
Hassliebe, 1939–2008.*

Marburg 2009

ISBN 978-3-89472-521-0

Britta Hartmann

*Aller Anfang: Zur Initialphase
des Spielfilms.*

Marburg 2009

ISBN 978-3-89472-522-8

Matthias Christen
*Der Zirkusfilm:
Exotismus, Konformität,
Transgression.*
Marburg 2010
ISBN 978-3-89472-523-5

Veronika Rall
*Kinoanalyse: Plädoyer für
eine Re-Vision von Kino und
Psychoanalyse.*
Marburg 2011
ISBN 978-3-89472-528-0

Irmbert Schenk/Margrit Tröhler/
Yvonne Zimmermann (Hg.)
*Film – Kino – Zuschauer:
Filmrezeption.
Film – Cinema – Spectator:
Film Reception.*
Marburg 2010
ISBN 978-3-89472-524-2

Philipp Brunner/Jörg Schweinitz/
Margrit Tröhler (Hg.)
Filmische Atmosphären
Marburg 2012
ISBN 978-3-89472-830-4

In Vorbereitung:

Robert Blanchet/ Kristina Köhler/
Tereza Smid/Julia Zutavern (Hg.)
*Serielle Formen:
Von den frühen Film-Serials
zu aktuellen Quality-TV- und
Online-Serien.*
Marburg 2011
ISBN 978-3-89472-525-9

Thereza Smid
Poetik der Schärfenverlagerung
Marburg 2012
ISBN 978-3-89472-529-7

Oliver Fahle/Vinzenz Hediger/
Gudrun Sommer (Hg.)
*Orte filmischen Wissens:
Filmkultur und Filmvermittlung
im Zeitalter digitaler Netzwerke.*
Marburg 2011
ISBN 978-3-89472-526-6

Karl Sierek/Guido Kirsten (Hg.)
*Das chinesische Kino nach
der Kulturrevolution:
Theorien und Analysen.*
Marburg 2011
ISBN 978-3-89472-527-3