

**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](http://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 Hütte.

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

## 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:<sup>1</sup> 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 aus gibt 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 Beienhoff; 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.