



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2012

Von Transparenz und Intransparenz. Über die Atmosphäre historischen Filmmaterials

Schweinitz, Jörg

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-66998>
Published Version

Originally published at:
Schweinitz, Jörg (2012). Von Transparenz und Intransparenz. Über die Atmosphäre historischen Filmmaterials. In: Tröhler, Margrit; Schweinitz, Jörg; Brunner, Philipp. Filmische Atmosphären. Marburg: Schüren, 39-52.

- 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.outhrow.ch/Forum/Topic12475 [letzter Zugriff 17.6.2009].
- Jügel, Reinhard (1996) «Kino, Wut und kleine Dialektik der Solidarität», in: Schütte, Wolftram (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.].
- Königsstein, 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.
- Mellenkamp, Patricia (1981) «Made in the Fade», in: *Chertracts*, 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 Geruchsfilmen und Düften und Lüften im Kino», in: Schenk, Imbert (Hg.): *Erlebnisort Kino*, Marburg: Schüren, S. 68–80.
- Roth, Joseph (1991 [1929]) «Bemerkungen zum Tonfilm», in: ders.: *Gesammelte Werke*, III, Köln: Klempner & Witsch, S. 57ff.
- Sartre, Jean-Paul (1965) *Die Wörter*, Reinbek: Rowohlt.
- Walsler, Robert (1992 [1912]) «Kino», in: Schweinitz, Jörg (Hg.) *Prolog vor dem Film*, Leipzig: Reclam, S. 26f.

Jörg Schweinitz

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 beschreiben.

1.

Eine erste Einstellung stammt aus *DER GEMEINISVOLLE 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 Kaffeehaustisch 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 hervorschießt, 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 flatternden 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, Plasterung 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 Lehnbraun oder einem leicht bräunlich verschleierten Weiß werden. Der Sepia-Ton verändert unsere Wahrnehmung nicht allein, weil er heute gleichsam *zeichnerhaft* 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 Doppelfekt noch. Dabei mischen sich die Effekte der damals benutzten Optik, der Objektivs, 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 erlaube 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 (Un)vollkommenheit 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 Schweinitzer 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 alle Foto-
größen verweisen soll. Viele digitale Bildbearbeitungsprogramme, so etwa *Photoshop*,
ermöglichen, den Effekt auch im Nachhinein herzustellen. Dies geschieht in beiden
Fällen zeichnerhaft, die tatsächliche Haptik des alten Materials wird hier weder erreicht
noch angestrebt.



1a-b Der GEHEIMNISVOLLE KLUB: Schwankungen des Lichts an der Seebücke in Schwenningen



Ähnlich liegt der Fall beim zweiten Beispiel, einer Sequenz aus *DIE SÜHNHE* (Emmerich Hannus, D 1917). Der Film handelt von der aufopfernden Liebe der jungen Renate (Martha Novelty) zu Ludwig (Kurt Vespemann), einem erblindeten Mann. Seit Kindertagen ihn 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 Taktille, das sich mit Plastiken und Skulpturen verbindet, die zu Renates Mutter 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 überbeleuchtet, 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-Tönung 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 Filmmaterials (z.B. einer Nachtsequenz in blau), also für jenen Vorgang, den die Amerikaner *finning* nennen – im Unterschied zur Tönung (*toning*). Bei der Tönung werden alle Schwarz- und Grauwerte durch die entsprechenden Abstufungen eines anderen Farbtöns (z.B. Sepiabraun) ersetzt. (Teil-)Bildflächen, die im Schwarzweiß fast keine Grauwerte zeigen, weisen bei der Tönung kaum Farbe auf, während bei der Virage sich die Farbe gerade auf solchen Flächen besonders leuchtend zeigt.



2 DIE SÜHNHE: Der blinde Ludwig im Bildhaueratelier

Noch gesteigert wird das Spiel mit dem Licht durch eine in diese Szene eingetragene (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 Lehmraum 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 Nahinstellung 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 *finning* nennen – im Unterschied zur Tönung (*toning*). Bei der Tönung werden alle Schwarz- und Grauwerte durch die entsprechenden Abstufungen eines anderen Farbtöns (z.B. Sepiabraun) ersetzt. (Teil-)Bildflächen, die im Schwarzweiß fast keine Grauwerte zeigen, weisen bei der Tönung 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, prä-sentiert zwischen Schatten und Licht. Das Ganze ist zudem symbolisch vor dem Hintergrund des Todes – das Skelet – und des Nichtsehen-Könnens – die verfüllte 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 *ästhetische* Attraktion. Sie bindet sich hochgradig an jene visuelle Atmosphäre, die durch die Beleuchtung, 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 «Dunstkreis» 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 Atmosphäre 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 «eingeführt»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 Filmlinien (1974) und Filmbild (1986) mit Blick auf das Farbmateriale seiner Zeit davon, dass man durch Untertextposition einen «über dem Bild liegenden Schleier [herstellen können], der die Szeneneinheiten in eine Art ›rauchige‹, grifflige 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 glühenden Ende einer Zigarre 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, eingeführt werde, erklärt er am «Raumgefühl», ebenfalls einem sich auf Atmosphärisches stützenden Phänomen, wie folgt: «Das ›Raumgefühl‹ [...] emblemt dieser Bestimmtheit und es hatler 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 ein Gefühl. 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 erlütterte grünblaue Schleierefekt, der (zumindest im Farbmateriale der 1970er Jahre) bei leichter Umlenklung auftritt. Effekte dieser Art möchte der damalige Babesberger Kamera-Professor als künstlerische Stilmittel einsetzen. Wiewohl hier auch das Atmo-

spektive auf einen Aspekt aufmerksam gemacht, der solchen Kunstgriffen vorgelagert und von grundlegendere 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 angemerk – weitere apparative Komponenten hinzu: die Mechanik der Kamertechnik, 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 Materialien 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, Filmhalten 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 automatisch verarbeitet worden sein: Weil vollkommen der Gewöhnheit 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-

⁶ 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.

⁷ Welche (atmosphärischen) Effekte von applikativen Kolorierungstechniken des frühen Films ausgehen können, das haben in jüngerer Zeit Christine N. Brinkmann (2011) und Jelena Kakin (2011) dargestellt; vgl. auch Gunning (2003a).

⁸ Tom Cunning hat diesen Vorgang einmal so beschreiben: «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 Afga-Color und die damit verbundene Farbdrammaturgie 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-Tönung, die Virage, die Art des Licht- und Schattenspiels, die Spuren der Aufnahmeoptik, die erwählten 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 theoretischen 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- resp. medienhistorischen 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 *Artificialität* 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 partiiellen «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, postuliert, 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 Artificialität 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 *Aumitisierung*. Für Walter Benjamin galt es noch als Prämissen, 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 materialen 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 materialer 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 Sonntagsmorgen 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 sublimen Erlebnis 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 materialen Dauer der Patinierung, die – sofern die Restaurierung sie nicht vollkommen auslöschen 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, *Divya 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 kompliziert 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 Delpeut 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 gehen 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 [rechte; dritte] Fassung von 1939)», in: ders.: *Allgorten 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: *Rehinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, hg. v. David Thornton u. Henry Jenkins, Cambridge, Mass.: MIT Press, S. 30–60.
- Kessler, Frank (2010) «Ostranenie, Innovation, and Media History», in: Oever (Hg.), S. 61–79.
- Lippis, Theodor (1920) *Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst* [1906] (Ästhetik, Bd. 2), Leipzig: Voss.
- Mehner, 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. Flüchtigkeit und Plastizität im Farbfilm um 1900», in: *Montage AV*, 20/2 [im Druck].
- Schkłowski, Wiktor (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.

Margrit Tröhler

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 Stimmungsraum. 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 «annutet» (Böhme 1998, passim) oder von dem wir uns «angereicht» fühlen (Waldentfels 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).