

Hans J. Wulff

Prolegomena zu einer Theorie des Atmosphärischen im Film

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Filmische Atmosphären*. Hrsg. v. Philipp Brunner, Jörg Schweinitz u. Margrit Tröhler. Marburg: Schüren 2011, S. 109-132 (Zürcher Filmstudien.).
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-175>.

1. Wortgeschichte, Bedeutung, philosophische Entwürfe

Das Wort *Atmosphäre* stammt aus dem Griechischen (von *atmós* = ‚Dampf, Dunst, Hauch‘ und *sphaira* = ‚Kugel‘). Es bezeichnet traditionellerweise die Gas-hülle, von der ein Himmelskörper umgeben ist. Gleichgültig, ob man glaubt, dass Atmosphären aus dem Planeten heraustreten, so ist doch in allen Vorstellungen der Atmosphäre spürbar, dass sie jenen einhüllen, dass sie flüchtig sind, dass sie den Planeten wie eine unsichtbare Dufthülle begleiten und so auch kennzeichnen. Atmosphären sind Relationsdinge, sie können nicht allein auftreten, sondern nur als Qualitäten von *Trägern der Atmosphäre*. Das mögen Dinge, Konstellationen von Dingen, Menschen, Landschaften, Kunstwerke und ähnliches mehr sein. Doch nicht jeder Gegenstand ist „atmosphäre-fähig“.

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 ihnen eine große Selbstständigkeit und Unabhängigkeit gegenüber Menschen, Dingen und Umweltkonstellationen. Seiner Auffassung nach sind Atmosphären leiblich spürbare, ergreifende Gefühlsmächte, die ohne einen menschlichen oder dinglichen Auslöser plötzlich entstehen können; sie sind „randlos, ortlos, ergossen“ (1964, 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, wird die Welt unter dieser Vorgabe in einer besonderen, kaum übertragbaren atmosphärischen Einfärbung wahrnehmen.

Natürlich gibt es auch Atmosphären, die objektvermittelt sind. Schmitz spricht in diesem Zusammenhang von „impressionen Situationen“ - das sind komplexe, gefühlsträchtige und mit einem Bündel von

Bedeutungen verknüpfte Eindrücke (2003, 252). Aus solchen gefühlsträchtigen 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 beim Menschen führen können (vgl. allgemein Schmitz 1965, 1998, 2003). Atmosphären lassen sich (etwa im Kunstwerk) aber nicht unmittelbar herstellen, sondern können nur auf indirektem Wege durch das Herbeiführen von eindrucksvollen, gefühlsträchtigen Situationen, die mit Atmosphären beladen sind, 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 dagegen entsprechen eher den Heideggerschen 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 hinausweist“ (Bollnow 1941, 18f; vgl. dazu im weiteren Bollnow 1941).

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. Er schreibt:

Wenn ein Innenarchitekt etwa einen Raum mit einer seegrünen Tapete ausstattet, dann geht es ihm ja nicht um die Produktion von Wänden mit die-

ser 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 (1995, 87).

Atmosphären sind in diesem Zugang Gefühlsqualitäten, die der Kommunikationsmacher bewusst für den Adressaten gestalten kann, so dass dieser affektiv-emotional in eine besondere Wahrnehmung des dargestellten Gegenstandes hineingeführt wird. Dem folgend, gibt es eine eigene Dramaturgie des Atmosphärischen [1].

2. Atmosphärische Dichte

Das Konzept des Atmosphärischen in den wenigen philosophischen Entwürfen sieht seine 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 bzw. eines spezifischen Eindrucks, den sie hervorruft. Will man klären, ob der Begriff auch für Ziele der Filmbeschreibung und -analyse ertragreich ist, wird der Frage nachzugehen sein, welche Gegenstände überhaupt als Träger von Atmosphären in Frage kommen. Sodann wird zu fragen sein, ob das Atmosphärische den Gegenständen innewohnt oder ihnen nur zugeschrieben wird, ob es konventionelle Koppelungen von Atmosphären an Gegenstände gibt oder ob sie *ad hoc* als subjektive Zuschreibungen erfunden werden. Auszuloten bleibt die Frage, 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 der Gestaltung des Atmosphärischen dienen.

Auch wenn „Atmosphäre“ in vielen Kunstwissenschaften in Werkbeschreibungen überaus oft verwendet wird, so ist meistens doch 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. Zu dem Roman *Die Marie vom Hafen* (1937) heißt es in einer Kritik der *Neuen Zürcher Zeitung*:

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.

So wenig der Begriff der *Atmosphäre* als ästhetischer Begriff entfaltet ist, so deutet sich in den Redeweisen an, dass wir es mit mehreren Bestimmungselementen zu tun haben:

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

„Atmosphärische Dichte“ kommt nicht der Beschreibung der Akteure oder der Handlungen zu, sondern gerade jenen hintergründigen Gegebenheiten des Geschehens, die immer gegeben sind, aber nur selten thematisch werden. Atmosphärenbeschreibung ist die Darstellung der Handlungs- und Figurenumgebungen, nicht dieser selbst. Beide 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 *IN THE MOOD FOR LOVE* (Frankreich/Hongkong 2000) erzählt, teilt sich vor allem auch in der Tatsache mit, dass die Geschichte in einer Dauerregen-Stadt angesiedelt ist. Man mag diese intensive Interaktion von Figur und Umwelt als *Symbolisierung* ansehen und dann die äußeren Gegebenheiten als eine Externalisierung des Figuren-Innen auffassen. Man mag derartige Bezüge aber auch als Strategien der *semantischen Verdichtung* auffassen und in der Homogenisierung von Figur und Umwelt eine zumindest partielle 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 seinem *Der sichtbare Mensch* schreibt, dass es beim Kunstwerk darauf ankomme, „dass *das ganze Bild* aus *einem* Geist geschaffen sei und dass die Natur, das Milieu *dieselbe* Stimmung bekommt wie die Geschichte, die sich darin abspielt“ (1982, 99, Hervorhebung i.O.), dann ist auf diese Homogenisierung abgehoben. Da ist sogar von einer „Koketterie“ (1982, 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 z.B. durch falsche Musik die geforderte atmosphärische Verdichtung behindert wird. Ein Beispiel ist die Fantasy-Geschichte *LADYHAWKE* (USA 1985, Richard Donner), der die unmögliche Liebe zwischen einer jungen Frau, die tagsüber ein Falke sein muss, und einem jungen Mann, der des Nachts als Wolf durch die Wälder streift, erzählt, 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 geben können. Wenn in italienischen Filmen der 1960er immer wieder Hochhäuser im Hintergrund 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, der Verlorenheit oder der Unbehaustheit der Figuren vor

dem Hintergrund einer sich rasant vollziehenden Urbanisierung der italienischen Alltagswelt.

So, wie in der Literatur das Atmosphärische an *Beschreibungen* festgemacht ist, 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 (die Szene, das Licht, die Farbe, die Kontur, das Vorder-/Hintergrundverhältnis),
- das Soziale resp. Theatralische (insbesondere die Szene und das zur Szene gehörige Setting),
- der Ton (dort ist ja sogar eigens von der „Atmo“ die Rede),
- die Musik, mittels derer oft mit wenigen Takten ein besonderer Atmosphärenwert hergestellt werden kann.

3. Bestimmungselemente

3.1 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. So, wie Wohnungen oder manche Gärten selbstgestaltete und bewusst mit „Atmosphärizität“ aufgeladene Innenräume sind, so können auch ganze Stadtteile eigene Anmutungen tragen. Eine Geschichte, die in der Plattenbau-Stadt Magdeburg-Olvenstedt spielt, wird die eigene Gesamt-Atmosphäre 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 Stadtviertel steht. Handlungsräume können ineinandergeschachtelt sein wie Zwiebeln - und möglicherweise enthüllen sich neue Atmosphären, wenn man den einen 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 Ob-

jekt verschwindet in einem sich als Szenario darbietenden 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 Atmoton aus dem Geräusch einfahrender Züge, von Schritten auf dem Bahnsteig, Lautsprecherdurchsagen, Gepäckwagen u.a. zusammen. Der amerikanische Terminus *Sound Image* deutet noch stärker darauf hin, dass es sich auch bei den akustischen Konstruktionen im Film um *Ton-Bilder* handelt, welche nach künstlerischen Gesetzmäßigkeiten organisiert sind.

So, 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 Ton-Quellen (Naturlaute, Wind, Maschinenlaute, Straßengeräusch) sowie deren Interaktion mit dem architektonischen Raum (Hall und Echo etc. als Indikatoren für Größe, Beschaffenheit etc.; Interaktionsgeräusch als Indikator für Belebtheit etc.) beschreib- und erkennbar. Aber sie werden als *holistische Gesamteindrücke* wahrgenommen und gehen in die tiefere Erkundung der jeweiligen diegetischen Realitäten mit ein. Der heute sehr gebräuchliche Begriff der *Soundscape* (dt. 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). Es macht einen Unterschied, der für den kompetenten Zuschauer wahrnehmbar und auf seiner kognitiven Landkarte der Welt erschlossen ist. 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 Klanglandschaften-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 (Größe des Raum, Beschaffenheit, Leere oder Fülle des Raums etc.) wiedergibt. 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 Zuschauer den Unterschied zu den übrigen, mit der Original-Atmo aufgenommenen Szenen nicht auffiel. Das gelang aber nur in den wenigsten Fällen - die Brüche waren auffällig, die eigentlich gewünschte Dichte der Illusionierung gelang nicht mehr (Maier 1997, 66ff). Erst 1932 entwickelten sich Möglichkeiten der Mehrspuraufnahmen und der Mischung verschiedener Spuren. Bis dahin mag man aber die misslungenen Versuche der Geräuschemacher als Indiz für die Komplexität und Dichte der akustischen Atmosphäre nehmen, die im Moment der Wahrnehmung als holistischer *Wahrnehmungseindruck* aufgenommen wird. Seine innere Zusammengesetztheit ist erfahrbar, aber nicht beschreibbar. Kommt es zu Brüchen der Kontinuität, 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. Erinnert sei an die quälend unbeweglichen Szenen in Wolfgang Petersens *DAS BOOT* (BRD 1981), in denen fast nichts außer dem so prägnanten Sonargeräusch zu hören ist, das gerade aus dem Ausbleiben anderen Geräuschs seine Bedrohlichkeit zu entwickeln schien. Es ist heute in zahllosen Unterwasserszenen als „Sound der Bewegungslosigkeit und Handlungsunfähigkeit“ konventionalisiert. Manchmal wird es weiterentwickelt wie in John McTiernans *THE HUNT FOR RED OCTOBER* (USA 1990), in dem Frank Serafine und Allen Howarth auf der Grundlage von Aufnahmen in Swimmingpools ein Grundmaterial entwickelten, das mit einem Synclavier und mit Effektge-

räten noch weiter moduliert und transponiert wurde - „Tankeraufnahmen, Reaktorklänge, Wassergeräusche, verlangsamte Luftblasen und tieffrequentes Dröhnen suggerieren eine eigenständige Unterwasseratmosphäre“ (Werner 1999, 61f). Natürliche Tonwahrnehmung und Kenntnis der konventionellen Inszenierung von U-Boot-Aufnahmen scheinen sich in diesen Beispielen bruchlos zu überlagern und zu durchdringen.

3.2 Vertrautheit

Geht es nach diesen Vorüberlegungen in der Beschreibung des Atmosphärischen vor allem um die *Beziehungen zwischen Figur und Environment* - sie ist die narrativ bedeutsame Größe, steht im narrativen Vordergrund, wogegen das Environment den Hintergrund resp. den diegetischen Rahmen der Handlung ausmacht -, so ist doch zu bedenken, dass sie selbst Teil des Environments ist. 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, wenn er - z.B. qua Zeitreise - in eine ganz andere kulturelle Umgebung versetzt wird, wenn er 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 Casting müßte diese Doppel-Bindung der Figuren genau reflektieren.)

Das Gesagte würde darauf hinauslaufen, ‚atmosphärische Dichte‘ im Verhältnis von Figur und Environment aufzusuchen. Es erscheint aber plausibel zu sein, die *Szene* als elementarere, vor allem als dramaturgisch elementare Einheit als Fluchtpunkt der Überlegungen zu wählen. Das Atmosphärische gehört nämlich 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 vor al-

lem bei Interviews die Figuren 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 ganz offensichtlichen Zusatzbedeutungen zu befrachten. Lucey (1996, 248) schreibt dazu:

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.

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

Von besonderer Bedeutung ist der szenische Hintergrund, wenn er die Charaktere und/oder die Geschichte beeinflusst. Lucey (1996, 248) beschreibt die Schlussszene aus *AN OFFICER AND A GENTLEMAN* (1982, Taylor Hackford) 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 die Heldin zur finalen Vereinigung entführt. Der Charakter des Phantastischen und Märchenartigen hätte sich nie so einstellen können, hätte man die Szene in einem Hotelzimmer, in einer Küche oder auf offener Straße angesiedelt. Es ist vor allem dieser Arbeitswelt-Hintergrund, der noch einmal die Armseligkeit des Traums des Mädchens thematisiert, wie in einer Operette am Ende doch noch mit dem vereinigt zu werden, den sie ersehnte - und der ein klares Gegenbild zu der alltäglichen Fabrik-Realität darstellt, in der sie lebt. Das szenische *wallpapering*

des Schlusses hat mit der Geschichte zu tun, vor allem mit der empathischen Modellierung der Lebensentwürfe des Mädchens. Hier am Ende dreht sich auch die Perspektive - dieser Schluss schlägt sich eindeutig auf die Seite des Mädchens, gleichgültig, dass die Geschichte bis hierhin primär die des Mannes gewesen ist.

3.3 Konventionalität

Man kann Atmosphären aktiv zu schaffen versuchen. Ein Beispiel: Das festliche, womöglich erotisch gemeinte Mahl bedarf eines gedeckten Tisches, der Blumen auf dem Tisch, der Kerzenbeleuchtung; das Grundlicht ist abgedeckt-abgedunkelt, wenn nicht gar aus; dazu spielt man gewisse Musiken, eher langsam, eher auf Dur getrimmt, schmusig, zur Zärtlichkeit auffordernd. Man sitzt einander gegenüber. Wir sehen solche Szenen im Film - und wir wissen, dass die intendierte Stimmung sich meistens nicht einstellen will, dass die Szene sich anders entwickeln wird als beabsichtigt. In der melancholischen Variante: Der eine trifft nicht oder viel zu spät ein, der andere ist eingeschlafen, die Kerzen am Ende heruntergebrannt. Dramatisch: Es kommt nicht zum erstrebten Taumel der Sinne, sondern zum Streit. Komödiantisch: Das Essen misslingt und am Ende muss der Pizzabote einspringen. Wichtig für ist hier aber nur die Differenz von intendierter *szenischer Stimmung* und 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 in den *atmosphärischen Hof* einer Situation (oder hier genauer, weil es sich um Inszenierungen handelt: einer Szene) betreten hat, sich nicht mehr gegen ihren *atmosphärischen Druck* zur Wehr setzen kann. Das Atmosphärische überflutet nach dieser Beobachtung den Akteur. Er wird durch die Szene dominiert und kontrolliert.

Doch ist er wehrlos? Die touristischen Angebote, die in die Richtung eines „atmosphärischen Urlaubs“ gehen (die „romantischen Wochenenden“ und der-

gleichen mehr), deuten darauf hin, dass es sich hierbei um eine klare kommunikative Vereinbarung zwischen Anbieter und Kunden geht: 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 selbst 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, darauf gerichtet sind, nicht allein einen besonderen Eindruck zu vermitteln (also seinem Image Ausdruck zu verleihen), sondern auch die atmosphärischen Bedingungen dafür zu schaffen, daß soziale Zusammenkünfte, die zur eigenen Sozialwelt gehören, 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 Geschmacks-Kulturen zu erkennen und sie zu handhaben. Wenn darum im Film eine Wohnung angeboten wird, die dem kleinbürgerlichen Milieu zugehört und in dem Zusammenkünfte stattfinden werden, die jener Subkultur zukommen, dann erkennt der Zuschauer das Milieu schon aufgrund der Einrichtung. Der Film-Einrichter muss die jeweiligen Stilistiken kennen, er muss ‚verstehender Soziologe‘ sein. Solche Stile sind in sich kompakt, basieren auf Inklusionen und Exklusionen. Brokatdeckchen oder Art-Deco-Lampen gehören jeweils spezifischen Milieus zu, die einander ausschließen; sie treten zusammen nur äußerst selten auf.

Treten Gegenstände zusammen auf, die nicht den milieubedingten Zusammenhang haben, bedarf es der Erklärung. Der Zuschauer erkennt die Inkompatibilität sofort. Das alles betrifft nicht nur die dingliche, sondern auch die symbolische Umwelt (Musik, Kunstgegenstände, Photographien etc.). 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; Hervorhebung HJW).

Atmosphären als Zusatzbedeutungen von Gegenständen der Darstellung sind darum auch nicht als subjektive Assoziationen zu fassen. Sie werden zwar 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, z.B. eine Kitsch-Atmosphäre ablehnen; aber man muss sie erfahren haben und erfahren können. Man muss sie also beherrschen, so, wie man eine Sprache beherrscht.

3.4 Synästheizität / 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* (1995) ist es immer wieder ein kaum feststellbarer, verwehender Geruch des anderen, der die abwesende Anwesenheit des Anderen manifestiert; und es ist nicht der Körpergeruch, sondern der Geruch von Parfüms, durch den hindurch der eine den jeweils anderen anmutend zu erfahren sucht. Objekte sind eingehüllt vom Atmosphärischen, hatte es eingangs geheißen - Akermans Film macht ein Spiel daraus, die Spur des Atmosphärischen ist geblieben, das Objekt selbst muss auf Grund der Spuren erschlossen werden: Und es macht 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 nicht im Kino selbst haben kann. 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 Geruchs-Szene aus Lawrence Kasdans *FRENCH KISS* (1995) so nachhaltig im Gedächtnis vieler Zuschauer verankert: Der Hallodri Luc Teyssier (Kevin Kline) zeigt der jungen Frau (Kate, gespielt von Meg Ryan) einen Kasten, den er einst in der Schulzeit zusammengestellt hatte; in ihm sind dem alle Gerüche, die von den Kräutern der Gegend, von den Büschen, vom Boden der Heimat ausgehen und die im Geruch 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 [2].

Will man dem folgen, nähern sich die atmosphärischen Effekte den aus der Psychologie bekannten *Anmutungen* (engl.: *impressions*) an. *Anmutungsqualitäten* kommen Objekten oder Situationen zu und sind die Grundlage für schwer zu bestimmende, eher vage und diffuse Wirkungen des jeweiligen Objekts der Anmutung auf den Betrachter. Anmutungen stellen sich in multi- oder kreuzmodalen Schlussfolgerungen ein. Oft sind dabei mehrere Wahrnehmungskanäle (visuell, auditiv, haptisch, olfaktorisch) im Spiel. Anmutungen stellen sich sehr schnell ein; viele Quellen nehmen sie sogar als „ersten Eindruck“, den eine Objektkonfiguration hervorruft, in dem sich Gefühle, Stimmungen und Haltungen gegenüber dem wahrgenommenen Gegenstand herausbilden und die darüber hinaus die Gestimmtheit des Erlebenden auch im weiteren beeinflussen [3]. Oft werden Anmutungen dem Subjektiven zugeschlagen, doch steht die Sicherheit und Intersubjektivität des Anmutungs-Urteils 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.

4. 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 dann in eine alpträumliche Umgebung verwandeln, zur Ausdrucksfläche einer viel allgemeineren paranoiden Welt-Haltung der Figuren mutieren. Nicht nur, dass die Bilder der Natur nicht feststünden, sondern sich in einen anderen atmosphärischen Horizont hinein transformieren, nein, die Modulationen der Anmutungen betreffen anderes, Narratives, das nicht mit den materialen Darstellungen des diegetischen Environments zusammengehen. Das Atmosphärische ist in dieser Hinsicht eine Tiefenschicht der Inszenierung, exponiert die Figuren und das Environment gleichermaßen in einem zusammenhängenden *atmosphärischen Hof*. Es gibt zahlreiche andere Beispiele, an denen man das Argument entfalten kann. Wenn etwa in Roman Polanskis *REPULSION* (Großbritannien 1965) sich die Sicherheit der Wohnung nach und nach in eine zutiefst bedrohliche Einkerkung wandelt, oder wenn in John Boormans *DELIVERANCE* (USA 1972) sich die zum sportlichen Befahren einladende Wildheit des Bergflusses als Ort unkalkulierbarer Gefahren herausstellt, dann hat man es solchen Umbildungen fundamentaler Voreinstellungen dessen zu tun, die dem affektiven Charakter der Geschichte grundliegen. So, wie man vom *Register* des Sprechens oder Singens spricht und damit in der Musik z.B. einen eigenen Klangraum homogener Töne bezeichnet, könnte man man von einer *Registerfunktion* der Atmosphärenwerte sprechen.

Wenn man das Modell der *Register* zur Beschreibung des (Tiefen-)Atmosphärischen heranziehen will, 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 eines Textstücks feststellen kann;

- die *Konventionalität* der Register schließlich, die eng mit der Bestimmung von Genres und Textintentionen zusammengeführt sind.

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

Anmerkungen

[1] Genau diese Beobachtung legt es nahe, das Atmosphärische als eine Kategorie des *Designs* anzusehen, als plan- und kontrollierbares Element einer *Warenästhetik*. Alfred Plathaus 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, p. 29). Vgl. dazu auch Ulrichs Rostocker Dissertation (2008), der das Atmosphärische im Sportmarketing zu beschreiben sucht.

Böhme hat eine eigene Studie zur Architektur-Atmosphäre vorgelegt (2006; vgl. Böhme 2007), in der er den Bezugspunkt des praktischen Gebrauchs, in dem 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, ist als solcher zum Bezugspunkt des Bauens geworden. Das eigentliche Thema der Architektur, behauptet Böhme, ist der Raum - und zwar der ‚gestimmte Raum‘, also die Atmosphäre.

[2] Böhme hatte das Atmosphärische als Kategorie einer ursprünglich sinnlichen Begegnung zwischen Rezipient und Kunstwerk angesetzt (1995, 16, 23, 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.

[3] Anmutungen werden heute meist in der Werbepsychologie als „Produkt-Anmutungen“ untersucht. Vgl. dazu

Friedrich-Liebenberg 1976; Haverkamp 2009. In eine ähnliche Richtung weisen die Untersuchungen zur *Eindrucksbildung* (engl.: *impression formation*), die jene Prozesse zu erforschen suchen, in denen eine Person Urteile über eine andere Person generiert; offenbar werden bei einer Erstbegegnung - „auf den ersten Blick“ - Einzelmerkmale (wie allgemeines Aussehen, Kleidung, Bewegungsmodus, Blickkontakte, Gesten, Stimmqualitäten etc.) zu einem synthetischen 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, biographische Informationen, Kenntnisse über den gesellschaftlichen Rang etc. zum unmittelbaren Eindruck dazutreten). Vgl. dazu Rosemann/Kerres 1986; Srull 1988.

Literatur

Balázs, Béla (1982) *Schriften zum Film. 1. Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze, 1922-1926*. Hrsg. v. Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch u. Magda Nagy. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.

Böhme, Gernot (1995) *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp (Edition Suhrkamp. 1927 [= N.F. 927.]).

Böhme, Gernot (1998) *Anmutungen. Über das Atmosphärische*. Ostfildern vor Stuttgart: Ed. Tertium (Arcaden.).

Böhme, Gernot (2006) *Architektur und Atmosphäre*. München/Paderborn: Fink.

Böhme, Gernot (2007) Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik. In: *Einführung und phänomenologische Reduktion. Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst*. Hrsg. v. Thomas Friedrich u. Jörg H. Gleiter. Berlin [...]: Lit 2007, S. 287-310 (Ästhetik und Kulturphilosophie. 5.).

Bollnow, Otto Friedrich (1941) *Das Wesen der Stimmungen*. Frankfurt: Klostermann.

Ettedgui, Peter (2001) *Filmkünste: Produktionsdesign*. Reinbek: Rowohlt (rororo film tv.)/(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 [...]: McGraw-Hill.

Maier, Wolfgang (1997) *Spielfilmsynchronisation*. Frankfurt [...]: Lang (Forum Anglicum. 23.).

Rosemann, Bernhard / Kerres, Michael (1986) *Interpersonales Wahrnehmen und Verstehen*. Bern [...]: Huber (Huber-Psychologie-Forschung.).

Schmitz, Hermann (1965) *System der Philosophie. 2. Der Leib*. Bonn: Bouvier.

Schmitz, Hermann (1969) *System der Philosophie. 3: Der Raum. Tl. 2: Der Gefühlsraum*. Bonn: BouvierS.

Schmitz, Hermann (1998) Situationen und Atmosphären. Zur Ästhetik und Ontologie bei Gernot Böhme. In: *Naturerkenntnis und Natursein*. Für Gernot Böhme. Hrsg. von Michael Hauskeller, Christoph Rehmann-Sutter u. Gregor Schiemann. Frankfurt: Suhrkamp 1998, S. 176-190 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft. 1327.).

Schmitz, Hermann (2003) *Was ist Neue Phänomenologie?* Rostock: Koch (Lynkeus. 8.)/(Edition Neue Hochschulschriften.).

Srull, Thomas K. (ed.) (1988) *A dual process model of impression formation*. Hillsdale, NJ [...]: Erlbaum (Advances in Social Cognition. 1.).

Uhrich, Sebastian (2008) *Stadionatmosphäre als verhaltenswissenschaftliches Konstrukt im Sportmarketing. Entwicklung und Validierung eines Messmodells*. Mit einem Geleitw. von Martin Benkenstein. Wiesbaden: Gabler (Gabler Edition Wissenschaft. Marketing und Innovationsmanagement.).

Werner, Hans U (1999) Sounddesign - Kino fürs Ohr? In: *Massenmedien und Kommunikation* (Siegen: Universität-GH Siegen), 129-130, S. 55-87.