

Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades „Master of Arts“ der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich (im Rahmen des universitätsübergreifenden Master-Studiengangs Netzwerk Cinema CH)

Wege der Konzeptualisierung filmischer Atmosphären über Taktilen und Texturen

Am Beispiel von IN THE MOOD FOR LOVE von Wong Kar-Wai

Maria Suhner

Matrikel-Nr.: 02-214-427

Modulbuchung von FS 2011-HS 2012

Januar 2012

Referent: Prof. Dr. Jörg Schweinitz

Wege der Konzeptualisierung filmischer Atmosphären über Taktiles und Texturen

Am Beispiel von IN THE MOOD FOR LOVE von Wong Kar-Wai



Masterarbeit

Eingereicht von
Maria Suhner
denkanmaria@hotmail.com

Betreuung:
Prof. Dr. Jörg Schweinitz

Inhalt

1 EINFÜHRUNG	1
Begriffsdeutungen	5
2 GRUNDATMOSPHERE IN IN THE MOOD FOR LOVE: ERSTE ANNÄHERUNG	6
3 ABSCHLUSSEQUENZ VON IN THE MOOD FOR LOVE: DICHTER BESCHREIBUNG	9
3.1 DICHTER BESCHREIBUNG ALS METHODOLOGISCHES VORGEHEN	10
3.2 THEMATISCHER ÜBERBLICK	12
3.3 DICHTER BESCHREIBUNG DER ABSCHLUSSEQUENZ	13
4 ÄSTHETISCHE KORRESPONDENZ.....	23
5 KONZEPTUALISIERUNG FILMISCHER ATMOSPHEREN	
ANHAND TAKTILEM UND TEXTUREN	32
5.1 THEORETISCHE DISKURSE.....	33
5.1.1 <i>Taktilismus: F. T. Marinetti</i>	33
5.1.2 <i>Haptik der Flächen: Alois Riegl</i>	34
5.1.3 <i>Haptische Visualität: Laura Marks, Giuliana Bruno</i>	39
5.2 TAKTILITÄT UND TEXTUREN IN IN THE MOOD FOR LOVE.....	43
5.2.1 <i>Abschlusssequenz</i>	44
Umgebung und ihre narrative Funktion	44
Semantische Überlagerungen	45
Atmosphäre als Topos	46
Atmosphäre als Spuren	48
Exkurs: Spuren, Geschichten, Melancholie	51

5.2.2 Ähnlichkeit und Wiederholung: Verbundelemente zum Filmganzen	54
Die Mulde	56
Wände und Räume	60
Linienzüge	62
Kamerazüge	64
Lücke und Sperrung	65
Ekstase und Zaum	68
5.2.3 <i>Résumé: homogene, dichte Atmosphäre – melancholisch</i>	72
6 RÉSUMÉ	75
VERZEICHNIS	79
<i>Filmografie</i>	79
<i>Literatur</i>	79
<i>Internet</i>	82
<i>Filmische Interviews</i>	82

1 Einführung

Jeder Film verfügt über ein Gewebe, dem es nachzugehen gilt. Und zwar nicht linear, nicht von links nach rechts, von Anfang bis Ende, sondern man soll, wie Swetlana Geier betonte, „das Textgefüge gleichsam mit der Nase in die Höhe heben“¹.

Der filmischen Atmosphäre, die in besonderer Weise mit diesem Gewebe verbunden ist, soll in der vorliegenden Arbeit nachgegangen werden.

Momente prägen sich ein – in ihrer Wirkung. *IN THE MOOD FOR LOVE* – die flüchtige Handbewegung, das Drücken der Klingel, die aufgenommene Bewegung der Figur und die plötzlich sich eröffnende Lücke am Filmende. Es sind flüchtige Momente eines Films, die in Erinnerung bleiben und die wir erwähnen möchten, wollen wir den Film beschreiben. In ihnen artikuliert sich der ästhetische Reiz und die Atmosphäre des Films. Doch wie lassen sie sich vermitteln, was sagen sie uns? Warum faszinieren sie uns? Sind es nicht ausartikulierte Gesten, in denen wir etwas erahnen? Wären sie gar zu lesen? Ist „alles, jede Geste, jede Linie ein zu lesendes oder weisendes Zeichen“ wie es Pina Bausch in *PINA* (Wim Wenders, D 2011) formuliert, als sie feststellt, dass sie bei geschlossenen Augen den Blick nach oben und nicht nach unten richten müsse, damit die Vorstellung Form annimmt? Auch beispielsweise lang anhaltende Fahrten über Landschaftsoberflächen, die musikalisch unterlegt und in leichter Zeitverlangsamung wiedergegeben sind, faszinieren auf ähnliche Weise, ohne hinreichende Erklärungen zu finden. Weshalb? Filmische Atmosphäre möchte konzeptualisiert werden.

In solchen Bildern erfahren die Zuschauer ein starkes sinnliches Präsenzerlebnis; wenn sie, lediglich für einen Sekundenbruchteil, ergriffen werden oder an auffallenden Montageketten haften bleiben, in längeren Szenen oder Sequenzen innerhalb eines Films atmosphärisch getragen werden oder wenn sie während eines ganzen Films „kontemplativ, d.h. scheinbar ‚zeitlos‘ wahrnehmend am Gipfelpunkt eines ablaufenden Geschehens verharren“ (Reinhard Knodt 1994, 54). Das Sinnenbewusstsein zeigt sich in solchen Bildern sehr explizit: Vielleicht, weil die Materialität verstärkt hervortritt. Vielleicht, da wir ahnen, dass darin ein

¹ Zit. nach: *DIE FRAU MIT DEN 5 ELEFANTEN* (Vadim Jendreyko, CH 2009).

spezifischer Gestus (sei es auch nur eine Unschärfe) vorhanden ist, der die Rezipienten auf etwas hinweisen möchte.

Andererseits sind es häufig auch Formen, Bewegungen, kleine Momente, Stellen in einer Inszenierung, durch die man fast unbewusst getragen wird. Auch diese machen sich in der sinnlichen, leiblichen, ästhetischen – der *aisthetischen* – Empfindung bemerkbar und verleihen einer Geschichte Ausdruck, indem sie den ‚mood‘ angeben, Stimmungen transportieren können und uns Unausgesprochenes wahrnehmen lassen.

Ob solche sensuelle Form- und Materialempfindungen eine Selbstzweckhaftigkeit besitzen, deren einzige Aufgabe darin besteht, wahrgenommen zu werden (wie dies im Rahmen des Russischen Formalismus und der bildenden Künste der Avantgarde tendenziell gefordert wurde), oder ob ihnen eine dienende Rolle zugesprochen wird, solchen Fragen, die m.E. nicht abschliessend geklärt werden können, doch verschiedene Perspektiven zulassen, gilt es im Verlauf der Arbeit nachzugehen.

All diese ästhetisch wahrgenommenen Wirkungen, ob beinahe unmerklich oder explosiv, lang anhaltend oder blitzschnell, bilden die spezifische Atmosphäre eines Filmes – so meine erste These. Atmosphäre ist offensichtlich etwas, das einen ergreift, und dies auf sehr sinnliche Weise. Und Atmosphäre wird, (auch) weil sie einen ergreift, zum ästhetisch relevanten Parameter. Fragen danach, *wann* und vor allem *wie* diese Momente stattfinden, soll anfänglich nachgegangen werden. Eine präzise phänomenologische Betrachtungsweise jener Wirkungsmomente – was die Betrachtung der eigenen Wahrnehmung impliziert – ist ein mögliches adäquates Vorgehen. „An irgendeiner Stelle ist mit einem Umschlagen der Wahrnehmungsweise, nämlich von einem Spüren der Atmosphären zum Lesen von Zeichen, zu rechnen“ (Böhme 1995, 147). Insbesondere wenn man die filmische Atmosphäre im Spielfilm aufsuchen will, nimmt die Atmosphäre auch eine Funktion für die Bedeutungsuntermauerung ein. Insofern werden verschiedene theoretische Ansätze verwendet: Gernot Böhme – einer der wenigen, der sich explizit mit Atmosphäre beschäftigt – stellt den Begriff ins Zentrum einer ‚neuen Ästhetik‘, der Aisthetik als allgemeiner Wahrnehmungslehre:

Atmosphäre bezeichnet zugleich den Grundbegriff einer neuen Ästhetik wie auch ihren zentralen Erkenntnisgegenstand. Die Atmosphäre ist die gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen. Sie ist die Wirklichkeit des Wahrgenommenen als Sphäre seiner Anwesenheit und die Wirklichkeit des Wahrnehmenden, insofern er, die Atmosphäre spürend, in bestimmter Weise leiblich anwesend ist.

Böhme 1995, 34

Böhme untersucht Atmosphäre als eine Dimension von Kunst (und Alltag), die in leiblicher Präsenz erfahrbar wird. Seine Analysen führen indes bis zu jenem Punkt, an dem „dieses Umschlagen [ins Lesen von Zeichen] geschieht“ (Böhme 1995, 147), denn:

Der eigentliche Gegenstand einer semiotischen oder hermeneutischen Ästhetik wäre eine Welt von Zeichen und die eigentliche Arbeit der Ästhetik dann Überschreitung auf eine Welt von Bedeutung hin. Bilder sind in einer solchen Ästhetik nicht etwas, an dem in leiblicher Präsenz Erfahrungen gemacht werden können, sondern Texte, die man lesen muss. Es geht nicht darum, ihre Wirklichkeit zu erfahren, sondern sie zu verstehen, d.h. herauszufinden, was sie bedeuten.

Böhme 1995, 153

In meiner Betrachtung fließen aber auch Theorien und Denkmotive ein, die sich in der einen oder anderen Weise mit ähnlichen Themen befassen, aber mit anderer Begrifflichkeit (zum Beispiel das Photogene und Zaumhafte von Boris Eichenbaum oder das Punctum von Roland Barthes).

Um aber jene Momente zu erfassen, die über das ästhetische Erlebnis hinaus der Bedeutungsfundierung dienen, also Momente, die die phänomenologische Betrachtungsweisen allein nicht mehr erfassen kann, müssen andere Ansätze hinzugezogen werden. So wird beispielsweise Peter Wuss' kognitionspsychologischer Ansatz aufgegriffen, wonach Atmosphäre im Sinne eines tiefenstrukturellen Phänomens durch Wiederholung ähnlicher sinnlicher Konfigurationen sich allmählich aufbaut. Er beschäftigt sich mit leisen, kaum merkbaren Momenten in der Filmstruktur, die trotz ihrer Unmerklichkeit „eine Macht [ausüben], aber eine unfassbare, über die sich nur mit Mühe nachdenken und reden lässt“ (Wuss 1986, 7).

Weitere Denkanstöße, in beiden Richtungen, beziehe ich aus filmischen Interviews², die Elisabeth Blum im Rahmen ihrer Arbeit *Atmosphäre, Hypothesen zum Prozess der räumlichen Wahrnehmung* (2010) geführt hat.

Da bislang noch kein Theoriegebäude zur Atmosphäre³ und noch weniger zur filmischen Atmosphären vorliegt, besteht die theoretische Einbindung in die filmanalytische Untersuchung aus einer eher freien Verflechtung verschiedener ‚Andenkungen‘, in denen unterschiedliche Zugänge für die Konzeptualisierung der filmischen Atmosphäre begriffen werden können.

² Es sprechen in den ausgewählten Auszügen: Paolo Bianchi, Dozent und Mitherausgeber des *Kunstforum International*, Historiker Valentin Groebner sowie Filmschaffender und Filmwissenschaftler Fred van der Kooij.

³ Böhme wählte den Essay als literarische Form: „Die Zeit ist für systematische Abschlüsse nicht reif. Im Gegenteil ist es wünschenswert, wenn sich viele Autoren mit unterschiedlichen Ideen der Bewältigung der anstehenden ästhetischen Probleme stellen. Der Essay ist deshalb gegenwärtig die adäquate literarische Form“ (Böhme 1995, 11). Auch seine nachfolgenden Bücher, obwohl ausgearbeiteter, stehen in jenem methodologischen Vorgehen.

Ausgehend einer *dichten Beschreibung* – ein methodologisches Vorgehen, das vom Ethnologen Clifford Geertz mitgeprägt wurde – kann das Vorgefundene beobachtet, beschrieben *und* schliesslich gedeutet werden. Eine These, die zugleich das methodologische Vorgehen bestimmt, würde demnach lauten: Auf der Grundlage einer dichten Beschreibung von sinnlichen Qualitäten eines Films lassen sich verschiedene theoretische Zugänge zur (filmischen) Atmosphäre erproben.

Dicht beschrieben wird die Abschlussequenz von *IN THE MOOD FOR LOVE* (Wong Kar-Wai, HK 2000).⁴ In ihr ist eine verdichtete Atmosphäre vorfindbar, die in besonderer Weise die ästhetische Wahrnehmung anspricht und ein vielfaches Deutungsangebot liefert. Über die dichte Beschreibung zeichnen sich verschiedene Möglichkeiten zur Konzeptualisierung filmischer Atmosphären ab. Einer dieser Möglichkeiten zur Konzeptualisierung wird vertieft nachgegangen: der Analyse des Taktilen und der Texturen. Nach einem kurzen theoretischen Abriss übers Haptische soll, ausgehend von der Abschlussequenz, dann der Blick aufs ‚Filmganze‘ gerichtet werden. Einzelne Fragmente werden genauer betrachtet, sofern sie (übers Taktile und die Texturen) der in der Abschlussequenz präsenten Atmosphäre beitragen. In welcher Weise sie es tun, wird erforscht.

⁴ Werden Ausschnitte anderer Filme hinzugezogen, dienen sie dafür, die gewonnenen ‚Erkenntnisse‘ noch besser zu veranschaulichen.

Atmosphären kennen wir aus Erfahrung. Es sind gewissermaßen intuitive Gegenstände. Gefragt aber, was eine Atmosphäre denn nun wirklich sei, stellt sie sich meist als überraschend ungreifbar heraus. Wir neigen dazu, Atmosphären aus Hilflosigkeit genetivisch zu benennen.

Reinhard Knodt 1994, 49

Man hat den Eindruck, dass mit *Atmosphäre* etwas Unbestimmtes, schwer Sagbares bezeichnet werden soll, und sei es auch nur, um die eigene Sprachlosigkeit zu verdecken. Es ist fast wie mit dem *Mehr* bei Adorno. Auch damit wird in andeutender Weise auf ein Jenseits dessen, wovon man rational Rechenschaft geben kann, gewiesen, und zwar mit Emphase, als finge erst dort das Eigentliche, das ästhetisch Relevante an.

Gernot Böhme 1995, 21

Begriffsdeutungen

In *Ästhetische Korrespondenzen, Denken im technischen Raum* (1994) geht Reinhart Knodt der Wahrnehmungsform von Atmosphäre nach und untersucht diese im Zusammenhang mit ästhetischen Entwürfen des Raums. Gernot Böhme spürt den Begriff in erkenntnistheoretischer Hinsicht auf und bezeichnet Atmosphäre „als quasiobjektive Gegenstände“, als etwas, das zwischen Subjekt und Objekt liege: „Atmosphäre [bezeichnet] etwas in gewissem Sinne Unbestimmtes, Diffuses, aber gerade nicht unbestimmt in Bezug auf das, was es ist, seinen Charakter“ (Böhme 1995, 22). Man erkenne, und zwar unmittelbar, die „besondere Weise, in der sie uns anmutet“ (Böhme 2001, 52). Auch der Phänomenologe Hermann Schmitz schreibt Atmosphären etwas nicht scharf Umrissenes zu, betrachtet sie aber als „randlos, ortlos, ergossen“ (1964, 343 ff.) und als eigenständige, frei schwebende Qualitäten, die nicht an Objekte gebunden seien. In eine ähnliche Richtung verläuft Otto F. Bollnows Konzept der Stimmungen (1941). Im Kapitel ‚Die umgreifende Einheit von Leben und Welt‘ (Bollnow [1941] 2009, 25 ff.) wird jener Stimmung nachgegangen, die am ehesten dem Begriff der Atmosphäre entspricht, der „stimmungshafte[n] Einheit von Innen- und Aussenwelt“ (Bollnow 2009, 27). Fred van der Kooij sagt: „Atmosphäre ist immer etwas, was nicht genau festlegbar ist“, doch würde sie sich „indirekt über Spuren“, nämlich über „Spuren des Gebrauchs“ äussern (2007)⁵. Er sucht nach semantischen Wegen, Atmosphären zu konzeptualisieren. – Atmosphäre als Wahrnehmungsweise, als Stimmungsbegriff, als ästhetisch relevanter Parameter, als semantischer Ausdruck: Diffus und unbestimmt, doch über viele mögliche Wege analytisch erfassbar.

Wie verhält es sich bei der filmischen Atmosphäre? Dazu das Beispiel: *IN THE MOOD FOR LOVE* von Wong Kar-Wai (HK 2000).

⁵ Interviewt von Elisabeth Blum (2008). In: StadtLabor Luzern – Atmosphäre. Untersuchungen zu einem Begriff: Dr. Valentin Groebner, Seebad. Das filmische Interview ist abrufbar auf: <http://vimeo.com/11133550> [Zugriff am 22.08.11].

2 Grundatmosphäre in IN THE MOOD FOR LOVE: Erste Annäherung

Sie standen sich verlegen gegenüber
Gesenkten Hauptes
Gab sie ihm die Chance näher zu kommen
Aber ihm fehlte der Mut
Sie drehte sich um und ging fort

Mit diesen Zeilen beginnt IN THE MOOD FOR LOVE – weisse Schrift auf schwarzem Grund, ohne Ton. Die Grundthematik des Films wird ausgelegt, das Genre angedeutet, und die Atmosphäre des Melancholischen, die im Gedicht vorhanden ist, kann erahnt werden. Dann folgt der Schriftzug *Hong Kong, 1962*, und die erste Einstellung wird aufgeblendet: Die Kamera schleicht langsam einer tapezierten Wand entlang, ein dichter Geräuschpegel aus Stimmen und Musik dringt durch die Mauer. Bald trägt und wiegt uns der Film melancholisch schön durch Su Li-zhen Chan und Chow Mo-wans Liebesgeschichte, die wir vom Anfang bis zum Abschiednehmen über vier Jahre verfolgen: Su und Chow, beide Exil-Shanghaier, ziehen am selben Tag als Nachbarn ein. Sus Mann beginnt ein Verhältnis mit Chows Ehefrau. Zur Aussprache kommt es nicht, doch Su und Chow sprechen indirekt – über Spiele – von dem gemeinsam Erlittenen und teilen es. Was mehr als der erlittene Ehebruch schmerzt, ist ihre Zuneigung für einander, die zurückgehalten werden muss. Ihre verborgen gehaltene Liebe spielt sich in Gängen des unermüdlichen, betriebsamen, lebhaften, aber gesellschaftlich höchst frigidem Exilshanghai im Hongkong der 1960er Jahre ab. Wir sehen Chow oder/und Su an unterschiedlichen, immer wiederkehrenden Orten, in Gängen, Treppen, oder draussen, oft im Regen. Manchmal kreuzen sich ihre Wege, sie treffen sich, doch gehen nie zusammen. Kamera, Musik und die Bewegungen der Figuren sind aufeinander abgestimmt und lassen die Betrachter durch eine filmische, fast tänzerische Welt gleiten. Mancherorts endet eine Szene in der Gleichzeitigkeit des Endtakts der Musik und des Stillstehens von Chow oder Su, deren Innehalten kurz darauf im Freeze Frame zusätzlich medial angehalten wird. Wann immer sie sich begegnen, entfernen sie sich, gesenkten Hauptes (Sie drehte sich um und ging fort).

Der Film endet mit den Zeilen:

Das Vergangene und ihn
Scheint ein staubiges Glas zu trennen
Es ist zu sehen
Doch nicht zu fassen
Nach dem Vergangenen sehnt er sich stets
Könnte er das Glas durchbrechen
Wäre das Vergangene wieder sein

Eingangs- und Endgedicht sind auf schwarzem Grund präsentiert. Sie werden von Vor- und Abspann gerahmt, die ihre Schriftzeichen auf roten Grund stellen – als Nachklang folgen, dem Abspann unterlegt, zwei letzte, eindringliche Musikstücke. Beides sind Walzer, die sich nur in Tonhöhe und wenigen kleinen Melodienwechseln unterscheiden: Eine Grundmelodie, zwei Tonlagen – Chow und Su, ihre Liebe.

Die Stücke wurden den Film hindurch leitmotivisch verwendet – das letzte Mal in der Abschlusszene, als die langsamen, tiefen Streichklänge der Celli, begleitet von rhythmischem Zupfen, Chows Schwermut und Trauer unterstreichen, der in Angkor Wat um seine unerreichbare und nun endgültig verloren gegangenen Liebe trauert, denn der Film ist zu Ende und der Schluss der Liebesgeschichte wird nur über Möglichkeitsformen der Unmöglichkeit – und damit nicht wirklich offen – gehalten.

Melancholie wohnt schon der Thematik inne. Das Atmosphärische aber, das den sinnlichen Duktus des Films und ‚das Eigentliche, das ästhetisch Relevante‘, ausmacht, wird über die Art und Weise der filmischen Komposition hergestellt, die zweifelsohne auch zur Bedeutungsuntermauerung und damit zum melancholischen Gefühl beiträgt.

Im *Reclams Sachlexikon des Film* schreibt Thomas Koebner über die Atmosphäre im Film, dass diese „einen Raumeindruck“ bezeichne, der sich als Stimmung umschreiben lasse, „die auf mehrere Sinne des Publikums zugleich einwirkt“ (Koebner 2002, 35). Diese Atmosphäre von filmischen Räumen werde durch verschiedene Parameter wie Grösse, Weite, Enge, Lichtführung, Lichtabstufung, versammelte Objekte oder akustische Elemente bestimmt (vgl. ebd. 2002, 35). Was Koebner hervorhebt, ist, dass Atmosphäre durch das Zusammenwirken von mehreren filmischen Parametern erschaffen wird. Es ist diese Komplexität der Atmosphäre, die es mitunter sehr erschwert, sie einerseits in Worte fassen zu können und andererseits genau festzustellen, welche Elemente diese bestimmte Atmosphäre generieren. Es ist deshalb nicht erstaunlich, dass Koebner vorschlägt, die Atmosphäre in „Analogien mit leiblichen Empfindungen“ (ebd.) zu beschreiben, da sie bestimmte Gefühle beim Zuschauer auslöst (vgl. Blättler, Suhner 2008, 3).

Am besten konzeptualisiert werden kann die filmische Atmosphäre m.E., wenn eine Sequenz gewählt wird, die offenbar intentional ein atmosphärisches Erlebnis bei den Rezipienten auslösen will. Das heisst, ein Bilderfluss, der die Zuschauer besonders intensiv und systematisch auf sinnlich-ästhetische, also ästhetische Weise, in die filmische Welt involviert – wie die Abschlussequenz aus *IN THE MOOD FOR LOVE*.

Ausgehend der Abschlussequenz können Verbindungslinien zum Filmganzen hergestellt und auch jene kleinen Momente aufgesucht werden, die man eher unbewusst wahrnimmt oder die für die Entfaltung der Geschichte wenig relevant erscheinen, obwohl sie gerade bei atmosphärischen Filmen wie *IN THE MOOD FOR LOVE* die Atmosphäre ausmachen und auch der Bedeutungskonstruktion betragen: die Art der Kameraführung, die Weise wie sich Figuren bewegen, wiederkehrende Motive, Bilder, Sujets, Orte, Kamerabewegungen, Musikstücke. Kurz, in der Wiederholung ähnlicher Formen, die, alle zusammengenommen, eben dieses Melancholischschöne erzeugen. Diesen eher perzeptiv – und noch nicht konzeptuell - anzueignenden ‚Spuren‘ (es werden Texturen gewählt, die zu ‚Spuren‘ führen werden) gilt es nachzugehen, will man die Gesamtatmosphäre erfassen und die erzeugte Atmosphäre in der Abschlussequenz in ihrer Tiefenwirkung verstehen.

3 Abschlusssequenz von IN THE MOOD FOR LOVE: Dichte Beschreibung

Beim Anschauen von Filmkunstwerken wird man gelegentlich mit Wirkungsmomenten ihrer Komposition konfrontiert, deren Kraft man durchaus spüren und deren Bedeutung für das Ganze man wohl auch ahnen mag, über die man aber nichtsdestoweniger kaum sagen kann, worin sie eigentlich bestehen. Sie lassen sie nur schwer beschreiben und objektivieren.

Peter Wuss 1986, 7

Die Abschlusssequenz verfügt über ein solches sehr faszinierendes Wirkungsmoment. Obwohl ‚nur ein Gebäude präsentiert wird‘, wirkt die Sequenz semantisch höchst aufgeladen, und dennoch weiss man nicht genau, wie die Bedeutungsvielfalt entsteht. Gernot Böhmes Formulierung trifft hier zu, wenn er schreibt: „Das Atmosphärische, das in einer bestimmten Physiognomie begründet ist, hat stets etwas Schwebendes und Unbestimmtes, weil es in seinem Wasgehalt von der Objektseite nicht hinreichend artikuliert und bestimmt ist“ (Böhme 1995, 152).

Die Weise der filmischen Komposition löst aber noch mehr aus, als wäre etwas ganz Besonderes zu finden, etwas, das in ähnlicher Weise auch ausserfilmisch zu erfahren ist, beispielsweise dann, wenn wir von einer Naturstimmung fasziniert sind⁶. Worin liegt die Faszination beim Anblick solcher atmosphärischer Geschehnisse? Was heisst atmosphärisch? Um Erklärungen zu finden, wird die Abschlusssequenz beschrieben, dicht beschrieben.

⁶ Aufzeichnungen mythischer Landschaftsphysiognomien finden sich zahlreiche in der romantische Literatur. Auch in Kunstwerken wird jener besonderen Wirkung nachgegangen, so spricht „Boileau [...] von dem *je ne sais quoi*, Kant von der Begrifflosigkeit des Geschmacksurteils, Adorno von dem *Mehr*, das das *wahre Kunstwerk* auszeichnet“ (Böhme 2001, 177-178).

3.1 Dichte Beschreibung als methodologisches Vorgehen

Die *dichte Beschreibung* ist ein methodologisches Vorgehen, das vom Ethnologen Clifford Geertz wesentlich mitgeprägt wurde. Geertz versteht darunter – im Gegensatz zur dünnen Beschreibung – eine genaue Beobachtung, die Beschreibung des Beobachteten und erst dann die jeweilige Deutung. Die dichte Beschreibung unterscheidet sich in ihrem letzteren Schritt von einer phänomenologischen Betrachtungsweise, wie folgende Stelle von Geertz in Anlehnung an Gilbert Ryle veranschaulicht:

Stellen wir uns [...] zwei Knaben vor, die blitzschnell das Lid des rechten Auges bewegen. Beim einen ist es ein ungewolltes Zucken, beim anderen ein heimliches Zeichen an seinen Freund. Als Bewegungen sind die beiden Bewegungen identisch; vom Standpunkt einer photographischen, „phänomenologischen“ Wahrnehmung, die nur sie sieht, ist nicht auszumachen, was Zucken und was Zwinkern war oder ob nicht gar beide gezuckt und gezwinkert haben. Obgleich man ihn nicht photographisch festhalten kann, besteht jedoch ein gewichtiger Unterschied zwischen Zucken und Zwinkern, wie jeder bestätigen wird, der ersteres fatalerweise für letzteres hielt. Der Zwinkerer teilt etwas mit, und zwar auf ganz präzise und besondere Weise: (1) er richtet sich absichtlich (2) an jemand Bestimmten, (3) um eine bestimmte Nachricht zu übermitteln, (4) und zwar nach einem gesellschaftlich festgelegten Code und (5) ohne dass die übrigen Anwesenden eingeweiht sind. Es ist nicht etwa so [...], dass derjenige, der zwinkert, zwei Dinge tut - sein Augenlid bewegt und zwinkert -, während derjenige der zuckt, nur sein Augenlid bewegt. Sobald es einen öffentlichen Code gibt, demzufolge das absichtliche Bewegen des Augenlids als geheimes Zeichen gilt, so ist das eben Zwinkern. Das ist alles, was es dazu zu sagen gibt: ein bisschen Verhalten, ein wenig Kultur und - voilà - eine Gebärde.

Geertz 1987, 10f.

Die dichte Beschreibung innerhalb des ethnologischen Arbeitens ermöglicht Geertz „eine Vielfalt komplexer oft übereinandergelagerter oder ineinander verwobener Vorstellungsstrukturen, die fremdartig und zugleich ungeordnet und verborgen sind“ (Geertz 1987, 15), zu fassen. Ähnlich verhält es sich, will man sich mit der Komplexität der Atmosphäre befassen:

Was ist aber dann dieses Ganze, in das alles Einzelne, das man dann je nach Aufmerksamkeit und Analyse daraus hervorheben kann, eingebettet? Wir nennen diesen primären und in gewisser Weise grundlegenden Gegenstand der Wahrnehmung die Atmosphäre.

Böhme 1995, 95

Dinge, Farben und Formen würden sich erst bei näherer Betrachtung herauskristallisieren, so beschreibt es Gernot Böhme – einer der ersten, der sich umfassend mit dem Atmosphärenbegriff beschäftigt hat.

Auch David Wellbery hebt den Komplexionscharakter hervor, wenn er im *Historischen Wörterbuch der Ästhetischen Grundbegriffe* zum Schlagwort „Stimmung“ schreibt:

Stimmungen sind [...] auch Atmosphären, die uns umgeben. Man kann von einer ‚Herbststimmung‘⁷ sprechen und damit die ‚laue Luft‘, den ‚blassen Schimmer‘ der nassen Dächer, das ‚Röcheln des Regenwassers in den Rinnen‘ das ‚bange Ziehen der kleinen Wolken durch das Grau‘ meinen. Besser: Man meint das ganze Zusammenspiel dieser Elemente, die sämtlich als zur Stimmungskomplexion gehörend empfunden werden. [...] So hat die Stimmung gegenüber den Gegenständen und ihren Eigenschaften eine integrative Funktion, vereinigt sie zu einer in sich geschlossenen Ganzheit, ohne dass sich Regeln für diese Zusammenfügung angeben liessen.

Wellbery 2003, 705

Die dichte Beschreibung knüpft direkt und sehr eng an das atmosphärisch Betrachtete, ist mit ihm unweigerlich verbunden. Anders als bei einer ersten Visionierung kann eine tiefere Reflexion der eigenen Wahrnehmung stattfinden. Denn wenn „von der besonderen Atmosphäre eines Menschen, eines Dinges oder eines Raumes gesprochen wird, handelt es sich um Informationen, die zunächst über die Sinne wahrgenommen werden“ (Lehmann 2007, 78). Über die dichte Beschreibung kann jenem verstärkt nachgegangen werden, das während erstmaliger Filmrezeption auf besondere Weise sinnlich einwirkte, aber auch eher unbewusste Momente werden beschreibbar gemacht. Deutungen folgen, die vermeiden, dass Zwinkern gleich Zucken ist.

Über die dichte Beschreibung können mögliche Wege, Möglichkeitsräume⁸, zur Konzeptualisierung filmischer Atmosphäre aufgezeigt werden.

Wenden wir uns der Abschlusssequenz zu.

⁷ Vgl. Rilke, Rainer Maria (1956): Herbststimmung [1895]. In: Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main: Insel. 35.

⁸ Ähnlich wie Christian Bermes im Vorwort zu *Das Auge und der Geist* Merleau-Pontys Zugangsweise zur Wahrnehmung beschreibt, wird der Atmosphäre qua Beschreibung der eigenen Wahrnehmung begegnet.: „In der Wahrnehmung werden keine Gegenstände registriert, aufgenommen oder verzeichnet, so dass man am Ende ein vollständiges Lexikon der wahrgenommenen Dinge erhalte [...] das Wahrnehmen spielt sich in einem offenen Milieu ab und ist vielmehr als ein faktischer Vollzug zu verstehen, in dem sich stets neue Möglichkeitsräume ergeben. Den Vollzugscharakter des Wahrnehmens gilt es zu begreifen und zu beschreiben.“ (2003, XVII)

3.2 Thematischer Überblick

In dieser letzten Szene von Wong Kar-Wais Film trauert Chow in Angkor Wat um seine Liebe und nimmt Abschied. Abgesehen von einem Mönch, der das Geschehen aus einer Allmachtsposition schützend betrachtet, ist er allein. Über drei Minuten sehen wir in lang anhaltenden Einstellungen und langsamen Fahrten Angkor Wat, während Chow mit seiner Trauer grösstenteils im Off bleibt. Dann verlässt er den Ort. Die Kamera zeigt noch eine Weile das nun menschenleere, doch affektiv aufgeladene Angkor Wat, bis der Walzer, der die ganze Szene getragen hat, verklingt und mit Grillenzirpen und untergehender Sonne das letzte Bild langsam ausblendet.

Das atmosphärische Erlebnis besteht unter anderem darin, dass wir über lang gezogene, langsame Fahrten die Oberfläche der Anlage betrachten und dabei von der melancholischen Musik getragen werden. Nur zu Beginn und am Ende hören wir Grillenzirpen und Vogelgesang, zwischendurch einmal Chows Schritte, die einzigen diegetischen Klänge während des Walzers (diegetische Schritte, die den Paartanz – *den* leitmotivischen Paartanz von Chow und Su – verlassen), während der Walzer weiter walzt und sich so als weitere Liebesgeschichte in die Tempelanlage und damit in die Vergangenheit einschreibt.

3.3 Dichte Beschreibung der Abschlusssequenz



Auf die Archivaufnahmen eines Ereignisses – 200'000 Menschen begrüßten jubelnd Königin, Prinz und General de Gaulle in Phnong Penh – folgt eine Schwarzblende, dann wird dieses erste Bild eingeblendet, und eine ganz andere, sehr ruhige Atmosphäre wird vermittelt: In einer Totalen sehen wir einen jungen, orange gekleideten Mönch, der sich an die Eingangsmauern eines Tempelraums lehnt. Sein nach vorne gerichteter Blick, die offene, weite Haltung, das leuchtende weite Gewand, die Position vor dem offen stehenden Eingangsbereich geben dem stark kontrastierten Bild, dessen linker Teil im Dunkeln liegt, Ruhe – der Mönch vermittelt innere Ruhe durch seine Haltung, aber auch, weil wir wissen, welche inneren Geistes- und Seelenzustände Mönche anstreben. Was in der Abbildung nicht gezeigt werden kann, sind die minimalen Kamerabewegungen, die dem lang gehaltenen Standbild, zusammen mit den wenigen Bewegungen des Mönches und vereinzelt glottalen Vogelrufen, ‚Atem‘ – Filmatem – einhauchen. Die Klänge und Bewegungen sind jedoch sehr unauffällig und vermitteln gerade dadurch der diegetischen Welt die besondere, ruhige, kontemplative Atmosphäre. Die Zuschauer werden durch die Bewegungen auf der sensorischen Ebene leicht tingiert und haben, da das Standbild einige Zeit gezeigt wird, genügend Zeit, das Bild zu betrachten. Auf dem Bild zu sehen sind: eine Tempelanlage, ein

Mönch, eine Tür, Säulen, figürliche Reliefs von Tänzerinnen und ornamentale Muster am Mauerwerk. Was überdies zu sehen ist: Relief, Helldunkel-Kontraste, eine pastell-leuchtende Farbe, Abblätterungen.

Der kompositorische Aufbau des Bildes, und das, was haptisch und taktil zu erfahren ist, sticht hervor. Da die linke Bildhälfte im Schatten liegt, wird unser Blick über Helligkeit und Farbe zur rechten Bildhälfte gelenkt, wo er beim Eingangstor zentriert wird und schliesslich durch das Tor entschwindet. Er entschwindet durch das Tor, weil implizit immer nach Bedeutungen (in diesem Falle ist es ein erkennbares, da verankertes Symbol) gesucht wird. Dieser geheimnisvolle ‚Übertritt‘ liegt visuell im Schwarzen, durch den Mönch auf der Schwelle aber von positiver, zuversichtlicher Empfindung getragen.

Dies ist das Ausgangsbild der Abschlusszene, sehr symbolisch angelegt. Wo bis anhin während des ganzen Filmes nie eine solche Weite und Ruhe erzeugt wurde, folgt jetzt ein Bild innerer Ruhe, das aber sehr gegenwartspräsent wirkt. Diese ganz andere Atmosphäre lässt uns ahnen, dass jetzt auf der dramaturgischen Ebene eine Wendung ins Zuversichtliche geschieht. Und wir spüren, dass die Geschichte langsam endet. Soviel zum narrativen Verständnis. Was aber der Atmosphäre weiter beiträgt, kann durch den haptischen Sinn erfasst werden: Visuell auffallend sind die feinen Strukturen und Muster und die figürlichen Abbildungen von Tänzerinnen, die links beim Eingangstor in die Mauer gemeisselt sind. Weil sie so alt sind, wirken sie besonders sinnlich; die Muster sind nur noch stellenweise intakt, da sie über Jahrhunderte allen Witterungen und Sonneneinstrahlungen ausgesetzt waren (und sind). Dies verleiht der Oberfläche der Anlage eine besondere Atmosphäre; eine Atmosphäre, die über die haptisch erfahrbar wird. Besonders interessant wird jene Wahrnehmung, wenn Strukturen gerade nicht mehr intakt sind, sondern spätere zufällig entstandene Strukturen andere auflösen oder befallen, sodass neue Schichten durch Abtragung oder Ablagerung entstehen.



Die nächste Einstellung zeigt in einer Detailaufnahme eine Mulde in der Wand. Das einzige, was sich anfänglich auffallend bewegt, sind Staubbäden. Chows Zeigfinger berührt nun die

Mulde so, dass wir wissen, dass er die Berührung spürt und dabei für kurze Zeit versunken an einer Erinnerung hängen bleibt – denn in einer flüchtigen, fliehenden Bewegung zieht er den Finger, auf den gerade noch die Sonne schien, zurück. Wir spüren darin seine Wehmut, die die Erinnerung erzeugt hat. Denken wir an die Zeilen Das vergangene und ihn / Scheint ein staubiges Glas zu trennen / Es ist zu sehen / doch nicht zu fassen, dann finden wir die Unerreichbarkeit und die Sehnsucht nach der Vergangenheit in dieser kurzen Einstellung, die sich in einer Geste des Melancholischen präsentiert (im zweifach verstandener Bedeutung, als symbolischer Akt wie als vollzogene physikalische Geste). Der erzeugte Effekt dieser Geste wirkt besonders stark, als müsse sie, noch mehr, lesbar sein.

Anschliessend wird die Trauer in Chows Gesicht unmittelbar gezeigt, es bewegt sich ganz leicht, fast apathisch hin und her.



Visuell auffallend ist sein schwarzes, lackiertes Haar, durch das sich ein Seitenscheitel in einer strengen, vollkommenen Geraden zieht, von der unzählige glänzende Linien nach links und rechts fortlaufen. Diese Liniendominanz wird durch den Umriss seines Profils und den senkrecht verlaufenden Linien auf der Mauer verstärkt. Er beugt sich nach vorne zur Mulde. Was er genau macht, ob er etwas hinein flüstert oder sie küsst, wird auch bei späteren Einstellungen nicht ersichtlich. Doch der Ton wird sichtlich weicher in dem Moment, als er sich nach vorne beugt und sein Gesicht aus dem Bild schwindet.



Das Cello setzt nun ein, langsam und tief, dazu sehen wir den Hinterkopf, die Haarsträhnen laufen dort in einer harmonischen Bogenform zu Ende. Blicken wir jenen Strukturen nach und wiegen im Klang des Cellos (ein Instrument, das über die Form seines Raumpkörpers so klingt, wie es klingt, und sehr melancholisch und heilsam klingen kann), dann korrespondiert hier

Vieles: die grafische Form des Cellos korrespondiert mit dem Haarverlauf, der Blick fährt der Linie entlang, während wir übers Gehör getragen werden, der melancholische Ausdruck des Cellos und die Trauer von Chow, die nicht mehr zurückgehalten wird, sondern ins Fließen kommt. Auch die Kamera, die bis anhin starr blieb oder sich nur ganz leicht bewegte, wird fließender, das Bild heller, der Ausschnitt weiter. Wir sehen Chow uns den Rücken zugewandt in der Tempelanlage stehen. Vereinzelt, schwere Säulen ragen empor, durch die Bewegung werden uns viele sich verändernde Ausschnitte eröffnet, auch Lücken zum Himmel werden frei.

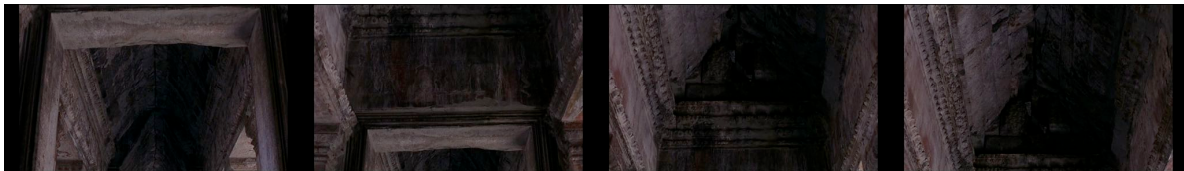


Da die Tempelanlage aus einzelnen, teils mit Bogenformen verbundenen, teils freistehenden, mächtigen Steinarchitekturen besteht, die alle mit feinen Mustern bemesselt sind, kann die Kamera durch eine bogenförmige Bewegung in leichter Aufsicht die Anlage tiefenperspektivisch gut einfangen. Die Wahl der Aufnahmeposition, nämlich vor einer Säule stehend, von der aus links und rechts verschiedene Fluchtlinien nach hinten eröffnet werden und sich durch die Fahrt in einer Kreislinie Richtung rechts erweitern, macht die architektonische Leistung, Schwere in Leichtigkeit erscheinen zu lassen, nicht nur ersichtlich, sondern bringt sie verstärkt zur Geltung. Das Ganze wird in Gegenlicht aufgenommen, sodass die Sonne für einen Bruchteil die obere Ecke des Bildes in einen hellen Flecken auflöst.

Ebenso klingen die schwermütig wirkenden Klänge der Celli nach und nach etwas leichter und heller. Wo zunächst nur eine Stimme vorhanden ist, fügen sich mehrere, nun in höheren Lagen gespielte Stimmen hinzu. Die Melodien, oft in Halbtonschritten, enden vor den erneuten Wiederholungen mit zwei lang gehaltenen, ausfließenden Tönen, wechseln von crescendo zu decrescendo hin und her, verdoppeln sich und variieren zum mehrstimmigen Kanon. Der Walzer verdichtet sich so zu einem wohlklingenden, traurig leichten Lied. Wenn man sich die Musik als räumliche Ausbreitung denkt – denn wir nehmen Musik ebenso als leibliches Raumgefühl wahr –, breitet sie sich, ähnlich eines aufs Wasser fallenden Tropfens, kreisförmig, durch die Aufnahmeposition und die Fahrt beeinflusst, von der Säule her aus. Wie die Steinarchitektur eine Leichtigkeit erfährt, funktioniert die Musik. Der Grundton ist klar melancholisch und schwer, erhält aber durch die Verdichtung etwas Fliegendes, in die Weite Fliehendes – als würde der einmal kräftig angeschlagene Grundton sich bei der

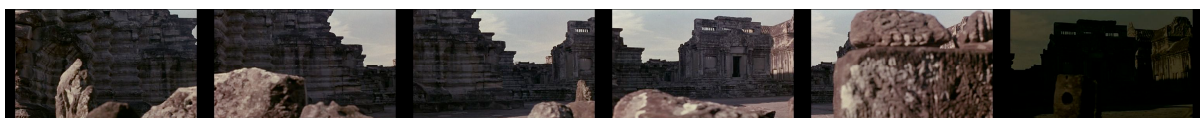
Schallwellenausbreitung an Leichtigkeit gewinnen. Die Musik und die Wirkung der Drehbewegung unterstützen sich gegenseitig.

Alles zusammen wiegt und trägt uns durch ständig erweiternde Ton- und Architekturräume, die der Trauer Platz lassen, aber vor allem unsere Sinneswahrnehmung verstärkt ansprechen. Nach einer Weile der Trauer – der Mönch schaut von oben sitzend zu Chow hinunter, der nun klein im Bild zu sehen ist – nimmt Chow Abschied, schlägt den Mantel über die Schulter und verlässt entschlossen den Ort. Dabei läuft er durch einen Gang auf die Kamera zu und weicht links aus dem Bild, zu hören sind seine Schritte (der einzige diegetische Ton während des Walzers, die Entschlossenheit des Abschieds wird über die abrupt eintretende Geräuschquelle verstärkt). Es folgen einige lang anhaltende statische Aussenansichtsaufnahmen der Tempelanlage, die Umrisse einfangen, mitunter ist der Halbmond zu sehen. Dann nähert sich die Kamera ganz langsam mit minimster schaukelnder Bewegung auf jene kleine verstaubte Einbuchtung, die nun mit Gras bewachsen ist. ‚Gras ist über die Geschichte gewachsen‘⁹, Zeit vergangen. In den zwei letzten Aufnahmen werden auch die Zuschauer sanft aus der Geschichte hinaus gewiegt, zuerst rückwärts, dann seitwärts. Die Kamera fährt aus dem gleichen Raum, den Chow verlassen hatte, hinaus.



Diese Rückwärtsbewegung im engen Raum spüren wir auf sehr leibliche Weise. Durch die Aufsicht ist der Blick auf die Decke gerichtet, wobei Witterungsspuren besonders deutlich zu sehen und, durch die langsame Fahrt, auch betrachtet werden können. So bleiben wir an kleinen Ornamenten, Farbflächen, Rissen, Lücken und Flechten hängen. Wir verlieren uns in Texturen, in Vergangenenem.

Zum Abschluss wird über ein langes, langsames Travelling Angkor Wat im Überblick gezeigt, von dem wir bis anhin lediglich Teilausschnitte sahen.



⁹ Ob das Sprichwort im asiatischen Raum vorhanden ist, weiss ich nicht.

Die archäologischen Räume und Mauern stehen auf unterschiedlichem Höhenniveau und sind schichtweise angeordnet, durch die Fahrt verschieben sich die Ebenen in unterschiedlichen Geschwindigkeiten. Wir gleiten an sehr vielen Linien entlang, an horizontal, vertikal und nach hinten verlaufenden. Die Dominierenden sind die Horizontalen, die durch das Bildformat, die Fahrt und die tragende Musik hervorgehoben werden. Da ist erstmals der vorderste Mauernzug, der sehr prägnant ins Bild ragt und den Sichtbereich auf die dahinter liegenden Tempel bestimmt. Je nach Höhe der Steine sehen wir mehr oder weniger. Auf der akustischen Ebene wird dieses auf und ab durch die Tonhöhenabfolge der Musik unterstrichen. Zusätzlich verschieben sich die Ausschnitte im hinteren Bildbereich durch die seitliche Fahrt entlang der Mauer fortlaufend. Was verdeckt ist, kommt ins Bild, verschwindet hinter einem erneut ins Bild ragenden Stein und erscheint wieder. Wir verfolgen. Dieses Spiel von sich ständig verändernden und verschiebenden Teilausschnitten intensiviert unsere Wahrnehmung, da sie gelenkt wird, zugleich über all ihre ‚Fenster‘ und Schichtungsebenen eine Auswahl bietet, wohin geschaut oder wem nachgegangen werden möchte. Dies macht den Anblick sehr spannend, und wir erhalten einen sinnlichen, atmosphärischen Gesamteindruck der Tempelanlage. So zum Beispiel sehen wir jene kleine Säulenreihe auf dem Tempel, durch die der Himmel liniert unterteilt wird, von Anfang an zentriert an, nehmen sie aber durch die Totale, die sich durch eine fast freie Sicht auf die Tempelanlage ergibt, eher im Gesamtbild verankert wahr, in dem sie auch grafisch über die Falllinien sowie dem Hell-Dunkel (Säule-Himmel-Säule/Witterungsstriemen) eingebunden ist.



Der Tempel erhält durch diese luftig aufgesetzten Reihen eine Leichtigkeit, da der Konturenübergang vom Tempeldach zum Himmel durch die Lücken sanft erscheint. Gegen Ende der Fahrt überdecken Steine beinahe die ganze Sicht, was das sensorische Gleichgewicht kurz irritiert, da die Schärfe nicht nachgerichtet wird, sondern immer noch im hinteren Bereich, der zeitweise gar nicht mehr zu sehen ist, liegt. Doch dann wird eine kleine, nah an uns vorbeiziehende Lücke frei, die in der Blickperspektive genau jene Säulenreihe zeigt. Der Blick sticht hindurch; ein erstes mal – durch die Lücke – ein zweites mal – durch die Zwischenräume der Säulen, dann wird über das Vorbeiziehen der Säulen rhythmisiert.



Die Wirkung der Säule tritt nochmals neu und anders in Erscheinung. Dieser sehr schnell fahrend wirkende Detailausschnitt der Lücke durchzieht von rechts nach links die Säulen, und eine nach der anderen wird kurz sichtbar und verschwindet hinter der Vordergrundmauer. Ein Gesamtblick auf die ganze Reihe ist nicht mehr möglich, der Blick ist vorgegeben. Durch die Bewegung und den kleinen Ausschnitt kommen die verschiedenen Abstände zwischen den einzelnen Säulen besonders gut zur Geltung, ebenso der hohe Helldunkelkontrast (Himmel, Säule, Himmel, Wand, Himmel, Säule etc.), und wir bemerken – durch das lange, schwarze Stück der Mauer zwischen der Säulenreihe –, dass sie unterbrochen ist. Die grafische Anordnung wird durch dieses Vorgehen (schnelle Bewegung, Detailausschnitt) deutlich hervorgehoben. Die Bewegung ist fast so schnell, dass ein flackernder, sinnlicher Eindruck entsteht. Dieses Moment kann faszinieren. Es ist perfekt arrangiert, das Durchstechen der Lücke, das zweite Entfliehen himmelwärts, dann der ephemere Charakter, der keine Zeit lässt, über die Faszination nachzudenken und gerade deshalb die Faszination verstärkt – aber warum meinen wir, dass diese Lücke etwas auszudrücken vermag? Es muss genauer gedeutet werden können.

Solche ständig sich verändernde Foki, bei denen wir das Betrachtete durch die unterschiedlich schnelle Bewegung entweder gesamthaft betrachten, nachverfolgen oder vorbeiziehen lassen,

machen die Abschlussfahrt zum sinnlich-ästhetischen, zum ästhetischen Erlebnis. Auch die verschiedenen Schichten tragen dazu bei: Da die vordere Mauer zwar sehr präsent ins Bild ragt, die Schärfe aber im hinteren Bereich liegt, werden wir zwangsläufig immer wieder den Fokus auf den hinteren Bereich wechseln. Eine Spannung ergab sich natürlich dann, als die Mauer fast das ganze Bild verdeckte. Der Blick wird so auf den hinteren Bereich gelegt, doch, und das ist wichtig, nehmen wir den schnellen Bewegungsfluss und die ‚Höhenkurven‘ der vordersten Mauer ebenfalls wahr, nicht unbewusst, aber hintergründig. Die Art der Präsentation – jene irritierende Flächigkeit im Bildvordergrund, die hintergründig auf die Wahrnehmung einwirkt und jene plötzlich sich eröffnenden Lücken – zieht sich durch den ganzen Film: denken wir beispielsweise an die erste Einstellung des Films, bei der ebenfalls ein Travelling einer Wand entlang passiert, das Geschehen zu hören, aber erst später durch die Lücke kurz zu sehen ist¹⁰. Flächigkeit, Tiefenreduktion, Transparenz, Sperrung und Ausblick sind filmische Techniken und Kompositionselemente, mit denen während des ganzen Films gearbeitet wird. Sie kennzeichnen die ‚ästhetische Eigenart‘ des Films und sind wesentlich an der dem Film jeweils spezifischen räumlichen Figuration beteiligt. Fahren wir fort: Die ‚Höhenkurven‘ der Mauer zusammen mit der leitmotivischen Musik trägt und wiegt uns: Die Musik ist, durch viele hinzugekommene Celli, sehr verdichtet. Dass wir die Musik, die Bildkomposition und die (Bild-)bewegungsstruktur mit einander verbinden – jeder macht es wohl ein wenig anders – und so die Abschlusszene in einer leiblichen Gesamtheit erfahren, lässt sich hier nochmals exemplifizieren. Oben wurde erwähnt, dass wir zusammen mit dem bogenförmigen Schwenk Klänge als Kreise denken oder spüren, (einfach auch, weil wir sie während des Kreisens hören). Beim Travelling ist die Musik nicht viel anders als vorher, lediglich verdichteter. Der gelenkte Blick auf die Anlage findet aber nicht mehr über eine kreisförmige Bewegung statt, deren Ausgangspunkt die in der Mitte stehende Säule ist, sondern über ein nah an der Mauer entlang führendes Travelling. Während wir von der Musik getragen werden, zieht unser Blick über unzählige Linien, meist, durch die Fahrt, seitlich entlang, aber auch über Treppen hinauf und hinunter, den verschachtelten Umrissen der Mauern entlang, durch Schichten hindurch immer tiefer ins Bild und springt auch mal an die vorderste, markante Ebene zurück etc., sodass wir einen Gesamteindruck der Anlage erhalten. Die Interpretation, wie wir hier Klänge in ihrer Ausbreitung wahrnehmen; die mehrstimmige Musik führt uns in linienartigem Fluss und in der Höhe nivellierend in die Schichten hinein. Dass wir dieselbe Musik unterschiedlich beschreiben, heisst nicht, dass darin ein Widerspruch vorzufinden wäre – genau das ist Atmosphäre. Beides, wenn auch unterschiedlich raumförmig

¹⁰ Weitere Beispiele folgen in den Unterkapiteln Linienzüge, Kamerazüge, Lücke und Sperrung (Seiten 61-68)

ausgedehnt, in kreis- und linienförmiger Ausbreitung, lässt uns tragen, weil wir Passendes suchen und finden und dann, gewissermassen, in eine sinnliches Konglomerat eintauchen. Dass die Länge eines Klanges auch die Länge der verfolgten visuellen Linie bestimmen kann und umgekehrt oder sich Stufen während eines Dreiklanks besonders schön erscheinen, geschieht automatisch, mal mehr mal weniger, da wir Rhythmizität mögen und herstellen¹¹. Jeder und Jede wird anderes ähnlich Passendes suchen, finden und deuten. Doch Jede und Jeder wird Passendes finden. Je mehr das Auge Spuren abtasten kann und dabei von Bewegungen und Rhythmen getragen wird, desto atmosphärischer kann das Erlebnis sein. In diesem Zustand gesteigerter Sinnesaktivität, der über die Koordination filmischer Techniken und der dadurch entstehenden räumlichen Figuration gelenkt und ermöglicht wird, zeigt sich Atmosphäre als ästhetischer Eigenwert.

Was aber betrachtet und kombiniert wird, ob das Zusammenspiel der einzelnen Elemente dem inneren Bedeutungszusammenhang auch emotionalen Nachdruck verleihen kann, kann das atmosphärische Erleben auf einer weiteren Ebene wesentlich mitprägen. Bleiben wir bei der letzten Einstellung: Wir ahnen, dass der Film zu Ende geht. Und wir wissen, dass Chow Abschied genommen hat und er, als er aus dem Bild geht, wahrscheinlich nicht wiederkehrt. Nachdem wir aus Detailansichten hinausgeführt worden sind und nun in einer Totalen die Tempel in einer langen Fahrt betrachten, bleibt uns genügend Zeit, nochmals über die Geschichte nachzudenken. Doch vielmehr bleiben wir am Gefühl einer vergangenen Liebe hängen. Das Bild, das wir auf sehr sinnliche Weise betrachten, verleiht, auf der vorsymbolischen und symbolischen Ebene, der Liebe zusätzlichen Nachdruck und gibt der Geschichte von *IN THE MOOD FOR LOVE* nochmals Tiefe.

¹¹ Gerade bei Videoclips elektronischer Musik zeigt sich die Interaktion von visuellen und klanglichen Rhythmen besonders gut (ein exemplarisches Fallbeispiel ist *STAR GUITAR – CHEMICAL BROTHERS* (Michel Gondry, USA 2001)). Noch deutlicher sind *Visuels zu Clubsound*, bei denen Farben und Formen auf Takte der Musik reagieren. Sinne werden durch ein visuelles und akustisches Zusammenspiel gereizt; Netzhautintensitäten entstehen durch Farb- und Formenwechsel auf der Leinwand und durchs Stroboskop, Vibrationen der Töne sind nicht nur akustisch, sondern auch leiblich spürbar. Mehr dazu in *Seeing the Beat – Netzhautintensitäten in Techno- und Electronic-Dance-Videos* (Simon Reynolds, in: Höller, Christian (2001): *pop unlimited?*)

Zudem wäre dieselbe Sequenz ohne Musikanterlegung eine andere Atmosphäre.



Die Mauern sind alt, zerbröckelt, schichtenartig, voller Stukkaturen und figürlichen Abbildungen (immer Tänzerinnen), und sie sind Überbleibsel eines sehr, sehr alten, antiken und wunderschönen Kunstwerks. Vergangenes (reiches Vergangenes) wird in mehrfacher Hinsicht in der Abschlusszene thematisiert; das Hinausführen der Zuschauer über Kamerafahrt und Wahl der Einstellungsgrößen, das nahende Ende des Films, der Abschied der Liebe, Chows Weggehen, das antike, bedeutungsreiche Angkor Wat und dann, nachdem das Musikstück in höherer Tonlage geendet hat und mit leisem Grillenzirpen das letzte Bild sanft ausgeblendet wurde, das Endgedicht: Das Vergangene und ihn / Scheint ein staubiges Glas zu trennen / Es ist zu sehen / Doch nicht zu fassen / Nach dem Vergangenen sehnt er sich stets / Könnte er das Glas durchbrechen / Wäre das Vergangene wieder sein.

Dieselbe eben gehörte Musik erklingt als zweites Stück im Abspann. Dies lässt uns durch den melancholischen Klang, aber vor allem der leitmotivischen Verwendung wegen, nochmals leicht wehmütig an Chow und die letzten, fast elegischen Filmbilder denken, die vor unserem inneren Auge womöglich noch präsent sind, bestimmt aber in ihrer erzeugten Wirkung – der spezifischen Atmosphäre – nachwirken. Das wiegende Gefühl während der letzten Szene wird von der Musik weiter aufrecht erhalten. Zur Melancholie fügt sich zusätzliche Nostalgie hinzu, als der Abspann und damit der Film endgültig verklingt.

Über mehrere Schritte und eine Zusammenarbeit unterschiedlicher Parameter wird in der Endphase Abstand hergestellt, sodass Vergangenes erkannt und gespürt werden kann - durch langsames ‚Rausschaukeln‘, vorbei an Spuren der Vergangenheit.

Diese Bedeutungsverknüpfungen schafft eine Atmosphäre der Melancholie. Melancholie ist etwas, das sich in die Vergangenheit hinein zieht und, in Erinnerungen, eine unheimliche Gefühlsnähe findet. Die Diskrepanz (dis-crepare ‚auseinander krachen‘, ‚verschieden knarren‘) des Melancholischen besteht also darin, dass Nähe nur noch in Vergangenen, in Erinnerungen auffindbar ist. Diese spezifische Form von Atmosphäre ist gegen das Filmende hin besonders stark gegeben, in besonderer Weise ist es in der Geste (Mulde) vorhanden. Während der Abschlusssequenz und während des Abspanns erinnern sich die Rezipienten ans Geschehene.

4 Ästhetische Korrespondenz

Der filmische Raum, der in der Abschlussequenz entworfen wurde, hat die sinnlich-ästhetische, also die ästhetische Wahrnehmung der Rezipienten angesprochen. Über eine längere Zeitspanne konnten sich die Zuschauer in sehr enger und intensiver Weise dem Bilderfluss anheften, d.h. ihre Sinne wurden über spezifische Techniken sehr stark aktiviert und in den Ablauf des Geschehnisses involviert: Unzählige Linien und Texturen wurden abgetastet und ein tragendes, wiegendes, leicht melancholisches Gefühl entstand. Sie wiegten hinaus, hinweg, tasteten sich den Mauern entlang, flohen in Fluchtlinien und durch Lücken hindurch. Sie suchten und fanden Passendes, verweilten, bis über ein erneutes Verfahren wiederum gesucht und gefunden wurde.

Die Faszination dieser atmosphärischen Sequenz liegt grösstenteils darin, dass die Rezipienten selbst „ästhetisch korrespondieren“ können und – während des ästhetischen Korrespondierens – auch Erinnerungen wach werden. In Anlehnung an Reinhard Knodts Verständnis von Ästhetischer Korrespondenz kann unter dem Begriff folgendes verstanden werden: Ästhetische Korrespondenz ist im Grunde eine prozessuale Herangehensweise innerhalb des ästhetischen Diskurses, der für Kunstschaffende, Rezipienten und Kunsttheoretiker gilt. Für Kunstschaffende bedeute ästhetische Korrespondenz der langwierige Prozess eines künstlerischen Vorgangs, solange, bis „durch Wiederholung, Rückversicherung, erneute Hinwendung [...] alles „Verstandene“ und Begriffene“ und „Wahrgenommene“ in den Ausdruckshabitus übergegangen und zur ‚zweiten‘ Natur geworden ist“ (Knodt 1994, 27). Die Kompetenz ästhetisch zu korrespondieren gelte auch für die Rezipienten. Jene müssten während der Betrachtung des Kunstwerks ebenfalls die Fähigkeit haben (oder erwerben), selbst aktiv ästhetisch zu korrespondieren, wenn sie das Werk ‚verstehen‘ möchten (vgl. ebd. 50). Denn Kunstwerke seien nicht aus einer „körperlos [...] abstrakte[n] Haltung“ (ebd. 29) heraus zu erfassen, sondern wären „leiblich zu lesen“ (Knodt 1994, 27). Ästhetische Korrespondenz birgt den Anspruch von „Wahrnehmungsfähigkeit im Sinne produktiver Selbstwahrnehmung“ (ebd.), sowohl während der Produktion eines Werks als auch während dessen Rezeption (als Erlebnis wie als

Analyse). Produktion und Rezeption sind eng miteinander verbunden und bedingen einander gegenseitig, dieses duale Verhältnis gilt für die Kunstschaffenden, wie für die Kunstbetrachter/-analytiker. Ein solch angelegtes Konzept, das die produktive Wahrnehmung ins Zentrum stellt, eignet sich für jene Filme (oder Filmstellen), bei denen bewusst und offenbar intentional Atmosphäre hergestellt wird. Kann nun dieser entworfene Raum die Sinne der Zuschauer so in das Geschehen involvieren, damit sie selbst ästhetisch korrespondieren können, dann werde der Anspruch der produktiven Selbstwahrnehmung eingelöst, und zwar in der Weise, dass das Produkt der produktiven Selbstwahrnehmung bei den Rezipienten zur produktiven Selbstwahrnehmung führt.

Valentin Groebner, der während eines filmischen Interviews über alltäglich stattfindende Atmosphären reflektiert, hebt genau diesen Vorgang der produktiven Selbstwahrnehmung hervor, aus dem das atmosphärische Erleben besteht:

Atmosphäre ist ja etwas, was im Alltag normalerweise nicht vollständig planbar ist, man kann sie ermöglichen aber man kann sie nicht planen. Es ist etwas Selbstgemachtes – mit Hilfe äusserer Umstände –, in dem der Betrachter sich wiederfindet. Er findet natürlich sich selber wieder, deshalb nehmen zwei Leute ein und die selbe Atmosphäre nicht gleich, sondern ziemlich unterschiedlich wahr. [Die Atmosphäre – das atmosphärische Erlebnis – ist ein] vom Betrachter mit aufgeführtes Bühnenstück.

Groebner 2008¹²

Auch das Betrachten atmosphärischer, ästhetisch korrespondierender Sequenzen ist ein vom Rezipienten mitaufgeführtes Bühnenstück¹³.

Gernot Böhme schlägt einen ähnlichen Weg wie Knodt ein. Obwohl Böhme den Begriff der ästhetischen Korrespondenz nicht verwendet, thematisiert er ihn, wenn er eine Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre, die Aisthetik, erarbeitet (2001). Wogegen Knodts Überlegungen zu wenig deutlich hervorheben, dass jedes ästhetische Arbeiten vorwiegend über die leibliche Wahrnehmung zu verstehen sei, präzisiert Böhme, indem er im Rahmen der Ästhetik die Aisthetik schafft. Dadurch erhält Knodts Konzept der ästhetischen Korrespondenz (das nun präziser als asthetische Korrespondenz zu bezeichnen wäre, v.a. wenn man die Atmosphäre miteinbezieht) eine konkretere Ansiedlung im ästhetischen Diskurs. Böhme weist innerhalb der Ästhetik – in der auch andere bereits vorhandene Zugänge unabdinglich sind – auf eine Lücke hin, die bis anhin von einer fundierten theoretischen Auseinandersetzung nicht erfasst worden wäre. Entweder habe man jenes

¹² Interviewt von Elisabeth Blum (2008). In: StadtLabor Luzern – Atmosphäre. Untersuchungen zu einem Begriff: Dr. Valentin Groebner, Seebad. Das filmische Interview ist abrufbar auf: <http://vimeo.com/11133550> [Zugriff am 22.08.11].

¹³ Somit kann die eingangs festgestellte Ähnlichkeit bezüglich der Faszination von bestimmten Filmstellen und Naturbetrachtungen erklärungs-fähig gemacht werden.

konstatierte „Vakuum“ als „irrational“ eingestuft und damit eine Auseinandersetzung innerhalb der Ästhetik unterbunden oder aber hochstilisiert, ohne es „sprachfähig“ zu machen (vgl. 2001, 178f). „[I]nsbesondere bei Bildern, deren Kunstwerkcharakter sich erst in der Wahrnehmung realisiert und bei Musik, die in der atmosphärischen Tönung von Räumen besteht“ (Böhme 2001, 32), müsse eine neue Ästhetik herangezogen werden, eine, die sich über die Leiblichkeit erfassen lasse – eine „Ästhetik qua Wahrnehmungslehre“ (2001, 32): die Aisthetik. Hierfür dienen ihm „die Begriffe der Atmosphäre, der Ekstase, der Charaktere, der Erzeugenden“ (2001, 178), der Befindlichkeit.

Auf diese Weise wird die Ästhetik ein *Verstehen* der modernen Kunst vorbereiten, wo immer das nötig ist, und zwar gerade dort, wo es darauf ankommt, an den Kunstwerken selber Erfahrungen zu machen. Die angestregten Vermittlungsversuche moderner Kunst, die wesentlich über historische Erklärungen gingen, konnten zwar beim Publikum die Fähigkeit mitzureden erweitern, aber keineswegs das Vakuum füllen, das dort entstand, wo ein Verstehen im Sinne von Semiotik und Hermeneutik nicht mehr zureichte. Umgekehrt sollte man aber nicht in den Fehler verfallen, nun das Spüren der Aura eines Kunstwerkes zu dem eigentlichen Kunsterlebnis hochzustilisieren.

Böhme 2001: 179

Knodt und Böhme beschreiben und plädieren für eine leibliche, über die Wahrnehmung stattfindende Herangehensweise an Kunstwerke. Die Abschlussequenz aus Wong Kar-Wais Film, deren Kunstwerkcharakter sich ebenfalls erst in der sinnlichen Wahrnehmung realisiert, zusätzlich aber gerade dadurch das semantische Verständnis für die Erzählung ermöglicht, erhält ihre Faszination erst über die leibliche Involvierung.

Knodt versteht Atmosphäre nicht als etwas, das wahrgenommen werde, sondern schon „selber eine Art Wahrnehmung“ (Knodt 1994, 50) sei – so spricht er nicht etwa von Atmosphäre in einem Raum, sondern *als* Raum, *als* Situation, *als* Tönung etc. (vgl. Knodt 1994, 51). Böhme beschreibt Atmosphäre als „primären und [...] grundlegenden Gegenstand der Wahrnehmung“ (Böhme 1995, 95; vgl. Böhme 2001, 45). „Es sind weder Empfindungen noch Gestalten, nicht Gegenstände oder deren Konstellationen [...], sondern es sind die Atmosphären, auf deren Hintergrund dann durch den analytischen Blick so etwas wie Gegenstände, Formen, Farben usw. unterschieden werden“ (Böhme 1995, 48).

Wenn man nach Böhme wahrnehme, nehme man als allererstes Atmosphäre wahr, insofern macht er Atmosphäre zum Grundbegriff seiner Ästhetik und will ihn auch auf ausserkünstlerische Bereiche (z.B. Werbung) anwenden: „Es geht darum, dass jede Gestaltung von Umwelt, jegliche Formation von Oberfläche der Welt in unser Befinden eingeht. Jeder Raum, in dem man sich befindet, jede Blümchentapete [...] ist Ästhetik“ (Böhme 1995, 15). Weiter weist er auf den ontologischen Zwischenbereich hin:

In der Wahrnehmung der Atmosphäre spüre ich, in welcher Art Umgebung ich mich befinde. Diese Wahrnehmung hat also zwei Seiten: auf der einen Seite die Umgebung, die eine Stimmungsqualität *ausstrahlt*, auf der anderen Seite ich, indem ich in meiner Befindlichkeit an dieser Stimmung teilhabe und darin gewahre, dass ich jetzt hier bin. Wahrnehmung qua Befindlichkeit ist also spürbare Präsenz. Umgekehrt sind Atmosphären die Weise, in der sich Dinge und Umgebungen *präsentieren*.¹⁴

Böhme 1995, 96

Atmosphäre als Wahrnehmungsweise kann demnach nie abwesend sein, doch – und dabei geht es bei atmosphärischen Sequenzen wie der Abschlussequenz – sie kann verstärkt in Erscheinung treten. Der Herstellung atmosphärischer filmischer Räume kann demzufolge eine Suche nach Wahrnehmungsintensivierung vorgegangen sein. Ist der Prozess abgeschlossen, die Sequenz hergestellt, wird sie für die Rezipienten zum Akt der Wahrnehmungsintensivierung. Dann wird (während des ganzen Prozesses ein zweites Mal) ästhetisch korrespondiert, d.h. nicht „körperlos“ von einem Aussenstandpunkt aus, sondern im ‚Mittendrin‘, der leiblichen Involvierung. Diese aktive Tätigkeit (eine phänomenologische Betrachtung – von der Leiblichkeit aus), die eine suggestive Wirkung erzeugen kann (die Sinne sind nicht nur entregelt, sondern betört), macht die Wahrnehmung zur faszinierenden, atmosphärischen Wahrnehmung. ‚Atmosphäre als Wahrnehmungsform‘ zeigt sich hier nochmals als besonderer Zustand. Das, was wir betrachten, ist zugleich unser Wahrnehmungszusammenspiel, das von spezifischen Techniken gelenkt und ein Stück weit koordiniert wird.

Eine Sequenz, die den Anspruch birgt, über die ästhetische Korrespondenz die Sinne der Zuschauer ins Geschehen zu involvieren, damit diese ebenfalls ästhetisch korrespondieren und bestenfalls ergriffen werden, kann demnach als atmosphärische Sequenz bezeichnet werden. Um Atmosphäre als ergreifendes, sinnhaftes Gefühl, das zugleich bedeutungsvoll und ominös sein kann, zu verstehen, eine Passage von Martin Seel:

¹⁴ Solche Beschreibungen bleiben allerdings vage, Wellbery kritisiert an Böhme: „Die phänomenologische Beschreibung wird durch die Sprache des *common sense* ersetzt, welche durch Heideggeranklänge und Emphase ihre deskriptive Ohnmacht zu verschleiern versucht“ (Wellbery 2003, 732). Nach Wellbery gelingt Böhmes Vorhaben keineswegs, die neue Ästhetik „sprachfähig zu machen“ (Böhme 2001, 178): „Der derzeit letzte Beitrag zur ästhetischen Stimmungsdiskussion erweist sich somit als Exhaustionssymptom“ (Wellbery 2003, 732). Ich denke, es liegt darin, dass Böhme viele Ansätze erwähnt, sie aber nur an wenigen exemplarischen Beispielen durchführt. Da die gewählten Beispiele theoretisch bleiben und nicht situativ eingebunden werden, erhält seine phänomenologische Beschreibung – gezwungenermaßen – zu wenig Präzision. Dennoch leistet Böhme mit der Herausarbeitung einiger Begriffe gute Vorarbeit, will man die filmische Atmosphäre untersuchen.

Wer an ästhetischer Praxis teilnimmt, überlässt sich entweder dem situativen Einfluss sinnhafter Gestalten oder der puren Gegenwart sinnfremder Phänomene oder der internen Artikuliertheit sinnreflexiver Präsentation – oder mehreren davon zugleich. Wer sich auf die ästhetische Praxis der *Kunst* einlässt, hat Umgang mit Objekten, die darauf angelegt sind, den Rezipienten in eine solche mehrfache ästhetische Aufmerksamkeit zu verstricken. Die ästhetische Praxis eröffnet ein Experiment mit den Stellungen zur Welt, in denen sich wiederum grundlegende involvierte, distanzierte, reflexive – Stellungen zur Welt *überhaupt* spiegeln. Sie ist eine Praxis der *Freisetzung* von allen anderen Formen der Teilnahme an den Dingen der Welt. Zugleich ermöglicht sie eine Intensivierung jeder Form ästhetischen Bewusstseins und ästhetischer Präsenz.

Martin Seel 1993, 412

Rekapitulieren wir, mit Hilfe der ästhetischen Korrespondenz kann Atmosphäre als etwas ‚Selbstgemachtes‘ verstanden werden. Atmosphäre ist Atmosphäreschaffung, und der Effekt – ein Artefakt-Erlebnis – vollzieht sich *im* Wahrnehmungsakt. Diesbezüglich lässt sich Atmosphäre im Film, die filmische Atmosphäre, durchaus mit der alltäglichen Wahrnehmung von Atmosphäre vergleichen. In der ästhetischen Praxis befinden wir uns aber in einer vom Künstler geschaffenen „zweiten‘ Natur“ (Knodt 1994, 27), die „einer anderen Sinnlichkeit gehorcht“ wie Hermann Kappelhoff bei seinen Überlegungen zur räumlichen Figuration beschreibt:

„Filme präsentieren [...] keineswegs Handlungen im gegebenen Raum unserer alltäglichen Weltansicht. Vielmehr entwerfen sie spezifische sinnliche Wahrnehmungsverhältnisse in den Modi unserer Alltagswahrnehmung. Sie präsentieren eine Welt, die wir anschauen wie unsere alltägliche Welt, die aber anderen Gesetzen des Wahrnehmens, einer anderen Sinnlichkeit gehorcht. Diese Modi artikulieren eine spezifische Art und Weise, die Welt sinnlich zu erleben. Man könnte sagen, dass der kinematografische Bildraum je spezifische Möglichkeiten beschreibt, als wahrnehmender und empfindender Körper in der Welt verortet zu sein.“

Kappelhoff 2007, 306

Kappelhoff betrachtet in dieser Perspektive Filme als Modulation einer spezifischen Wahrnehmungs- und Empfindungsform. Will man das Zustandekommen der atmosphärisch erfahrbaren Artefakt-Affekte erörtern, muss man mediale Faktoren einbeziehen. Wie wir bei der Beschreibung der Abschlusszene an Wong Kar-Wais Film gesehen haben, kam die cross-modale Wahrnehmung¹⁵ zum Zug, die für die sinnliche Konzipierung und das Artefakt-Erlebnis sehr wichtig ist. Beschreibt man cross-modale Wahrnehmungsprozesse, wird unweigerlich auf die Koordination der filmischen Parameter eingegangen, spezifische Verfahren können erfasst und stilistische Techniken, die am Duktus eines Filmes teilhaben, können erkannt werden. Im Verlauf der Arbeit wird auf solche dem Film spezifischen, auf die

¹⁵ Crossmodale Verarbeitungen von Bild und Ton können aufgrund ihrer amodalen Qualitäten (wie Dauer, Intensität und Lage) erfolgen. Mehr dazu in: Fahlenbrach Kathrin (2007): Audiovisuelle Metaphern und Emotionen im Sounddesign. In: Anne Bartsch et al. (Hg): *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln: Halem, 330-349.

Wahrnehmung zielenden Techniken, die auch in der Abschlussequenz zu finden waren, weiter eingegangen.

Die filmische Atmosphäre kann so als komplexer, auf diversen Ebenen ablaufender Modus aufgezeichnet werden, ein viel verstrickter Modus, der sich jedoch in seiner Wirkung unmittelbar an die Wahrnehmung richtet. Früh haben sich Filmemacher und Theoretiker mit wirkungsästhetischen Fragen befasst, so zum Beispiel Boris Ejchenbaum (1927), der der zaumhaften Essenz – dem ‚Filmzauber‘ – nachgeht: sensorische Elemente, die v.a. als Texturen wahrnehmbar sind, sich unmittelbar an die Wahrnehmung richten und unabhängig ihrer semantischen Funktion einen ‚Selbstwert‘ besitzen. Auch Wassily Kandinsky (1926) oder Viktor Shklovskij (1916) gehen sensuellen Form- und Materialempfindungen nach – zum Beispiel der Faktur –, setzen den Akzent also auf das ‚Empfinden‘ des Materials bzw. der Form. Während für Shklovskij, wie allgemein im Formalismus und in den Avantgarden, die Zielrichtung des Fakturbegriffs in der Selbstzweckhaftigkeit der Faktur liegt, also einzig in der Aufgabe darin besteht, wahrgenommen zu werden, dient für Kandinsky die Faktur immer der Komposition. Will man eine Position einnehmen, die sich der Inhalt / Form Debatte des russischen Formalismus anschliesst, dann kann man Atmosphäre als ebensolche selbstwertige Tendenz verstehen, die sich unmittelbar an die Wahrnehmung richtet und einzig in der Aufgabe darin besteht, wahrgenommen zu werden. Atmosphäre wird dann nicht als etwas verstanden, das Inhalte kommuniziert, ihnen auch nicht in irgendeiner Weise unterstützend dient. Eine solche wirkungsästhetische Perspektive ist hilfreich, Artefakt-Affekte, leibliche Ergriffenheit und Sinnlichkeit zu beschreiben, die über die Darstellungsform¹⁶ entstehen, sich aber nicht auf der Leinwand, sondern in der Wahrnehmung der Rezipienten verwirklichen: darum spricht man auch von sensuellem Formempfinden, von Zaum oder wie Eisenstein von der tonalen und obertonalen Montage (1929). Sergej Eisenstein arbeitete in seinen Montagekonzepten¹⁷ auch atmosphärische Momente heraus. Neben der metrischen und rhythmischen Montage geht er auf die tonale Montage ein und meint damit ein melodisch-emotionaler Ton, der einer Szene entspringt: Die Klangfarbe, die Valeurs des Lichts, die Rhythmik der grafischen Muster, die Intensität der piktoralen Ausführung, die Bildaufteilung, die Brennweite und den Schärfegrad (vgl. Kappelhoff 2008, 26). Es wären „Vibrationen“, „räumlich nicht messbare Veränderungen, die ihrem emotionalen Klang nach

¹⁶ Über eine spezifische Anordnung der Formen, Bewegungen, Farben, Materialien, Einstellungen, über die Zusammenarbeit verschiedener filmischer Parameter und über die räumliche Figuration, also über die Ebene der Darstellungsform können die Rezipienten ‚ästhetisch korrespondieren‘.

¹⁷ Vgl. insbesondere Eisenstein, Sergej M. (1929): Die vierte Dimension. In: ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. [Übers. und hrsg. von Oskana Bulgakova, Dietmar Hochmuth] Köln: Röderberg, 1988, 90-108

kombiniert werden.“ (Eisenstein [1929] 1988, 102). All diesem wurde in der Abschlussequenz in Wong Kar-Wais Film vermehrte Aufmerksamkeit geschenkt. Weiter geht Eisenstein auf die obertonale Montage ein. Obertonale Montage meint den Wahrnehmungsbereich des Zusammenspiels des Ganzen. Hermann Kappelhoff beschreibt dies sehr schön, wenn er schreibt:

Die Obertonmontage bildet Intensitätsverkettungen, die sich nur als Modulationen des Erregungsprozesses auf Seiten der affektiven Resonanzen der Zuschauer realisieren. Sie verwirklicht sich als eine spezifische Tonart des Wahrnehmens und Empfindens, als Wahrnehmung und Empfindung der Zuschauer.

Diese letzte Dimension der Bewegung [neben der metrischen, rhythmischen und tonalen] lässt sich also weder auf der Ebene des Dargestellten noch auf der Ebene der Darstellungsform oder Darstellungstechnik fassen. Sie tritt weder in den formalen Einheiten des Films – gleichwie wir sie definieren – noch im repräsentierten Geschehen als ein greifbares Objekt entgegen. Denn an keinem Punkt lässt sich diese Bewegung als Bild ablösen von dem Prozess, in dem der Film für seine Zuschauer als Bild erst Gestalt annimmt. [...] Die Obertonmontage lässt das kinematografische Bild als ein zeitliches Gefüge greifbar werden, das sich wie ein Musikstück immer nur als Ganzes, immer nur in der konkreten Dauer eines realen Wahrnehmungsakts verwirklicht. Sie bezeichnet jene Dimension der Bewegung, in der sich die Kompositionsstruktur aus allen ikonografischen, technischen materiellen und symbolischen Gegebenheiten als etwas ganz und gar neues und eigenes, als die Dauer der Empfindung der Zuschauer herauslöst.

So handelt es sich keineswegs um einen verwirrenden formalistischen Positivismus, sondern um den Versuch, diese letzte Dimension der Bewegung zu beschreiben, wenn schliesslich alle Elemente des filmischen Bildes, ob sie nun der abbildlichen, symbolisch-ikonografischen oder der technisch-strukturellen Ebene (Rhythmus, Dominanten, Metrum) des Bildes angehören, in grösster Vermischung aufeinander bezogen werden.

Kappelhoff 2008, 27

Wenn wir nochmals an die ersten Begriffsfassungen eingangs dieser Arbeit (z.B. Koebner, 7) zurückdenken und Böhmes Zitat (vgl. 10) nochmals vor Augen führen

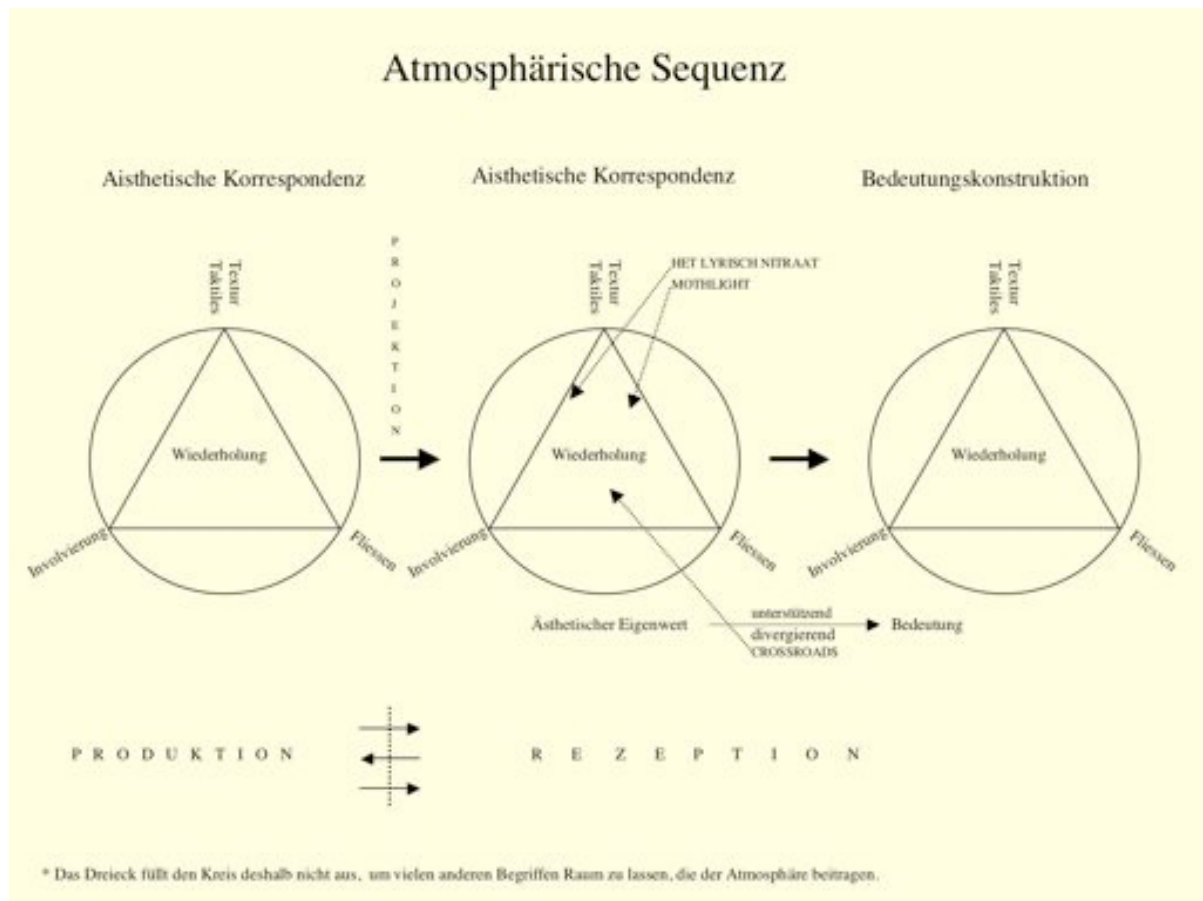
Was ist aber dann dieses Ganze, in das alles Einzelne, das man dann je nach Aufmerksamkeit und Analyse daraus hervorheben kann, eingebettet? Wir nennen diesen primären und in gewisser Weise grundlegenden Gegenstand der Wahrnehmung die Atmosphäre.

so gestaltet sich die filmische Atmosphäre immer deutlicher heraus. In der dichten Beschreibung kam unwillkürlich die ästhetische Korrespondenz – zum Beispiel über die cross-modale Wahrnehmung – zum Zug und tonale und obertonale Elemente, wie sensuelles Form- und Materialempfinden wurden beschrieben.

Über den Eigenwert hinaus, der die Atmosphäre als wesentliches Bestimmungsmerkmal kennzeichnet, müssen aber m.E. auch affektive Tönungen miteinbezogen werden, die sich nicht in Artefakt-Affekten, sondern eher in Fiktions-Affekten ausdrücken, also eng mit der Narration, der Gefühlswelt der Figuren sowie der Umgebung verbunden sind: die Atmosphäre in der Abschlussequenz und während des ganzen Filmes von *IN THE MOOD FOR LOVE* ist melancholisch. Die Rezipienten sind also in zweifacher Hinsicht ästhetisch und semantisch,

(wobei das eine das andere nicht ausschliesst) in die Filmbilder involviert.

Ein solches Konzept einer atmosphärischen Sequenz kann folgendermassen visualisiert werden:



Den *Texturen* und dem *Taktilen* gilt es – als Fallbeispiel – nachzugehen und das möglichst umfangreich und präzise. Anhand der Texturen wird sensuelles Form- und Materialempfinden sichtbar, das jene selbstwertige Tendenz kennzeichnet, aber auch ein vielfaches Deutungsangebot liefert und der Atmosphäre affektive Tönung verleiht. *Fliesen*, das v.a. die Art und Weise beschreibt, wie die Rezipienten durch die räumliche Figuration geführt werden und wie sich die Figuren innerhalb des Handlungsraum bewegen, soll eingebunden werden. Schliesslich korrespondieren Texturen mit dem Fluss (z.B. Linienzug als Fluss / Säulenreihe als Rhythmus) und tragen am Involvierungsprozess bei.

Über die Reflexivität der ästhetischen Korrespondenz werden assoziative Bezüge zur Narration freigesetzt, was die Atmosphäre wesentlich beeinflusst und präzisiert. In *IN THE MOOD FOR LOVE* sind die verschiedenen Ebenen Texturen / Fliesen / Involvierung, an denen die Atmosphäre konzeptualisiert werden kann, sehr ausgeglichen. Bei anderen Filmen kann

eine Ebene besonderes Gewicht einnehmen: Der Film MOTHLIGHT¹⁸ (Stan Brakhage, USA 1963) wäre ein Paradebeispiel dafür, Atmosphäre über Texturen zu erzeugen. Es werden Mottenflügel direkt auf den Filmstreifen geklebt, das Ergebnis ist eine Wiederbelebung dieser ekstatisch erhellten Texturen. CROSSROADS (Bruce Conner, USA 1976), der in 27 Perspektiven aufsteigende Atompilze aneinanderreihet, arbeitet mit Wiederholungen. Die Rezipienten werden sehr stark in das ästhetische Erlebnis involviert, was zur reflexiven Überlegungen führt und sich als distanzierende Haltung bemerkbar macht: eine diskrepante Atmosphäre baut sich auf. Während Texturen und Taktilen bei MOTHLIGHT zentral sind, nimmt das Fluide, Fließende in CROSSROADS besonderes Gewicht ein.

¹⁸ Brakhage arbeitet intensiv mit der haptischen Qualität des Films, indem er haptische Dinge (wie Blumen, Schmetterlingsflügel etc.) auf den Filmstreifen klebt oder die Emulsion des Films wegkratzt. Die Erwähnung von MOTHLIGHT dient lediglich zur Veranschaulichung.

5 Konzeptualisierung filmischer Atmosphären anhand Taktilen und Texturen

Während der Abschlussequenz wurden die Rezipienten sehr stark über die haptische Wahrnehmung angesprochen, resp. das haptisch zu Erfahrende machte die Sequenz zum faszinierenden atmosphärischen Erlebnis. Sie tasteten Angkor Wat ab und betrachteten die Oberflächenlandschaft über drei Minuten. Wie Taktilität und Texturen zu erfassen sind und in welcher Weise sie der Atmosphäre beitragen, soll erkundet werden.

Um den Blick und das Verständnis fürs Taktile und die Texturen zu schärfen, folgt als Einstieg ein theoretischer Abriss, der Überlegungen einiger richtungweisenden Vordenker dargestellt: F.T. Marinetti, der den Taktile Sinn 1921 mit einem futuristischen Manifest propagiert, Alois Riegl, der 1901 mittels Flächenbetrachtungen die Haptik als Neologismus einführt – einen spezifischen Sinn also zur zentralen Wahrnehmungsdimension macht – und schliesslich zwei Filmwissenschaftlerinnen, die das Haptische – das Taktile und die Textur – in die Filmbetrachtung auf unterschiedliche Weise einzubinden wissen, Giuliana Bruno und Laura U. Marks.

5.1 Theoretische Diskurse

5.1.1 Taktilismus: F. T. Marinetti

Es ist F.T. Marinettis Manifest *Der Taktilismus. Futuristisches Manifest* aus dem Jahr 1921 – kurz nach dem ersten Weltkrieg –, das den taktilen Sinn einleitet:

Ich schuf den Taktilismus während dieses Sommers in dem seiden ausgebreiteten Meer, das Felsenriffe wie schäumende Rasiermesser zerriss. Ich war nackt im Meer, das schimmernd wie flüssiger Stahl eine männliche befruchtende Wirkung auslöste. Ich trank aus dem Kelche des Meeres, der bis zum Rand mit Genie gefüllt war. Die langen sengenden Strahlen der Sonne vulkanisierten meinen Körper und nagelten mit glühenden Bolzen den Kegel meiner Stirn, der seine Segel dem Winde bot.

Ein junges Mädchen, duftend von Salz und heißen Steinen, betrachtete lächelnd meine erste taktilistische Tafel.

- Der Herr vertreibt sich wohl die Zeit mit Schiffchenbauen?

Ich erwiderte:

„Ich baue ein Schiff, das menschlichen Geist in unbekannte Gegenden tragen wird.“

F.T. Marinetti [1921] 1995, 219

Marinettis Aufzeichnungen zu taktilen Erfahrungen waren nicht die ersten, doch wurden sie programmatisch in einer Manifestschrift verkündet. Ihm geht es in erster Linie darum, den vom Krieg gezeichneten Menschen wieder den taktilen Sinn zu geben: „Schluss! Sprechen wir von etwas anderem“ (ebd. 219) lautet der einführende Satz. Weiter heisst es: „Helft, die Krankheit des Nachkrieges zu heilen, gebt der Menschheit neue, nährende Freuden“ (ebd. 220). Eine solche nährende Freude sieht er in der bewussten Nutzung des taktilen Sinns. Er möchte, dass die Kunst taktil geschaffen und erfahrbar wird und fordert Maler und Bildhauer auf, sich von einer visuellen, plastischen Betrachtungsweise zu lösen und sich stattdessen auf taktile, über die Epidermis führende Erfahrungen zu konzentrieren (vgl. ebd. 223). Um die noch unartikulierten taktilen Erfahrungen „in eine geistige Übereinstimmung“ (ebd. 220) zu bringen, stellt Marinetti verschiedene Klassen von Tastempfindungen auf, denen er affektive Gefühle und abstrakte Werte zuordnet (z.B. „sicheres, überzeugendes Tasten, jedoch ohne Wärme, vernünftig“ entspricht „glatter Seide, Kreppseide“, wohingegen „körnige Seide“ „fast reizend, warm, herrisch“ entspricht (vgl. ebd. 220f.)). Weiter führt er diverse Experimente auf, zum Beispiel kann der Tastende über eine von Marinetti eingerichtete „abstrakte oder suggestive taktilistische Tafel“ eine „Händereise“ „Sudan-Meer-Paris“¹⁹ erfahren (vgl. ebd.

¹⁹ Sudan – raue, üppige Materialien wie Schwämme, Bürste und Wolle / Meer – gleitende, frische wie Silberpapier / Paris – mollige, heisse und kalte Werte wie Seide, Federn etc.

221). Anhand zusammengestellter Materialien versucht Marinetti spezifische Atmosphären, die einem Land oder einer Stadt zugeschrieben werden, auszulösen. Farben sollten vermieden werden, da sie nach ihm die Plastizität unterstreichen würden (vgl. ebd. 223) und offenbar – anders als Materialien – keine abstrakten Werte oder affektive Gefühle hervorrufen.²⁰ Marinettis Arbeiten gleicht jenem eines Bühnenbildners, der unterschiedliche Atmosphären zu produzieren weiss. Gezielte Assoziationen sollen ausgelöst werden.

Am Ende der Schrift verlautbart er: „Die Einteilung der fünf Sinne ist willkürlich. Eines Tages wird man andere Sinne entdecken und benennen. Der Taktilismus wird diese Entdeckung begünstigen“ (ebd. 223).²¹ Wie wir sehen werden, entstanden neue Sichtweisen der Sinneswahrnehmung; auch bei einem visuellen Medium können ‚Tastreisen‘ stattfinden, wenn eine ‚taktilistische Tafel‘ angeboten wird – allerdings nicht über die Hände, sondern über die Netzhaut.

5.1.2 Haptik der Flächen: Alois Riegl

Ein anderer Wegbereiter des Taktilen ist Alois Riegl. Er führt die taktische (haptische) Wahrnehmung als Neologismus erstmal 1901 in seinem umfangreichen Werk *Spätromische Kunstindustrie* ein. Später ersetzt er den Begriff der taktischen Wahrnehmung durch die ‚haptische‘ Wahrnehmung (vgl. Riegl [1901] 1927, 32)²². Anhand architektonischer Kunstwerke unterschiedlicher epochaler Zuordnung bemerkt er eine Veränderung von Kunstdarstellungen, die von der Ebene (haptische, nahsichtige Auffassung) in die Raumdarstellung (optische, fernsichtige Auffassung) übergeht.²³ Die antike Kunst teilt Riegl in drei Phasen. Zu Beginn habe man versucht, „die Abgeschlossenheit der stofflichen Individuen in der Ebene zu demonstrieren“ (Riegl [1901] 1927, 33). Solche Ebenen galt es anfänglich besonders flach und symmetrisch zu halten, um mögliche Schattierungen, die

²⁰ Die Auffassung, einem Material, einem Ton, einem Geruch oder etwa einer Farbe Gefühle und abstrakte Werte zuzuschreiben, findet in vielen Schriften Ausdruck, eine der bekanntesten; die Farbenlehre von Goethe. Dass die meisten Zuschreibungen, gerade bei Farbsymbolik, jedoch kulturell und teilweise auch individuell verankert sind und es andere Weisen der Betrachtungen gibt, wird auch im heutigen Diskurs teilweise zu wenig beachtet. Farben beeinflussen m.E. wesentlich die Atmosphären, jedoch nicht über den Weg ihrer symbolischen Erfassung, vgl. Seite 69f. dieser Arbeit.

²¹ Bereits Aristoteles betrachtete die Sinne nicht getrennt voneinander, sondern sie „hingen wie Linien an einem Punkt zusammen“ (vgl. Böhme 2005, 91).

²² Riegl stimmt den kritischen Stimmen zu, die fanden, dass für die taktische Wahrnehmung ein anderer Begriff passender wäre.

²³ Da die Abschlussequenz ein architektonisches Werk haptisch einfängt (Angkor Wats Datierung wird aufs 12 Jh. geschätzt) und da Riegls präzise phänomenologische Beschreibungsweisen architektonischer Bauten neue Wege eröffnet, vertieft sich die Auseinandersetzung.

Raumtiefe andeuten, zu vermeiden und klare abgrenzende Umrisse zur Aussenwelt zu schaffen.²⁴ So komme „der ununterbrochene taktische Zusammenhang“ am besten zur Geltung. Aussendinge sollten zunächst als „von uns unabhängige Objekte“ wahrgenommen werden und jede „Zuhilfenahme des subjektiven Bewusstsein“ wie Schatten, die Raumtiefe andeuten, sollte vermieden werden (vgl. ebd. 27). Er folgert:

Das Sinnesorgan nun, das wir am weitaus häufigsten gebrauchen, um von den Aussendingen gebrauch zu nehmen, ist das Auge. Dieses Organ zeigt uns aber die Dinge bloss als farbige Flächen und keineswegs als undurchdringliche stoffliche Individuen; gerade die optische Wahrnehmung ist es eben, die uns die Dinge der Aussenwelt in chaotischer Vermengung erscheinen lässt. Sichere Kunde von der geschlossenen individuellen Einheit einzelner Dinge besitzen wir nur durch den Tastsinn. Durch ihn allein verschaffen wir uns Kenntnis von der Undurchdringlichkeit der das stoffliche Individuum abschliessenden Grenzen. Diese Grenzen sind die tastbaren Oberflächen der Dinge.

Riegl [1901] 1927, 27f.

Erst nach dieser ersten Phase, die eine „t a k t i s c h e“ und „n a h s i c h t i g e“ (vgl. ebd. 32) Auffassung sei, konnte allmählich die Tiefe, noch in der Ebene angelegt, über Ausbuchtungen eingebracht werden: „Denn noch immer ist die Erweckung der Wahrnehmung von der tastbaren Undurchdringlichkeit“ Bedingung der Kunst, und „der geschlossene und taktische Zusammenhang der Teilflächen darf noch keine Unterbrechung erleiden“ (vgl. ebd. 33). „Allerdings“ so führt Riegl seine Beobachtungen fort „darf nun aber auch das Auge als das wichtigste Berichterstattungsorgan das Vorhandensein von ausladenden Teilgliederungen wahrnehmen“ und zwar aus einer „Normalsicht“, sodass der „taktische Zusammenhang“ noch intakt bleibt. Riegl bezeichnet eine solche Wahrnehmungsform eine „t a k t i s c h – o p i s c h e“ (vgl. ebd. 33). Halb- nicht aber Tiefenschatten würden dabei ersichtlich werden. In der dritten Phase wird schliesslich die Dreidimensionalität anerkannt, „aber nur insoweit, als er an den stofflichen Individuen haftet“, also als „kubisch messbarer Raum“ am Kunstwerk selbst. Diese Wahrnehmung wäre eine wesentlich „o p t i s c h e“, die aus der „Fernsicht“ zur Geltung komme. Die entstehenden Schatten würden nun die Flächen voneinander trennen (vgl. ebd. 35). Diese immer noch geschlossenen Formen der Antike konnten solange in sich geschlossen bleiben, als man dem Aussenraum keine Bedeutung zukommen liess, ihn nicht als etwas betrachtete, das man in irgendeiner Form miteinbeziehen könnte, im Grunde genommen – gar nicht existierte (vgl. 27).

Riegls Untersuchungen führen weiter zu Rotunden. Als Gebäude erstmal Gewölbe aufwiesen, sei es zur tiefenverändernden Flächenwahrnehmung gekommen. Dies habe die

²⁴ „Das Architekturideal der Altägypter ist wohl im Grabtypus der Pyramide zum reinsten Ausdrucke gelangt.“ Riegl betrachtet die Pyramide aufgrund ihrer geringen Raumbildung eher als „Bildwerk“ denn als „Bauwerk“ (vgl. ebd. 36).

Raumwahrnehmung wesentlich beeinflusst. Die Rotunde des Pantheons eignet sich für die haptische Auffassung besonders gut, da sie einen geschlossenen Raum im Innern vorweist:

Wohin das Auge des Eingetretenen blickt, auf Seitenwände, Kuppelwölbung (in deren Scheitel die kleinen Lichtöffnung eher als Schlussstein denn als Durchbrechung erscheint), überall stösst es auf tiefenverändernde Flächen, die sich aber nirgends zur Form abgrenzen, sondern kontinuierlich in sich selbst zurücklaufen. So entsteht im Besucher der Begriff des Raumes; aber im übrigen ist im Pantheon alles darauf hin berechnet, um zugleich auch das Bewusstsein von den stofflichen Grenzen des Raumes wachzurufen, an Stelle des reinen Begriffes nach Möglichkeit die sinnliche Vorstellung der taktischen Einheitsform, an Stelle der Tiefe die Ebene (Höhe und Breite) zu setzen. Der Eintretende merkt nämlich sofort beim ersten Blick auf die Bodenfläche die Kreisform der begrenzenden Mauer und schliesst daraus, dass die Abmessungen der Tiefe und Breite die gleichen sind; dazu gestellt sich die weitere unmittelbare Wahrnehmung, dass auch die Höhe der Breite (und somit auch der Tiefe) gleich ist; dadurch wird im Besucher zwingend das taktische Gefühl der Einheit in den Massen der begrenzenden Flächen erweckt.

Riegl [1901] 1927, 44

Die haptische Wahrnehmung erfasst die Rotunde als eine in sich geschlossene Form, während die optische Tiefenveränderungen der Fläche wahrnimmt. Dass es jedoch schwierig ist, die haptische von der optischen Wahrnehmung zu trennen, wird hier bei der Beschreibung des Pantheons bereits angedeutet. Wohl sind beide am Prozess der Raumbildung involviert.

Eine allmähliche Öffnung der „stofflichen Individuen“ erfahren sie erst später durch Anbringung von Fensteröffnungen, wodurch der geschlossene Raumeindruck durchbrochen wird: „Wer den Tempel der Minerva Medica betrat, genoss nicht mehr jenes Zaubers absoluter beruhigender Einheit“ (ebd. 50). Riegl spricht hier die Wirkung eines geschlossenen Raumes an. Solche auf die Leiblichkeit einwirkende „Anmutungserfahrungen“ untersucht auch Gernot Böhme anhand verschiedener kirchlicher Bauten (vgl. Böhme 1998, 85ff.). Riegl sieht in der Kunstentwicklung bezüglich der Einführung von Fensteröffnungen, aber auch von säulenverbindenden Bogen eine Verschiebung vom Haptischen zum Optischen. Der bis anhin bei der frühen Antike für leer betrachtete Aussenraum wird folglich nach und nach in die Architekturplanung miteinbezogen.

Riegls Verständnis der haptischen Wahrnehmung beruht also darin, eine Fläche als Fläche oder eine Rotunde (eine krumm verlaufende Fläche) als abgeschlossene Form zu erfassen. Ein Relief zu erkennen oder einen Gegenstand zu umfassen, also Tiefenveränderungen wahrzunehmen, wäre nach ihm über die visuelle Wahrnehmung zu erschliessen. Ebenso gehören Farben, Schatten oder farbige Muster – also alles, was nicht tastend erfahrbar ist (obwohl Schatten im Temperaturgradient erfahrbar sind) – nicht zur haptischen Wahrnehmung.

Riegls Konzept von Haptischer (Taktischer), Haptisch-Optischer und Optischer Wahrnehmung in Verbindung mit der jeweiligen Nähe der Betrachtungsperspektive lässt sich an einzelnen Filmbildern²⁵ gut erproben. Angkor Wat ist kein Bauwerk, das die haptische Auffassung der stofflichen Geschlossenheit anstrebt. Öffnungen sind z.B. bei Säulenreihen oder Bogenformen, aber auch aufgrund starker Beschädigung vorzufinden. Doch es soll auch nicht um die Betrachtung der Anlage gehen, sondern um filmische Präsentationen der Anlage, also um Techniken, die über verschiedene Verfahren Haptisches, Optisches oder Haptisch-Optisches – sensuelle Form- und Materialempfindungen – erzeugen. Schliesslich wird „eine Welt“ präsentiert, „die wir anschauen wie unsere alltägliche Welt, die aber anderen Gesetzen des Wahrnehmens, einer anderen Sinnlichkeit gehorcht“ (Kappelhoff 2007, 306).

Ganzes Bildfeld: Nahsicht, Tendenz zur Haptik



Ganzes Bildfeld: Nahsicht, Tendenz zur Haptik



Vorderes Bildfeld: Nahsicht, Haptik
Mittleres Bildfeld: Normalsicht, Haptik-Optik



Ganzes Bildfeld: Normalsicht, Haptik-Optik²⁶



Vorderes Bildfeld: Nahsicht, Haptik
Im Zentrum: Fernsicht, Optik
Dominierend: Optik



Vorderes Bildfeld: Nahsicht, Haptik
Hinteres Bildfeld: Fernsicht, Optik
Dominierend: Haptik



²⁵ Die Bilder wirken in ihrer Projektionsgrösse wesentlich verstärkter.

²⁶ In Grossprojektion kommen die Muster mehr zur Geltung als die Schlagschatten. Schlagschatten geben aber dem Bild die Raumentiefe („subjektives Bewusstsein“ schliesst darauf).

Solche Techniken, die eine haptische Auffassung der Anlage – die Oberflächenbeschaffung – hervorbringen, sind nah entlang geführte Fahrten oder Detailaufnahmen, also Einstellungen, die aus kurzer Distanz Wände zeigen. Detailaufnahmen lassen ein Stück Mauer, deren Struktur, in zigfacher Vergrößerung auf der Leinwand erscheinen, und nah entlang geführte Fahrten präsentieren unscharf Strukturverläufe von Mauern. Stoffliche Geschlossenheit (wie in Bild 1 und 2²⁷) und Tiefenreduktion (Bild 6), zwei Faktoren, die nach Riegl das Haptische mitbestimmen, werden hier hervorgebracht. Haftet wie beim Travelling die haptische Wahrnehmung nur an einem Teilbereich, kommt es mit der optischen zum Wechselspiel. Die Involvierung beider Wahrnehmungsformen macht die letzte Abschlussfahrt des Filmes auch besonders interessant. Zum einen haben wir die vordere Mauer, die durch die Tiefenreduktion flächig wirkt und eher als Ebene wahrgenommen wird, zum anderen das scharf fokussierte Mittelfeld. Diese Gegenüberstellung erzeugt mehr Raumtiefe. Während des ganzen Travellings, bei dem im Mittelfeld verschiedene Gebäude (als einzelne, doch miteinander verbundene Entitäten) zum Vorschein kommen und wieder wegziehen, hält sich im Vordergrund die Mauer als ganzes Stück bis kurz vor Fahrtende durch. Die Fahrtrichtung ist also nach dem Mauerverlauf ausgerichtet, doch der Wahrnehmungsfokus weilt hauptsächlich im Mittelfeld, denn der optische Blick erfasst die meist mehr oder weniger freigelegte Sicht auf die Anlage. Es sei denn, die Mauer nimmt wie kurz vor Fahrtende die ganze Kadrage ein, dann verharren wir in dieser unscharfen Flächigkeit, was eine irritierende Wirkung erzeugt. Wir erinnern uns an die eintretende Lücke und an den ephemeren, rhythmisierenden Zustand, der sich dadurch einstellt, ein Zustand, der nur über jenes Spiel der haptischen und optischen Wahrnehmung zustande kommen kann. Schliesslich eröffnet sich die nun erstmal freie Sicht aufs Panorama, das ganze Bildfeld kann nun mittels visuellem Blick betrachtet werden. „Solche Modi“, die gezielt die haptische, haptisch-optische oder optische Wahrnehmung beanspruchen, „artikulieren eine spezifische Art und Weise, die Welt sinnlich zu erleben. Man könnte sagen, dass der kinematografische Bildraum je spezifische Möglichkeiten beschreibt, als wahrnehmender und empfindender Körper in der Welt verortet zu sein“ (Kappelhoff 2007, 306).

Eine erstaunliche Ähnlichkeit mit der Abschlussequenz weist die Anfangsequenz von NAQOYQATSI (Godfrey Reggio, USA 2002) auf. Lange Travellings fangen Innenräume grosser Hallen ein, und Kranfahrten filmen zerstörte Fassaden von Häusern ab. Der Bilderfluss ist mit der eigens dafür komponierten Musik von Philip Glass unterlegt.

²⁷ Die Tiefenreduktion allerdings ist zu gering, um nach Riegl jene Qualität als haptisch zu bezeichnen.



In diesen Bildern steht die haptische zur optischen Wahrnehmung nicht in einem Spannungsverhältnis, sondern ergänzen sich und tragen beide in gleicher Weise der Raumbildung bei. Der Lichteinfall am Boden perspektivisiert und kommt über die Fahrt als raumbildendes Element verstärkt zur Geltung. Die weite Bodenfläche, auf der abgebröckeltes, zersplittertes Material liegt, schafft Raum. Die Verfahren, die Rezipienten ästhetisch anzusprechen, sind analog denjenigen der Abschlussequenz von *IN THE MOOD FOR LOVE*, und das Gefühl, ergriffen zu werden, ist sehr ähnlich. Was aber aus den Spuren zu lesen ist, unterscheidet sich grundlegend (hier sehen wir Zerstörung – vielleicht auch gewaltsame Zerstörung, dann denken wir an Krieg – bei Angkor Wat denken wir trotz beschädigten Strukturen an Liebe, Frieden etc.). Obwohl die Gebäude erstaunlich ähnlich atmosphärisch eingefangen werden, ist die atmosphärische Tönung eine grundlegend Andere, mehr dazu wird folgen.

5.1.3 Haptische Visualität: Laura Marks, Giuliana Bruno

Wie die haptische Wahrnehmung in eine Theorie eingebracht wurde, die sich mit einem visuellen Medium auseinandersetzt, soll kurz aufgeführt werden.

Die Grundannahme ist (und muss es sein), dass visuell gezeigte Flächen und Texturen übers Auge ‚taktil‘ wahrgenommen werden können – dieser Grundgedanke wurzelt bereits in Riegls erster Begriffsanlegung der Haptik, wenn er sie mit Nahsicht in Verbindung bringt (Nahsichtiges entspräche beispielsweise einer Detailaufnahme). Diese Vorstellung fand in der Filmwissenschaft in den letzten Jahrzehnten verstärkt Resonanz²⁸. Giuliana Bruno und Laura U. Marks setzten sich vertieft mit der haptischen Wahrnehmung, genauer der haptischen Visualität, auseinander. In den beiden Texten *Video Haptics and Erotics* (Marks 2002) und

²⁸ Unter anderem entwickelt von Gilles Deleuze / Félix Guattari in *Mille Plateaus* (1980) oder Noël Burch in *Primitivism and the Avant-Gardes: A Dialectical Approach* (1987).

An Archive of Emotion Pictures (Bruno 2002) – die überdies einen guten diachronen Überblick der Begriffsgeschichte anbieten – wird beschrieben, wie ein visuelles Medium (Marks wendet sich dem Video zu, Bruno dem Film) taktil erfahrbar ist. Dass sich die Theorie der haptischen Wahrnehmung seit Riegls Einführung weiterentwickelt hat und wie sich haptische Visualität beschreiben lässt, zeigt folgende Definition von Marks:

Haptic perception is usually defined as the combination of tactile, kinesthetic, and proprioceptive functions, the way we experience touch both on the surface of and inside our bodies. In haptic *visuality*, the eyes themselves function like organs of touch. Haptic visuality, a term contrasted to optical visuality, draws from other forms of sense experience, primarily touch and kinesthetics. Because haptic visuality draws on other senses, the viewer's body is more obviously involved in the process of seeing than is the case with optical visuality.

Marks 2002, 2f.

Spannend an dieser Beschreibung ist – gerade für atmosphärische Sequenzen bezüglich ihres involvierenden Charakters –, dass die haptische Visualität, bei der verschiedene Sinne zusammenfallen, die Zuschauer über die Leiblichkeit mehr in den Sehprozess zu involvieren vermag als es die optische Visualität kann: „Haptic images invite the viewer to dissolve his or her subjectivity in the close and bodily contact with the image“ (Marks 2002, 13). Im Unterschied zum Film, so fährt sie weiter, habe das Video zahlreiche andere technische Möglichkeiten, die haptische Wahrnehmung anzusprechen. Über verschiedene Farbveränderungen, Pixelauflösungen oder Unschärfe könnten Bilder verändert und verfremdet werden, was sich bereits in einem nahen close-up bemerkbar mache: „Pixelvision, which cannot focus on objects in depth, gives a curious attention to objects and surfaces in extrem close-up“ (Marks 2002, 10)²⁹. Gerade solche Bearbeitungen mache die haptische Qualität des an sich kühlen Medium Videos aus. Marks geht ähnlich wie Riegl davon aus, dass sich die Haptik (gerade bei Videos, die gegenüber dem Film weniger Tiefenwirkung erzeugen) viel mehr an die Oberfläche haften, als dass sie sich in der Tiefe verlieren: „Haptic looking tends to rest on the surface of its object rather than to plunge into depth, not to distinguish form so much as to discern texture“ (Marks 2002, 8).³⁰

Giuliana Bruno betrachtet die taktile Wahrnehmung von Texturen auch als wichtigen Bestandteil der haptischen Wahrnehmung, allerdings legt sie dort eine Wendung ein, wo Marks' ‚haptic looking‘ der Oberfläche anhaftet. Nach Bruno erfasse die haptische

²⁹ Ein annähernd ähnlich irritierendes Moment fanden wir vor, als die unscharfe Mauer die ganze Kadrierung einnahm.

³⁰ Passende Beispiele, Marks flächenhaptisches Verständnis anhand von Filmen zu veranschaulichen, wäre das experimentelle Filmschaffen von Stan Brackhage oder *LYRISCH NITRAAT* von Peter Delpout (NL 1991). In *LYRISCH NITRAAT* – ein Film, der aus zusammengestellten Stummfilmbildern (1905-1915) besteht – wird die Emulsion nicht weggekratzt, sie zeigt sich über den chemischen Zerfallsprozess. Die Stummfilmbilder werden nach und nach aufgelöst - die Vergangenheit ausgelöscht.

Wahrnehmung nicht primär die Oberfläche, sondern sei vielmehr im Prozess der Räumlichkeitsbildung involviert – dieser interessante Twist im Konzept der haptischen Visualität, realisiert mittels Einbindung frühster filmwissenschaftlicher Studien (Canudo), führt zur folgenden These: Die haptische Wahrnehmung entstehe über Bewegung, Textur und Räumlichkeit (vgl. Bruno 2002, 250). Räumlichkeit (resp. ein Raumgefühl) könne nicht alleine über einen distanzierten Blick erschlossen werden: „From the start, it is the tactile sense that extends surface into space. The senses not only work together in this enterprise but, in a series of traversals, interact in their function of fashioning space“ (Bruno 2002, 252). Haptik und Optik sowie Berührung und Blick stünden nicht in oppositionellem Verhältnis zueinander, sondern würden sich einander gegenseitig bedingen. Das ‚taktile Auge‘ und die ‚visuelle Berührung‘ vervollständigen die Wahrnehmung der Räumlichkeit (vgl. Bruno 2002, 252).

Die Kamera erkundet die architektonische Landschaft Angkor Wats, als würde sie sie selber noch einmal formen (ebenso formen die Rezipienten über die ästhetische Korrespondenz die Landschaft, wobei das ‚taktile Auge‘, die ‚visuelle Berührung‘ und das ‚visuelle, taktile Gehör‘ an der Räumlichkeitsbildung involviert sind) – und tatsächlich kommt Ricciotto Canudos frühe Ahnung – das Kino werde zur plastischen Kunst in Bewegung – selten so gut zum Vorschein wie in der Abschlussequenz:

He [the cinematograph] will find the ways, hitherto inconceivable, of an art which will appear for yet a long time marvelous and grotesque. He is the unknown individual who tomorrow will induce the powerful current of a new aesthetic function, whence, in a most astonishing apotheosis, the *Plastic Art in Motion* will arise.

Canudo [1911] 1988, 59

Hier zeigt sich nochmals der Gedanke, dass der Film selbst über die einzelnen Einstellungen eine räumlichen Figuration schafft, sich also von der Alltagswahrnehmung eines Raumes unterscheidet. Über „die Festlegung eines Ausschnitts, sei es im diskontinuierlichen Schnitt und der Montage, sei es in der kontinuierlichen Verschiebung einer Kamera, der fließenden Rekadrierung“ formieren sich nach Kappelhoff „rhythmische Bewegungsmuster, die eine eigene Dimension des Dargestellten bezeichnen. [Jene Bewegung] scheint ganz auf der Ebene des Darstellungsvorgangs und der medialen Form zu liegen: In Kadrierung und Rekadrierung, in Plansequenz, Schnitt und Montage [...]. Der Raum ist hier keine apriorische Gegebenheit der Alltagswahrnehmung mehr“ (Kappelhoff 2008, 23f.). Weiter schreibt er:

Die räumlichen Koordinaten unserer Wahrnehmung stellen vielmehr selbst ein Element der Bewegungskomposition dar, sind in das kinematografische Bewegungsbild hineingezogen worden. [...] Mit Blick auf die Kamera und die Montage ist der Raum selbst eine Funktion der Komposition, ein Raumkonstrukt, ein Raumbild, ein Effekt der Bewegungsfiguration: Als solcher will er selbst in seiner Komponiertheit als etwas Dargestelltes wahrgenommen, d.h. auf Intention, sinnhafte Struktur und Ausdruck bezogen sein.

Kappelhoff 2008, 24

Gerade die mediale Form, wie etwas dargestellt wird, trägt dem Duktus des Filmes, also auch der spezifischen Atmosphäre eines Filmes bei. Die herausgearbeiteten sinnlichen Momente in der Abschlussequenz von *IN THE MOOD FOR LOVE* weisen sich, betrachtet man den ganzen Film, als Modi aus: Modi, die einer ‚anderen Sinnlichkeit gehorchen‘ als die der Alltagswahrnehmung. Es wird später darauf eingegangen (Kapitel 5.2.2).

5.2 Taktilität und Texturen in IN THE MOOD FOR LOVE

Haptische Visualität haftet den Oberflächen an. Und haptisch erfassbare Oberflächen können die Rezipienten mehr in den Sehprozess involvieren. Ich teile die Auffassung, dass die Haptik auch an der Räumlichkeitsbildung beteiligt ist. Insofern können bei Oberflächenbetrachtungen auch Texturen, Linien, Umrisse und Tiefenveränderungen mittels haptischer Wahrnehmung erfasst werden. Oberflächen werden dann zu Oberflächen, die ein Ding, zum Beispiel ein Gebäude wie Angkor Wat, ‚einkleiden‘ und einen Raum ausstaffieren. Was bis anhin ausblieb, ist die Frage, was wir über ihre ästhetische Qualität erfahren. Reinhard Knodt schafft hierfür eine mögliche Verbindung:

[Ästhetische Korrespondenz] macht sich [...] auf die Spur jener Dinge, deren Ausdruck seit jeher von semantischer Inadäquatheit geprägt ist. Die Atmosphäre bestimmter Naturszenarien, die Aura der Intimität, des Verlangens oder des Schmerzes widersteht „kommunikativer“ oder informationeller Umsetzung in Sprache: „Die einzige angemessene Antwort auf Helenas Geheimnis ihrer Schönheit und die Woge des Eros in ihren Schritten ist nicht Reden, sondern Schweigen“³¹ heisst es bei Georg Steiner, und dennoch, so fährt er fort, schweigen wir nicht und wurde das Sprechen von jeher versucht. Das angemessenste Sprechen aber wäre der Versuch der ästhetischen Korrespondenz.

Knodt 1994, 35

Führen wir das ‚angemessenste Sprechen‘ fort und betrachten Taktilität und Texturen. Denn sie sind es u.a., die die semantische Inadäquatheit – die Atmosphäre bestimmter Naturszenarien, die Aura der Intimität, des Verlangens und des Schmerzes – auszudrücken vermögen und der Atmosphäre, genauer: der *melancholischen* Atmosphäre beitragen. Im Folgenden wird es nicht mehr darum gehen, wie ein Zusammenspiel von z.B. Ton-Linie-Kamerafahrt ästhetisch erfahrbar wird, sondern darum, wie Texturen und Taktilen uns „anmuten“ (vgl. Böhme 2001, 52) und was wir in ihnen ‚lesen‘. Folgende Fragen werden einfließen. Was haftet an der Oberfläche von Angkor Wat, und was haften wir ihr an? Wie tritt die Oberfläche mit der Thematik der Abschlusszene in Verbindung, übernimmt sie eine narrative Funktion? Und schliesslich, wie steht die Abschlusszene hinsichtlich der Texturen und dem Taktilen in Verbindung zum Filmganzen?

³¹ Georg Steiner, *Von realer Gegenwart*, München 1992, 122.

Durch diese Herangehensweise kann das ‚semantisch Inadäquate‘³² – die Melancholie jener Liebe – über Texturen und Taktilen nach und nach erfasst werden. Warum die Abschlussequenz zur dichten, homologen, melancholischen Atmosphäre wird, kann beschrieben werden.

5.2.1 Abschlussequenz

Umgebung und ihre narrative Funktion

Da in (narrativen) Filmen passende Räume für die entsprechenden thematischen Behandlungen gewählt werden, und gerade wenn die Thematik von semantischer Inadäquatheit geprägt ist – wie dies durchgängig bei *IN THE MOOD FOR LOVE* der Fall ist –, muss der Umgebung gesteigerte Aufmerksamkeit zukommen. Wo andernorts „[in *IN THE MOOD FOR LOVE*] sich die Hintergründe den Figuren anschmiegen, die wie ein äusserer Spiegel ihrer inneren Verfasstheit erscheinen“ (vgl. Hans J. Wulff 2011, 2) oder, wie es Böhme formuliert, der Raum „selbst einen Teil der Erscheinung der Person“ (Böhme 2001, 120) einnimmt und „zur Artikulation des Inszenierten beiträgt“ (ebd. 124), tritt die Umgebung der Abschlussequenz noch intensiver hervor als sonst. Sie übernimmt eine wichtige narrative Funktion.

Ein Abschiednehmen kann auf verschiedene Weisen inszeniert werden, beispielsweise über Nahaufnahmen des Trauernden, wonach ein Bilderstrom folgt. Die Bilder werden wohl in den meisten Fällen als Erinnerungsbilder lesbar sein. Eine einfache Option sie als solche zu markieren, wären Rückblenden. Den Rezipienten werden dabei Ausschnitte aus früheren Schlüsselszenen gezeigt, zur noch deutlicheren Absetzung können sie schwarz-weiß eingefärbt sein. Erinnerungsbilder, so wissen wir aus Erfahrung, werden während des Abschiednehmens zentral sein. Eine Nahaufnahme von Chow ist auch zu Beginn vorzufinden. Doch zu dem Zeitpunkt als sein Gesicht aus dem Bild weicht – es fällt nach vorne, als ihn die Regungen überkommen –, erklingt Musik, und es beginnt der atmosphärische Bilderfluss. Es werden nicht etwa Bilder früherer Szenen gewählt, der Blick gilt ganz der Anlage.

Angkor Wat wird nur anfangs, während Chow fokussiert wird, als Hintergrundsetting wahrgenommen, danach wird es als ‚Landschaft‘ erkundet. Der Übergang vom trauernden, in

³²Unter semantisch Inadäquatem versteht Knodt nicht etwa sprachbedingte Konflikte auf der Ebene der Lexik, also inadäquate Begriffsbildungen, sondern eher atmosphärische Momente, die affektiv aufgeladen sind und nur schwierig zu Wort gebracht werden können. Das semantisch Inadäquate kann, so stell ich mir vor, beispielsweise über ein Haiku ausgedrückt werden. Es erschliesst sich erst durch die aufgeführten konkreten Dinge (ausgehend der Wortgruppen) und ihren Zusammenhang. Die Wortgruppen rufen es hervor, ‚sind‘ es aber nicht selber.

die Mulde flüsternden Menschen zur Landschaft wird über jene Drehbewegung realisiert, während der sich verschiedene Fluchtlinien eröffnen. Das Gefühl und die Erinnerungen von Chow, die die vorherige Berührung der Mulde ausgelöst hat, wird so ‚mittransportiert‘, flieht in die sich durch die Drehung ständig neu eröffnenden Fluchtlinien hinaus und zieht schliesslich den Oberflächen entlang. Während Chow im Offbereich immer noch als trauernder Geliebter anwesend ist, betrachten wir Wände, Decken und Umrisse, die affektiv aufgeladen sind (affektiv sind sie selbstverständlich deshalb aufgeladen, da Chow trauert und die Betrachter emphatisch berührt die weiteren Bilder betrachten). Dann sehen wir nochmals Chow, der die Anlage verlässt, worauf erneut Angkor Wat gezeigt wird. Die Rezipienten verfolgen über drei Filmminuten lang kontinuierlich Texturen und tasten mit taktilen Augen die Anlage ab. Dies alles wird vom leitmotivischen Walzer, der Chow und Su jeweils begleitete, unterlegt: Wir sehen keine Erinnerungsbilder, vielmehr werden die Erinnerungsbilder in und durch die Wahrnehmung des Rezipienten erst in diesem selber erzeugt. Hierfür muss ein Angebot anderer Art geliefert werden: Eine melancholische Stimmung, Bedeutsamkeit, die der Liebe Nachdruck verleihen, und auslösende Momente, die Erinnerungen evozieren, müssen in irgendeiner Form vorhanden sein – Angkor Wat wird zum ‚Sujet‘.

Semantische Überlagerungen

Gerade bei semantisch inadäquaten Ausdrucksformen gibt es die Möglichkeit, Gegenständen gesteigerte Bedeutung zukommen zu lassen. Paolo Bianchi beschreibt, im ausserfilmischen Kontext, solche affektiven Aufladungen gegenständlicher Dinge:

Wenn der Raum verschwindet, wenn der Raum in den Hintergrund tritt, wenn der Raum nicht primär sich meldet, sondern wenn er aufgehoben wird, wenn er in Vergessenheit gerät und wenn die Dinge im Raum selbst einen Objektcharakter erhalten, im Sinne von sie kriegen eine neue Bedeutung, eine neue Sinnlichkeit, eine neue Emotionalität, dann gibt es diesen Übergang von Raum ins Objekthafte, ins Haptische, ins Emotionale. Und das wäre eigentlich der Moment, wo der Raum ein Eigenleben bekommt und dieses Eigenleben sich materialisiert in Gegenständen, sich materialisiert in Dialogen, in Begegnungen, in Beziehungen.

Paolo Bianchi 2007³³

Damit ein Schauplatz in einem narrativen Film zum Sujet werden kann – in dem Sinne, dass er eine narrative Funktion innerhalb der Erzählung übernimmt und es den Übergang ins Haptische, Sinnliche gibt –, muss er in irgendeiner Weise, das kann auf ganz verschiedenen

³³ Interviewt von Elisabeth Blum (2007). In: StadtLabor Luzern – Atmosphäre. Untersuchungen zu einem Begriff: Paolo Bianchi, The Hotel. Das filmische Interview ist abrufbar auf: <http://vimeo.com/11134401> [Zugriff am 22.08.11].

Ebenen geschehen, semantisch imprägniert sein. Angkor Wat ist bereits ausserfilmisch, und zwar in besonderem Masse, semantisch aufgeladen. Deshalb eignet es sich besonders gut, will man einem Liebesgefühl eine dafür entsprechende atmosphärische Umgebung garantieren. Die Tempelanlage (in Kambodscha) entstand während des 12. Jh. und gilt als eine der grössten, bekanntesten und bedeutungsreichsten Anlagen Südostasiens. Ihr wird grosser historischer und religiöser Wert zugeschrieben, seit 1992 ist sie dem Unesco Weltkulturerbe angeschlossen. Der Anlage haftet ein monumentaler Bedeutungsreichtum an und stellt demnach eine erste und grundlegende semantische Basis her. Wird Angkor Wat als Szenerie eines Abschiednehmens verwendet, entsteht zwangsläufig eine Verdichtung semantisch relevanter Zeichen und zugleich eine Vertiefung der Bedeutungsdimension. Die Art und Weise, wie das Abschiednehmen inszeniert wird, ermöglicht zudem erst die Tragweite des semantischen Verständnis. Auslösende Momente werden zu finden sein.

Diese semantischen Überlagerungen, die wir alle über die Betrachtung der Tempelanlage erhalten, schaffen eine dichte, homologe Atmosphäre.

Atmosphäre als Topos

Erforschen wir zunächst Angkor Wat bezüglich ihrer Bedeutsamkeit und dem melancholischen Gefühl, das es als historisches Gebäude auslösen kann. Gerade historische Orte vermögen fiktive Vorstellungen freizusetzen, die mit einer melancholischen Distanz einhergehen, so beschreibt es Historiker Valentin Groebner:

Wenn wir einen Ort als historischen Ort anschauen, sehen wir etwas, was es so nie gegeben hat. Und das, was wir jetzt sehen, ist etwas, was uns selber in eine melancholische Distanz zu dem bringt, was wir jetzt hier sehen. Das heisst, wir sehen immer unseren eigenen Wunsch, der vermeintlich in der Vergangenheit erfüllt worden ist. [...] Das sind unsere eigenen Wünsche, Wünsche, die wir in die Vergangenheit projizieren.

Groebner 2008³⁴

Bei der Betrachtung von Angkor Wat können Wünsche nach ästhetischer Vollkommenheit, Sinnlichkeit, eventuell nach holistischer Seinsweise freigesetzt werden – es sind Wünsche, die die Atmosphäre dieser Anlage kennzeichnen. Filigran eingearbeitete Ornamente und Stukkaturen geben der Anlage etwas sehr Sinnliches³⁵, figürliche Abbildungen von Tänzerinnen, jede von individuellem Charakter, lassen Geschichten auf das Gebäude schreiben (und sind, in Stein gemeisselt, ‚verewigt‘), das Modell der Anlage mit

³⁴ Interviewt von Elisabeth Blum (2008). In: StadtLabor Luzern – Atmosphäre. Untersuchungen zu einem Begriff: Dr. Valentin Groebner, Seebad. Das filmische Interview ist abrufbar auf: <http://vimeo.com/11133550> [Zugriff am 22.08.11].

³⁵ Unter welchen Bedingungen sie entstanden sein mussten, wird ausgeblendet – dieser Diskurs hat während der Betrachtung keinen Einfluss.

umgrenzendem Flussgraben, der den unendlichen Fluss des Universums darstellt, wiedergibt die Weltauffassung des Buddhismus, und überall an den Oberflächen sind Ablagerungen zu sehen, an denen die lange ‚Lebzeit‘ abgelesen werden kann. Schon allein die Betrachtung der Anlage kann die Rezipienten in eine Stimmung versetzen, die sich aufgrund jener von Groebner beschriebenen melancholischen Distanz offenbart. Die Sehnsucht nach der vermeintlich verloren gegangenen Schönheit deckt sich überdies mit anderen Sehnsüchten, die die Rezipienten während des Films empfinden können (die Sehnsucht nach jener Eleganz, nach früheren Zeiten, nach schönen Menschen, nach schicksalhafter Liebe etc.).

Angkor Wat dient als Zufluchtsort vieler Sehnsüchte. Es symbolisiert Ewigkeit und steht faktisch als historischer Ort auch schon seit ‚Ewigkeiten‘ da, und weil es seit Ewigkeiten – auch als religiöse Instanz – dasteht, erhält es mythische Bedeutung: Angkor Wat als ‚das weise Buch, das Buch aller Bücher‘, als Ort, der alle Sehnsüchte und alle Lieben – Vergangene und noch Bestehende – in seine Gemächer aufzunehmen vermag und ihnen Ewigkeit und Schutz verleiht. Das verspricht die Tempelanlage, auch darum flüstert Chow in die Mulde. Angkor Wat ist dann nicht nur wie andere historische Orte „ein vermeintlich übergebliebener Ort aus einer Vergangenheit, die wir schöner und ästhetisch stimmungsvoller vorstellen als unserer eigene Gegenwart“ (Valentin Groebner 2008), sondern fungiert auch als gegenwartspräsender Ort in Form eines Topos³⁶ (Allumfassendes, Zeitloses). Eine Liebe, die nicht möglich werden konnte, kann hier zu dieser schützenden Stätte gebracht werden³⁷, und ein weiterer Liebestanz konnte sich an den Wänden der Tempelanlage ‚ablagen‘ und findet dort zu den anderen Tänzerinnen, die auf den Wänden abgebildet sind.

Der Umstand, nämlich dass jene Liebe in der Tempelanlage von Angkor Wat hinterlassen und als Geschichte aufbewahrt wird, lässt die melancholische Liebesgeschichte wohlwollend und vor allem sehr bedeutungsreich enden.³⁸

³⁶ Da der Vergangenheitsbezug im ostasiatischen Raum sich vom westlichen Raume unterscheidet, muss eine Unterscheidung gemacht werden. Angkor Wat ist für die meisten westlichen Betrachter (also auch für den westlichen Betrachter von *IN THE MOOD FOR LOVE*) ein historischer Ort. Und die melancholische Distanz, die aus dem Wunsch nach schönerer, ästhetisch stimmungsvollere Vergangenheit hervorgeht (was zu einer Hochstilisierung der Vergangenheit führt), ergibt sich in der Tat. Für den ostasiatischen Raum ist der historische Ort zugleich auch religiöser Ort. Die Religion mit ihren religiösen Ritualen ist sehr stark in der Gegenwart und im Alltag angesiedelt. Da die Zeit nicht linear betrachtet wird, nimmt die melancholische Distanz niemals diese Reichweite ein.

³⁷ Die melancholische Distanz kann auch anders herum funktionieren – ‚Hätten sich die Liebenden in der jetzigen Zeit begegnen können‘: Der Film wird von einem Publikum der Jahrtausendwende betrachtet, die Liebe spielt sich im Hong-Kong der 60er Jahre ab.

³⁸ Zugleich konserviert sich der Film selbst, da er sich zur Filmgeschichte hinzufügt.

Atmosphäre als Spuren

Betrachten wir die Strukturen genauer, an denen jene Vergangenheit abgelesen werden kann. Sie tragen wesentlich zur melancholischen Atmosphäre bei. Teilweise sind sie stark beschädigt, Flechten haben Mauern befallen und diverse Mauerbrüche sind vorzufinden. Witterungseinflüsse (aber auch Plünderungen und zahlreiche Kriege) setzten dem Gebäude über die Jahrhunderte zu. Andernorts wiederum sind die Strukturen, wie die gezeigten Tänzerinnen, in sehr gutem Zustand. Über die Zeit hinweg lösten sich Schichten durch Abtragungen, dahinter liegende kamen zum Vorschein, und neue entstanden über Ablagerungen. Wir haben es mit einer Oberfläche zu tun, die ein tiefes Relief aufweist, an der sich viel Vergangenheit abzeichnet, die aber auch eine gut ‚bewahrte‘ Vergangenheit vorweist; das Material ist aus Stein. Valentin Groebner spricht von verschiedenen Atmosphären, die den Materialien anhaften und sucht nach Deutungsmöglichkeiten:

Ich glaube, dass es auch eine Fiktion des ganz Neuen gibt. Und einen spezifischen Glanz und eine spezifische Anziehungskraft und eine Atmosphäre, und zwar eine sehr schöne Atmosphäre, die von ganz, ganz neuen Dingen ausgeht. Die schimmernde, unangetastete makellose Oberfläche. Und eine alte Holzarchitektur [Seebad Lido Luzern], die dem Wasser und dem Regen und der Sonne ausgesetzt ist, erzählt die Geschichte genau anders herum, sie sagt: Ich bin schön, weil ich alt bin und weil man an mir an der Oberfläche sieht, was sich an Ausgesetztheit (Regen und Schnee und Sonne) ereignet hat. Dieses Verwitterte ist aber nur so lange schön, solange es gleichzeitig mit intakten Strukturen einhergeht, sonst kippt es sehr schnell ins Melancholische. Und das ist dann eine andere Atmosphäre. Das heisst, das, was hier besonders anziehend ist, sind die intakten Strukturen und gleichzeitig die abgelaufene Zeit. Und ich glaube, dass relativ viel von der Wirkung darin liegt, dass eine alte Holzarchitektur nur deswegen noch da ist, weil sie andauernd ausgetauscht worden ist. Das heisst, das, was wir sehen, ist eben nicht unberührt, sondern ist dauernd repariert worden und [...] diese Kontraste von altem Holz, das 50 oder 60 Jahre alt ist, und neu eingebautem Holz, das eben nur zwei oder drei Jahre alt ist, macht das alte Holz ja noch älter. Das ist etwas, das Holzarchitektur besonders gut kann. Sie macht das, was normalerweise ein wenig zum Verschwinden gebracht wird, nämlich die ununterbrochene Aufmerksamkeit und Wartung, macht die sichtbar [...]. Man sieht die Arbeit, und wir schauen einfach auch gerne Arbeit an. Das ist etwas, was Atmosphäre ausmacht, vorzugsweise, wenn wir die Arbeit nicht selber machen müssen, dann schauen wir sie besonders gerne an.

Groebner 2008³⁹

Die Grundfragmente Angkor Wats, aber auch – und das macht die Anlage besonders schön – einzelne filigrane Muster und Abbildungen sind nur deshalb intakt geblieben, da sie in Stein gemeisselt sind. Das Relief von Angkor Wat will mit den Händen abgetastet und gespürt werden, gerade weil es so alt und bedeutungsreich ist. Die Führung der Kamera evoziert dieses Verlangen, indem es uns direkt an die Spuren der Vergangenheit führt. Die haptisch betrachtete Fahrt aus dem Raum hinaus, führt uns ganz nah an ‚beschädigten‘, über die Zeit

³⁹ Interviewt von Elisabeth Blum (2008). In: StadtLabor Luzern – Atmosphäre. Untersuchungen zu einem Begriff: Dr. Valentin Groebner, Seebad. Das filmische Interview ist abrufbar auf: <http://vimeo.com/11133550> [Zugriff am 22.08.11].

entstandenen Strukturen vorbei. Durch das Abtasten meinen wir, die Vergangenheit direkt spüren zu können. Wir sehen und spüren jedoch nicht ein Gebäude, wie es im 12. Jh. ausgesehen haben mag (worin wir getäuscht werden könnten), sondern eines, das allen Einflüssen standgehalten hat. Wir sehen etwas Beständiges vor uns, zugleich aber auch den erlittenen Schaden, was das Beständige erst alt und perennierend macht. Sind Ablagerungen in einem Raum vorfindbar, die ein Relief aufweisen, das uns weit in die Vergangenheit zurückführt, so wird diesem Raum eine besonders reichhaltige Atmosphäre zugeschrieben, Fred van der Kooij:

Atmosphäre ist immer etwas, was nicht genau festlegbar ist, das heisst, Atmosphäre äussert sich indirekt über Spuren. Spuren sind Alterungsprozesse, Spuren entstehen durch Anwesenheit von Personen, die Spuren hinterlassen. Geschichte entsteht dadurch, dass Beschädigungen auftreten, Veralterungsprozesse usw.. All das gibt es, sobald ein Gebäude ein gewisses Alter hat. Das heisst, man könnte polemisch sagen, umso weniger ein Gebäude gepflegt wird, umso mehr Atmosphäre wird ihm zuwachsen über die Jahre.⁴⁰

Fred van der Kooij 2007⁴¹

Wenn Bäume Mauern aufreissen oder Witterungsspuren Wänden schwarze Färbungsstriemen verabreichen – was die intakten Strukturen beschädigt –, können wir uns durch eine Betrachtung derselben vergangene Zeit und die darin involvierten Veränderungsprozesse vergegenwärtigen. Deshalb soll bei einem historischen Gebäude die ununterbrochene Aufmerksamkeit und Wartung nicht zum Vorschein kommen. Die Melancholie, welche durch die beschädigten Strukturen⁴² evoziert wird, kippt nicht ins Melancholisch-Traurige, dafür sorgen mehrere Faktoren: die beschädigten Strukturen weisen einen Alterungsprozesse auf, wonach der historische Wert des Gebäudes erst sicht- und fühlbar wird. Die Oberflächenbeschaffenheit weist Brüche auf, an denen Neues, Pflanzliches entsteht. Diese kontrastreiche, doch ‚symbiotische‘ Kombination, die durch ein abgestimmtes Verhältnis zueinander entsteht, macht die Melancholie kraftvoll und sogar ‚zukunftsblickend‘.

Spuren sind als symbolisch interpretierbare Instanzen im kulturellen Gedankengut verankert. Wenn das Abschiednehmen einer Liebe als thematischer Grund dem Bilderfluss unterlegt wird, dann werden jene Spuren mit der Geschichte in Verbindung gebracht: Die Spuren auf

⁴⁰ Wir erinnern uns an LYRISCH NITRAAT: Umso weniger ein Nitrat-Film über die Zeit gepflegt wurde, umso lyrischer wird der Nitrat-Film werden – wenn der chemische Prozess die Bilder der Vergangenheit nicht vollends auflöst. Auch hier handelt es sich um Beschädigungen.

⁴¹ Interviewt von Elisabeth Blum (2007). In: StadtLabor Luzern – Atmosphäre. Untersuchungen zu einem Begriff: van der Kooij, The Hotel. Das filmische Interview ist abrufbar auf: <http://vimeo.com/10746202> [Zugriff am 22.08.11]. Das Spezielle vom The Hotel (von Jean Nouvel) sind die jeweiligen Filmstills, die an Decken der Zimmer hoch projiziert werden. Van der Kooij spricht über die atmosphärische Wirkung von Räumen.

⁴² In den letzten Jahren wurde Angkor Wat saniert, um sie vor dem Verfall, resp. dem Durchbruch der Natur, zu schützen. Ihre Atmosphäre ist nicht mehr dieselbe, die sie im Jahr 2000 (Produktionsjahr von In The Mood for Love) hatte. Ein Stück Melancholie wurde ihr wohl entnommen.

älteren Spuren – also das Vitale, Neue, das sich an der Anlage festsetzt und durch die Mauern bricht – kann in einer geläufigen Übertragung für Chows Neuanfang gelesen werden. Er ist innerhalb des Bilderflusses noch ein letztes Mal zu sehen, wobei er entschlossenen Schrittes den Trauerort verlässt. Durch das gewachsene Gras in der Mulde, in die Chow etwa ein Jahr zuvor hineingeflüstert hat, wissen wir, dass er auf gutem Weg ist.

Spuren können demnach nicht nur eine spezifische Atmosphäre ausdrücken, sondern können auch mehr oder weniger eindeutig ‚gelesen‘ werden, d.h. sie nehmen eine narrative Funktion ein, die der Bedeutungsfundierung der Geschichte dient und die die Atmosphäre erhellt oder verdüstert. Fred van der Kooij spricht den Aspekt an, dass mit Geschichten aufgeladene Räume Atmosphären wesentlich verstärken würden: „Das, was ich in die Räume hineinprojektiere, ist mindestens so stark wenn nicht sogar stärker, als das, was der Raum an mein Atmosphäreempfinden beiträgt“ (Van der Kooij 2007)⁴³. Atmosphärestark sind jedoch gerade jene Räume, die bereits ausserfilmisch mit Geschichten verknüpft sind und über ihren Toposcharakter die diegetische Geschichte aufzunehmen vermögen: Angkor Wat steht als religiöser, mythischer Ort, als Ort der Geschichtensammlung und -aufbewahrung. So kann die individuelle Geschichte von Chow und Su hier hinterlassen werden. „Das Atmosphärische, das in einer bestimmten Physiognomie begründet ist“ (Böhme 1995, 152), zeichnet sich an der Oberflächenstruktur ab, auch in Form figürlicher Darstellungen. Auf den Mauern ist der Topos des Tanzes und der Sinnlichkeit als Geschichte dargestellt. Die Liebenden schritten (einzeln) durch Gänge und über Treppen, während ein Paartanz sie begleitete. Das Beispiel veranschaulicht: Über eine Raumdarstellung wird assoziativ erzählt.

⁴³ Ebd.

Exkurs: Spuren, Geschichten, Melancholie

Um das enge Verhältnis von Spuren, Geschichten und der damit einhergehenden spezifischen Melancholie genauer zu erkunden, folgt ein kleiner Exkurs. Die Oberflächenbeschaffenheit von Angkor Wat, so wurde erwähnt, macht die Melancholie kraftvoll, indem sie eine kontrastreiche, jedoch ‚symbiotische‘ Kombination aufweist. Sehr schnell kann dieses Verhältnis, somit auch die Atmosphäre, kippen, etwa dann, wenn Pflanzen das Gebäude vollends überwuchern würden – was einer verwunschenen Atmosphäre entspräche – oder wenn weder Pflanzen noch Menschen anwesend sind oder sein können. Räume, aus denen die lange Abwesenheit menschlichen Kontakts ersichtlich wird, wirken besonders atmosphärestark; etwa Bilder von Tschernobyl, von zerstörten oder verlassenem, mit Sand gefüllten Häusern.



NAQOYQATSI (Godfrey Reggio, USA 2002)⁴⁴



NAMIBIA CROSSINGS (Peter Liechi, CH 2004)

Wissen wir über die Gründe bescheid, warum sich die Gebäude, so wie sie jetzt sind, in besonderen Atmosphären präsentieren, werden die assoziativen Ahnungen konkreter. Kontextwissen kann die Atmosphäre verändern. Betrachten wir hierfür das Bild des mit Sand gefüllten Hauses: Das Bild konstruiert über die Inszenierung geradezu exemplarisch die Atmosphäre, die dem Raum entspringt. Die Sanddüne als haptisch starkes Element (körniges Ganzes als geschlossene Form innerhalb einer anderen Form) wird aus tiefenwirkender Perspektive aufgenommen. Der leichte Lichteinfall als Halbschatten wirkt formbetonend und erhellt partiell den Innenraum. Eine Öffnung lässt einen Blick in den sonnenbeschiene Aussenraum zu, auf der Schwelle, dem Innenraum zugewendet, sitzt ein Mann und spielt Akkordeon.

Das Innen, es ist das Innere eines Hauses, muss schon vor sehr, sehr langer Zeit verlassen worden sein. Sand wanderte nach und nach in den Raum, die Düne türmte sich zur immer

⁴⁴ Die Häusfassade ist nicht mehr intakt, dennoch nehmen wir die Fläche als Fläche wahr; als zerstörte Fläche. Sie wird über eine Kranfahrt abgefahren.

grösser werdenden auf. Der Musiker, indem er leiblich anwesend ist und spielt, beseelt und materialisiert den für lange Zeit verlassenen Raum, er wendet sich dieser verlassenen Vergangenheit zu.

Das Bild in seiner Gesamtwirkung hat sicherlich etwas Melancholisches an sich, doch auch etwas Leichtes, Freies – die ‚Renaturalisierung‘ ist eingezogen. Diese Leichtigkeit verliert sich aber, wenn das semantische Verständnis hinzugezogen wird, das auch aus der Narration des Films über das Voice-Over hervorgeht: Das leer stehende Haus, eines unter Vielen, steht emblematisch für Namibias Unterdrückung während der Kolonialherrschaft. Anfang des 20. Jahrhunderts wurden ganze Dörfer, man nennt sie Diamantendörfer, von deutscher Besatzung in dieser lebensfeindlichen, rohstoffreichen Gegend aufgebaut. In rasantem Tempo wurden Diamanten abgetragen. Als dann zu Beginn der Dreissiger Jahre die Wirtschaftskrise ausbrach, wurden sie verlassen. Nun stehen die ehemals reichen Dörfer als Geisterstädte in der Wüste teilvergraben da. Das Lied erinnert in Form eines Klagelieds an jene vergangene Zeit, als Namibia unter Kolonialherrschaft stand. Vor allem im lateinamerikanischen Raum, wo das Akkordeonspielen sehr verbreitet ist, werden Lieder zur Vergangenheitsbewältigung gespielt. Das Wissen, dass jenes Schicksal als traurige Erinnerung besungen wird, beeinflusst die Atmosphäre wesentlich. Der Lichteinfall beispielsweise, der lediglich den Raum erhellte und die Düne betonte (also als ästhetisches Parameter auffiel), wirkt profan. Die Düne markiert jetzt eine genau datierbare Zeitspanne, nämlich vom Zeitpunkt des Verlasses bis jetzt (2004). Anders als Verwitterungsspuren hat Sand eine schnell veränderbare, hier (symbolisch) messbare Eigenschaft, sich zu Dünen zu türmen. Diese Formmetamorphosen haben für uns ein geheimnisvolles ‚Eigenleben‘, da der Prozess ihres Zustandekommens nicht sichtbar wird. Dass solche atmosphärische Wirkungen zum Wechselspiel von Vergangenheitseintauchung und Vergangenheitsbetrachtung führen – wie es bei Angkor Wat ebenfalls der Fall ist –, spricht Valentin Groebner an:

... Zum einen stillgestellte Zeit, die Fiktion dass man in eine Vergangenheit zurückkehren könnte, und zum andern der Ablauf der Zeit, der selbst sichtbar geworden ist ... Das sind ja zwei Momente, die sich widersprechen, zwischen denen der Betrachter in seinen eigenen Stimmungen – oder ich glaube in seiner eigenen Wahrnehmung auch – immer mit Lust hin und her springt. Das heisst, unser Vergnügen besteht darin, dass wir Dinge in der Wahrnehmung des Atmosphärischen miteinander kombinieren, die unvereinbar sind, nämlich einerseits diesen Moment „es ist, als ob die Zeit stillgestellt worden wäre“, das ist ein Moment, ein buchstäblicher Augenblick, eine Wahrnehmungseinheit (3.5 Sekunden glaub ich oder 3.2 Sekunden, sagt die Hirnforschung) das ist das, was wir für einen Moment als Gegenwart wahrnehmen (unser Kopf funktioniert so, dass wir immer von einem Moment zum nächsten springen). Die Betrachterperspektive ermöglicht es, aus diesem Moment der stillgestellten Zeit auch wieder auszusteigen – normalerweise tun wir es an konkreten materiellen Gegenständen, einer abblätternen Farbe, auf einem Holzpaneel oder verwitterten, von der Sonne und vom Wasser gebleichten Boolean – und uns dann klarmachen, dass das, was wir sehen 20 oder 40 Jahre alt ist und die Spuren dieses Alters zeigt. Aber wir kommen aus der Jetztzeit nicht heraus. Das Vergnügen des Betrachters besteht darin – und ich glaube auch die Art und Weise wie Atmosphäre funktioniert – zwischen den verschiedenen Vorstellungen utopisch hin und zurück zu springen, nicht unähnlich einem selber gemachten Film, nur das wir uns den Film mit Genuss immer wieder neu vorführen.

Groebner 2008⁴⁵

Semantisch aufgeladene Orte eignen sich, um darin ‚hin und her zu springen‘, vor allem dann, wenn sie für einen Topos stehen, also kollektive Erinnerungen assoziativ wachrufen können. Oberflächenpräsentation eignen sich, um ‚hin und zurück zu springen‘. Übernimmt ein Setting eine narrative Funktion, kann zwischen Kontextwissen und ihrer Anbindung innerhalb der Narration hin und her gesprungen werden. All diese gleichzeitig stattfindenden Prozesse assoziativer Deutungsmöglichkeiten verleihen der Atmosphäre eine atmosphärische Dichte:

Mit dem Ausdruck „Assoziation“ wird subjekttheoretisch jene schwebende Vielfalt von Deutungsmöglichkeiten erklärt, die in der Atmosphäre selbst spürbar wird. Das Atmosphärische, das in einer bestimmten Physiognomie begründet ist, hat stets etwas Schwebendes und Unbestimmtes, weil es in seinem Wasgehalt von der Objektseite nicht hinreichend artikuliert und bestimmt ist.

Böhme 1995: 152

Kehren wir zur Abschlussequenz zurück. Auf eine andere Weise lässt es sich nochmals ‚Hin- und-her-Springen‘, die Rezipienten befinden sich nämlich in einer Abschlussequenz, die der Abschied einer Liebe zeigt. Das Zurückblicken ist Thema. Das Filmende kann in diesem Sinne als Epilog verstanden werden, der das Geschehene der Geschichte nochmals in Form von Rückblenden anderer Art sammelt. Die Rückblenden führen die Betrachter quasi selber vor, mittels seiner inneren Erinnerungsbilder an zuvor Gesehenes.

⁴⁵ Interviewt von Elisabeth Blum (2008). In: StadtLabor Luzern – Atmosphäre. Untersuchungen zu einem Begriff: Dr. Valentin Groebner, Seebad. Das filmische Interview ist abrufbar auf: <http://vimeo.com/11133550> [Zugriff am 22.08.11].

5.2.2 Ähnlichkeit und Wiederholung: Verbundelemente zum Filmganzen

Da bei der Trauerszene keine Erinnerungsbilder folgen, Erinnerung aber das zentrale Thema ist, muss der atmosphärische Bilderfluss eine Erinnerungsplattform bieten. Das heisst, auslösende Momente müssen in irgendeiner Form vorhanden sein. In der Abschlussequenz wiederholen sich Symbole, Motive, Musik, Kamerafahrten, Texturen, der Blick auf Texturen, Taktiles, der Blick in Räume hinein, durch Lücken hindurch u.a.m. Kurz, es wiederholt sich ein „Reizmuster komplexer Art“, das sich bereits während des Films aufgebaut hat und in der Abschlussequenz, bei der ‚lediglich ein Gebäude eingefangen wird‘, motivisch verdichtet erneut realisiert wird. Peter Wuss untersucht solche Wiederholungen des Formenguts und stellt fest, dass sich dadurch Sinnbeziehungen aufbauen:

Die ständige Wiederkehr analoger Reizmuster komplexer Art innerhalb einer Filmhandlung schafft eine *Reihe von Topiks*, von verdichteten Sinnbeziehungen, die auch narrativ wirksam sind. Trotz der geringen semantischen Stabilität der Strukturen, bauen sich doch latente Erwartungen inhaltlicher Art beim Zuschauer auf. Antizipationen entstehen, die dafür sorgen, dass sich über die homologen Formen eine Bindung zwischen den Ereignissen einstellt und im Falle ihrer Dominanz sogar ein Fabelzusammenhang.

Peter Wuss 1992, 29

Wenn die Mauer von Angkor Wat betrachtet wird und dabei Assoziationen hervorgerufen werden, die mit der Geschichte korrespondieren, dann kann die Frage gestellt werden, ob die Art und Weise der Mauerpräsentation an vorherige Präsentationsweisen, die mit bestimmten Ereignissen verbunden sind, anknüpft. Atmosphäre kann dann als etwas betrachtet werden, das sich im Sinne eines tiefenstrukturellen Phänomens durch Wiederholung ähnlicher sinnlicher Momente allmählich konstituiert. „Die Rezeptionsvorgabe eines Films“ so meint Wuss „formiert Sinngehalte, aber diese werden eben über Oberflächen- und Tiefenstruktur auf verschiedene Weise ins Bewusstsein des Zuschauers getragen“ (Wuss 1986, 346). Den Tiefenstrukturen geht er in seinem 1986 erschienenen Buch *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks* nach. Sein Ziel besteht darin, nebst der Herausbildung einer Wahrnehmung für Unmerkliches und kaum Fassbares, den Sinn jener Filme besser verstehen zu lernen, die mit offenen Kompositionen arbeiten. Denn nach Wuss liegt die „Sinnggebung dieser Werke [...] nie klar auf der Hand, vielmehr erscheint sie unbestimmt und mehrdeutig, und wenn man sie in Worte fassen möchte, ist man entsprechend ratlos.“ (Wuss 1986, 8) Strukturen betrachtet er nicht als reine Formelemente, sondern sucht immer auch nach deren Beziehung zum Inhalt, die dem Verständnis der Geschichte dienen:

So kann man [während der Filmanalyse] über gezielte Beobachtung von Momenten der *Ähnlichkeit* im Formengut einer Filmkomposition, über das Auffinden von *Gemeinsamkeiten* in verschiedenen Partien derselben, über die Herausarbeitung von *Analogien* in ihrem vielfältigen Erscheinungsbild zu einem einfachen Modell der Tiefenstruktur kommen, das einem bei der Filmanalyse nützlich ist.

Wuss 1986, 14f.

Ein ähnlich tiefenstrukturell vorhandenes Phänomen beobachten Deleuze/Guattari in Kafkas Kurzgeschichten. Sie suchen in ihrem Buch *Kafka. Für eine kleine Literatur* (1976) nach Anzeichen, nach kaum merkbaren vorhandenen Strukturen, die aber für eine Gesamtatmosphäre äusserst pertinent sind und den Duktus der kleinen Literatur von Kafka ausmachen:

Die Indizien sind nur Anzeichen einer Verkettung, die noch nicht freigelegt und erst recht noch nicht demontiert worden ist, weil man vorerst nur ihre Bestandteile erfasst hat, ohne schon zu wissen, wie sie zusammengehören. Diese Teile sind meistens Lebewesen, Tiere, aber sie gelten nur als bewegliche Teile oder Konfigurationen einer grösseren Verkettung, deren Geheimnis insofern gewahrt bleibt, als man noch nicht weiss, wie diese Teile ineinandergreifen, also wie die Verkettung entsteht. [Allmählich] fügen sie sich zu Gruppen, bilden Serien, beginnen zu wuchern.

Deleuze/Guattari 1976, 65f.

IN THE MOOD FOR LOVE arbeitet zu Beginn sehr stark über „Indizien“. Allmählich zeichnet sich der Fabelzusammenhang über „Reihen ähnlicher Formen“ und „Wiederholungen“ ab. Wuss stellt drei unterschiedliche Formen filmischer Strukturen dar, die für das semantische Verständnis der Narration eines Filmes relevant sind: „Perzeptionsgeleitete Strukturen“, „Konzeptionsgeleitete“ und „Stereotypengeleitete Strukturen“ (Wuss 1992, 26):

Diese variieren hinsichtlich ihres *Evidenz-* und *Bewusstseitsgrades*, ihres *Lernverhaltens* bei der Rezeption, ihrer *semantischen Stabilität*, der *Speicherung im Gedächtnis* u.a.m. Ein Merkmal macht ihre Unterscheidung empirisch besonders zuverlässig: *die Häufigkeit ihres Auftretens*, die sich an das *Wiederholungsprinzip* bindet. Perzeptionsgeleitete Strukturen müssen sich *mehrfach innerhalb eines Films wiederholen*, um wirken zu können, für konzeptuell geleitete reicht *einmaliges Auftreten* aus, und Stereotype bilden sich erst auf Grund wiederholter Verwendung *innerhalb mehrerer Filmwerke* eines kulturellen Repertoires; sie basieren auf einer intertextuellen Invariante.

Wuss 1992, 26f.

IN THE MOOD FOR LOVE arbeitet fast ausschliesslich und auffallend stark mit perzeptionsgeleiteten Strukturen, die über die Tiefenstruktur verlaufen (so auffallend stark, dass sie sich selbst im Film ‚stereotypisieren‘). Es ist ein für einen Spielfilm kleines Szenenrepertoire vorfindbar, das jeweils in ihren Teilen sehr fragmentarisch angerissen wird. Damit dennoch der Fabelzusammenhang nachvollziehbar wird, wiederholt sich das Repertoire in leichter Variation kontinuierlich und komplettiert sich sukzessive. Durch die Variationen werden kleine Veränderungen ersichtlich, wodurch der narrative Verlauf der Geschichte in

einzelnen Passagen erzählt werden kann. Die Angerissenheit und die Form der Präsentation werden einzelnen Tanzepisoden analog, die Teile eines Beziehungsverlaufs szenisch darstellen, aneinandergereiht, mit immer neuen minimalen Abweichungen/Differenzen (es werden ästhetische Prinzipien der tänzerischen auf die filmische Komposition übernommen). Ordnen sie sich nach und nach in Variationen an, entsteht schlussendlich ein Tanz. Damit dieses Verständnis gelingt, muss sich ein „Reizmuster“ „mehrfach innerhalb eines Films wiederholen“. Befinden wir uns nun am Ende eines Filmes, kann ein solches Reizmuster, das wie ein „Netz aus verschiedenen eng gestrickten Maschen unter die Filmkomposition“ (Wuss 1986, 19) gelegt wurde, als auslösendes Moment Erinnerungen wachrufen. Besonders, wenn ein Reizmuster gezeigt wird, während die Figur (Chow) erinnert – der narrative Zusammenhang wird hergestellt – und besonders, wenn es in Form einer atmosphärischen Sequenz gezeigt wird – die sinnliche Wahrnehmung kann sie als solche besser erfassen: Rückblenden werden möglich.

Betrachten wir, um beim Thema zu bleiben, das Reizmuster des Taktilen und der Texturen, also sinnlich wahrnehmbare Reizmuster, und gehen der eingangs gestellten Frage nach, wie diese in Verbindung zum Filmganzen stehen.

Die Mulde

Das Hineinflüstern in die Einbuchtung wie deren Berühren schrieb der Mulde eine Bedeutung zu, was die affektive Aufladung der Wandoberflächen wie der ganzen Tempelanlage verstärkt, respektive in die Wege leitet – wir erinnern uns an die Drehbewegung und die anschließende Fahrt an Wänden vorbei. Berühren impliziert immer auch Berührt werden, Gegenstände werden während des Films, wie hier bei der Mulde, berührt, wenn die Figuren innerlich gerührt sind. Das Melancholische aber in dieser Geste beruht darin, dass eine physische Nähe zu jener Person, die berührt werden wollte, nie stattfinden konnte. Chow bleibt auch jetzt in diesem Moment in der Berührung allein⁴⁶.

Damit die Geste des Ab tastens der Mulde eine solch intensive, melancholische Wirkung erhält, muss sie in Zusammenhang mit anderen vorherigen Einstellungen mit ähnlichem Formengut und Symbolgehalt stehen: Das Drücken der Klingel⁴⁷.

⁴⁶ Auch andere Lesarten wie Freudianische Interpretationen oder religiöse Symbolhandlungen im Buddhismus (das Berühren eines Gegenstandes und das dortige Ablegen von Sorgen – Angkor Wat ist eine Tempelanlage) können entstehen.

⁴⁷ Im Verlauf des Films löst das Klopfen die Klingel ab – als mögliches Zeichen für eine vertrautere Form ihres Verhältnisses.



Die Klingel wird nicht nur gedrückt, der ganze Eingangsbereich um die Klingel herum wird von Su mit den Fingern abgefahren. Dieser wiederholte Akt markierte stets ein intensives emotionales Moment – die Person vor der Tür wünscht sich die betreffende Person hinter der Tür zur Öffnung heran –, das dann jeweils melancholisch – des öfteren bleibt die Person vor geschlossener Tür (Su hört Chows Klopfen nicht, da sie weinend unter der Dusche steht) –, zumal auch schmerzvoll endete – der Ehepartner/die Ehepartnerin öffnet die Tür, wobei dem Anstehenden wird bewusst, dass sich ihr eigener Ehepartner/Ehepartnerin im Hinterbereich der Wohnung befindet. Versuche, Verbindungen zueinander zu finden, klappen nur selten, des öfteren scheitern sie in diversen Variationen. Doch Zufälligkeiten (oder Schicksalsmomente) lassen sie einander beinahe in die Arme fallen, etwa dann, als Chow aus Sus Wohnung, die auch die Wohnung der Vermieterin ist, zur gleichen Zeit heraustritt, als Su die Tür öffnen möchte. Die bestehende Verbindung wie das Verpassen sind zwei Topikreihen, die sich überdies in diversen anderen Formen finden.

Um die sinnliche Wahrnehmung dieses Reizmusters herauszuarbeiten, kehren wir nochmals zu dem Moment zurück, als die Einstellung die Mulde, zunächst ohne Hand, abbildet. Anhaltspunkte zur Proportionalisierungseinschätzung (ausser die der Detailaufnahme) sind keine zu finden, was dem Bild etwas Unbestimmtes gibt. Da die Einstellung als Detailaufnahme erkennbar ist (die Tiefenwirkung ist sehr gering), sind die Strukturen als Vergrößerungen erahnbar. Und dennoch halte ich die Mulde für grösser, als sie es ist, füllt sie doch einen beträchtlichen Bereich der Leinwand aus. Die Weise, wie das Bild zu fassen ist, folgt über die haptische Visualität. Strukturen werden abgetastet. Das Bild wendet sich direkt der haptischen Wahrnehmung zu. Kommt nun der Finger als Proportionalisierungselement ins Bild, entsteht eine Grössenwahrnehmungsveränderung. Die besondere Wirkung des Bildes fällt in sich zusammen. Die grosse Mulde schrumpft zur kleinen, und die optische ersetzt die haptische Wahrnehmung. Dies hat zur Folge, dass die Rezipienten weniger in den Sehprozess involviert sind. Doch was spannend ist; der Finger tastet. Taktile Erfahrbare bleibt demnach erhalten, aber nicht, indem es die Rezipienten selbst über die Wahrnehmung erfahren, sondern indem es ihnen präsentiert wird. Da die Betrachter mit dieser Form der Präsentation (auf der Tiefenstruktur) bereits bekannt gemacht wurden, können sie den Symbolgehalt der Geste von

Chow erschliessen, doch möglicherweise noch immer auf perzeptive Weise. Was unmittelbar gespürt wird, ist der melancholische Ton, der einerseits aus dem Zusammenfall des haptisch Wahrgenommenen erfolgt (die Mulde nimmt die reale Grösse ein, was ihre vorherige Grösse als Übergrösse – als Wahrnehmungstäuschung – erkennbar macht, was wiederum symbolisch gelesen werden mag), andererseits dieser Geste inne wohnt: Die physische Entfertheit obgleich der seelischen Verbindung. Vor allem die Wahrnehmungsveränderung, aber auch das anschliessende assoziative Suchen nach Sinngehalt, macht die Einstellung bedeutungsreich und atmosphärisch. Diese letzte Geste kann als Abschlussgeste, in der alle bisherigen Gesten enthalten sind (sie sind im Gedächtnis gespeichert), verstanden werden. Und sie kann als voraus weisende Geste gelesen werden; denn es gilt nun, ohne Explizitmachen einer ‚Zeigefinger-Geste‘ die kommenden Gesten zu lesen, auch wenn die Figuren vorzeitig abtreten – denn anschliessend folgt der atmosphärische Bilderstrom. Der Sinngehalt kristallisiert sich verdichteter heraus, auch wenn der innere Zusammenhang zwischen der Klingel und der Mulde uns in dem Moment vielleicht nicht bewusst auffallen mag.

Der innere Zusammenhang einer filmischen Erzählung stellt sich nicht nur über evidente Beziehungen her, die der Zuschauer bewusst erlebt, sondern auch über solche kaum bemerkbaren, die bei der Rezeption im Bereich des Vorbewussten verbleiben oder auf Grund von Gewöhnung eher beiläufig und wieder nahezu unbewusst wahrgenommen werden.

Peter Wuss 1992, 25

Da *IN THE MOOD FOR LOVE* aber systematisch auf perzeptionsgeleiteten Strukturen basiert und die sinnliche Wahrnehmung besonders nachdrücklich anspricht, wird das Drücken der Klingel nicht beiläufig und nahezu unbewusst wahrgenommen. Die Klingel wird mehrfach in einer Detailaufnahme vergrössert veranschaulicht. Gedrückt wird performativ, mit Kunstpausen (seht her, ich drücke im Rhythmus der Musik, des Herzschlags etc.). Danach wird abgedunkelt, sodass sich das Bild in unser Gedächtnis einen Moment lang niederschreibt, bis über eine Aufblende das nächsten Bild folgt. Das heisst, das, was nach Wuss die Tiefenstruktur kennzeichnet, nämlich die „geringe Evidenz und die relativ unbewusste Aufnahme der Strukturen im Filmerlebnis“ (Wuss 1986, 14), wird zum intentional hergestellten Prinzip, was wir als solches – als intentional Hergestelltes – erkennen. Und das bereits während der ersten Filmsichtung und nicht erst über die Analyse. Doch die Herstellung ebendieses Formzusammenhangs verbleibt m.E. nahezu unbewusst, wie auch folgendes Beispiel veranschaulicht:



Su, dem eingitterten Fenster zugewandt hinter dem eine Topfpflanze steht, spricht: „Dass die Ehe eine so komplizierte Sache ist, hätte ich nie geglaubt. Ist man allein, ist man nur für sich verantwortlich. Wenn man verheiratet ist, reicht das nicht. Man muss auch Verantwortung für den Anderen übernehmen.“ „Grübeln sie nicht so viel“ erwidert Chow. Die Inszenierung der Umgebung erhält volle Aufmerksamkeit, da Chow erst später ins Bild tritt. Sie ist über eine einfache Symbolik gut lesbar (Pflanze hinter Gitter / Su im unglücklichen Eheband). An diesem Ort, der zum gemeinsamen Treff- und Trennpunkt wird, begegnen sie sich mehrere Male. Intime Gespräche finden statt. Die oberen Bilder weisen in der Komposition erstaunliche Ähnlichkeit auf (senkrecht verlaufende Linien, eine Pflanze in die Ebene der Mauer, die Strukturen an den Wänden. Beide sind symbolisch interpretierbar). Die letzte Einstellung des Films zeigt folgendes Bild, das den Blick auf die Anlage freigibt, im vorderen Bereich zeichnet sich ein deutlich sichtbarer Kreis ab.



Von manchen mag der Kreis wahrgenommen werden, von manchen nicht, von manchen unbewusst. Die Tatsache, dass der Kreis immer noch anwesend ist, kann das Gefühl erzeugen, den Schluss auch offen zu betrachten. Wir wissen nur, dass es Chow gut geht, nichts Genaueres – bis das Gedicht folgt. Die Liebesgeschichte wird nur über Möglichkeitsformen der Unmöglichkeit und damit nicht wirklich offen gehalten, aber vielleicht doch.

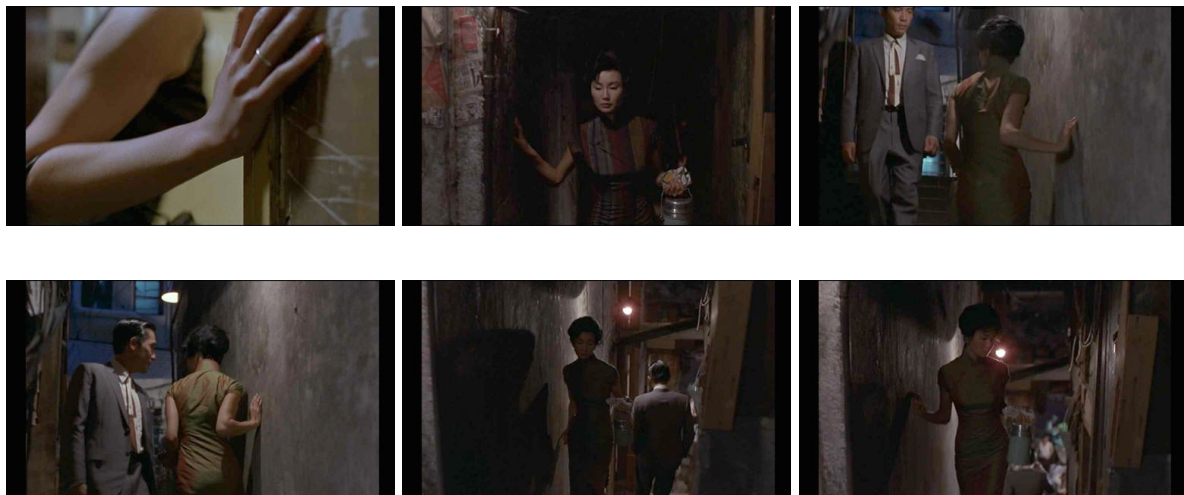
Wände und Räume

In ähnlicher Weise lässt es sich verfahren, wenn die Wirkung von Fahrten entlang von Wänden beschreibbar gemacht werden sollen.



Weshalb die Rezipienten glauben, übers Wahrnehmen von Texturen assoziative Bedeutungselemente zu finden, entsteht u.a. dadurch, dass während des ganzen Films Orte affektiv aufgeladen und mit Geschichten verknüpft werden.

Das Berühren von Gegenständen, insbesondere von Wänden als Ausdruck des Verlangens und der Sinnlichkeit, zieht sich durch den ganzen Film. Oftmals sind es enge Gänge – Zwischenräume –, in denen Su und Chow sich begegnen. Als exemplarisches Beispiel, folgender Gang:



Was hier stattfindet, trifft auf die Beschreibung Bianchis zu: „Und das wäre eigentlich der Moment, wo der Raum ein Eigenleben bekommt und dieses Eigenleben sich materialisiert in Gegenständen, sich materialisiert in Dialogen, in Begegnungen, in Beziehungen“. Mehrere Male begegnen sie sich in der (als aufregend empfundenen) Enge. Dem wiederkehrenden Raum wird sukzessive ein Eigenleben eingehaucht: In der Anfangsphase des Films werden diverse flüchtige Momente eingefangen, u.a. diese erste Handbewegung auf der Mauer von Su, nachdem sie ebendiese Treppen hinunterlief. Eine Flüchtigkeit zentral in einer kurzen

Einstellung erscheinen zu lassen, verleiht ihr die nötige Aufmerksamkeit, gerade soviel, dass nach Bedeutung geahnt⁴⁸ werden kann. Ihre Hand, über die (wie schon erwähnt) vieles abzulesen ist, kommt hiermit ein erstes Mal in einer Detailaufnahme ins Bild, verschwindet, bleibt aber als (unsichtbarer) Abdruck vorhanden (sichtbar bleibt er, weil wir am ephemeren Ausdruck hängen bleiben). Es ist, als würde mittels dieser Geste auf der Mauer etwas hinterlassen, also auch etwas vorausgeschickt werden. Die Kratzer auf der Wand weisen bereits auf Spuren vergangener Zeit hin und verstärken diesen Eindruck. Der öffentliche Zwischenraum, dem nach und nach das Eigenleben gegeben wird (die erste Begegnung der Zuschauer mit Chow findet im Gang statt), erhält schon über die Strukturierung etwas Intimes und eignet sich für Begegnungsdarstellungen; über die Enge, den vorgegebenen zwei Richtungen und den Treppen begegnen sich die Personen direkt und frontal und nehmen sich im selben (Treppen-)Höhenrhythmus von der Auf- zur Absicht und umgekehrt perspektivisch wahr. Wird zurückgeblickt (vgl. vorherige Abbildungen), entsteht eine chiastische Verschränkung. Su und Chow durchlaufen nun den Zwischenraum zuerst einzeln, kurz nacheinander, dann kreuzen sie sich ein paar mal und zuletzt gehen sie beide, hintereinander, die Treppe hoch. Sus Abfahren der Wand während der nahen Begegnung wirkt besonders affektiert und gibt dem Raum das Eigenleben, das sich ins Emotionale, Haptische materialisiert (sie spürt die Strukturen der Wand, vielmehr aber spürt sie sich selbst). Schatten an den Wänden ziehen den Blick auf sich und Texturen, die mal da mal weg sind, markieren das Vergehen der Zeit.



Ein weiterer wiederkehrender Treffpunkt ist der bereits erwähnte Ort mit der Topfpflanze hinter den Gitterstäben. Er ist nicht genau lokalisierbar. Durch die Aufnahmeposition, die in tiefenwirkender Perspektive die Häuserreihe einfängt, ist es vielmehr eine Mauer, vor der sie

⁴⁸ Nach Peter Wuss werden solche kaum wahrnehmbare flüchtige Momente als vorbewusste, praerationale Momente beschrieben. Ich spreche lieber, in Anlehnung an Bernhard Waldenfels, von Ahnungen: „Die fälschliche Rationalisierung beginnt damit, dass wir die Vorahnung einem Vorwissen gleichsetzen, das sich nachträglich aufklärt; auf diese Weise lassen sich die anfänglichen Lücken ausfüllen wie die leeren Felder eines Kreuzworträtsels.“ (Waldenfels 2010, 28)

sich jeweils treffen und trennen. Der Treffpunkt ist gerade genug weit entfernt von ihrem gemeinsamen Wohnort und -umfeld. In der ersten Bildreihe (36. Minute) eilt Chow im Regen der Mauer entlang. Er tupft sich, nach der Trennung, das Gesicht ab (Su ist im Taxi nach Hause gefahren, er ist ausgestiegen). Bei der zweiten Bilderreihe (62. Minute) läuft er wieder durch den Regen, trifft aber Su an. Er wischt sich, bei der Begegnung, das Gesicht ab. Das Taschentuch ist überdies ein weiteres Element, das beide verbindet, z.B. dann, während sie zeitgleich aneinander denken sich zeitgleich ihre eigenen Arme trocknen. Auch hier bleibt die Berührung (die genau vor der Pflanze stattfindet) eine Selbstberührung. Durch solche kleine Variationen innerhalb wiederkehrender Räume werden diese nach und nach affektiv aufgeladen. Verbundelemente, wie das Taschentuch, das durch alle Räume zieht, zeigen die enge Verbindung des Liebespaars.



Linienzüge

Auch in anderem Formengut finden sich Parallelen von der Abschlussequenz zu früheren Szenendarstellungen, wenn die wiederkehrenden Räume mit dem Angkor Wat Raum verglichen werden. Die waagrecht verlaufenden Linien bei Angkor Wat, die der Senkrechten (die Wandoberfläche) und der Waagrechten einen Treppenverlauf geben, korrespondieren mit vorherigen Einstellungen.



Eine dieser wiederkehrenden ‚Treppenbegegnungen‘ ist dem Sinnenbewusstsein mittels einer ähnlichen atmosphärischen Umsetzung vorgeführt worden: Der selber leitmotivische Walzer in variiertes Form wurde als einzige Tonquelle dem in leichter Zeitverlangsamung wiedergegebenen Bilderfluss unterlegt. Hier, rechts im Bild, ist es Su, die zum selben Walzer Treppen hinauf und hinunter steigt, während in der Abschlussequenz die Rezipienten selber sich im Bild bewegten: „Während wir von der Musik getragen werden, zieht unser Blick über unzählige Linien, meist, durch die Fahrt, seitlich entlang, aber auch über Treppen hinauf und hinunter, den verschachtelten Umrissen der Mauern entlang, durch Schichten hindurch immer tiefer ins Bild“ (vgl. Seite 20) Während dieser letzten langen Fahrt des Travellings ahnen wir, dass der Film zu Ende geht und sinnieren nochmals über das Geschehene nach. Die Aufnahme des Formenguts (Treppen/Leitmusik) lässt vorherige Bilder mit ähnlichem Formen aufrufen, besonders dann, wenn sie mehrere Male gezeigt und affektiv aufgeladen wurden. Dass wir an jene Treppenbegegnungen denken, ist sehr wahrscheinlich, fanden doch die ersten Treffen im ‚Raum der chiasmatischen Verschränkung‘ statt. Albrecht Lehmann untersucht in der Erzählforschung den Stellenwert von Atmosphären bei Erinnerungsbildern. Er verweist auf auslösende Momente, die Erinnerungsbilder wachrufen und stellt fest – und das kennen wir aus eigener Erfahrung –, dass die atmosphärischen Eindrücke wesentlich das Erinnerungsbild mitprägen.

Beim Hören eines bestimmten Musikstücks im Radio erfasse sie unverhofft eine Stimmung, die sie vor langer Zeit schon einmal während des Musikstücks hatten.^[49] Solche Ensemble-Erinnerungen beziehen sich in der Regel auf lebensgeschichtlich wichtige Situationen, auf herausgehobene Ereignisse, glückliche oder krisenhafte Geschehnisse. [...] Sie erzählen, wie sie ein Erlebnis wieder vor Augen haben, bestimmte atmosphärische Eindrücke, Klänge, Geräusche und Gerüche. Da bleibt etwa die erste Begegnung mit einem für das spätere Leben wichtigen Menschen in Erinnerung, die „Eröffnungssituation“ einer Liebe, Freundschaft oder Abneigung. [...] Die Erinnerung und das Erzählen dieser Schlüsselereignisse haben also sowohl die Menschen als auch die räumliche Umgebung zum Thema

Lehmann 2007, 70f.

⁴⁹ Die Filmmusik von IN THE MOOD FOR LOVE erklingt immer wieder mal im Radio, was uns in jene Stimmung des Films geraten lassen kann.

Kamerazüge

Auch die Weise der Kameraführung – sie lenkt den Blick der Rezipienten gezielt auf Strukturverläufe, indem sie Decken abfährt oder Mauern entlang traversiert – wird in ähnlicher Form während des ganzen Films durchgeführt. Die perzeptiv verinnerlichte Aufnahme wiederholter Fahrten bewirkt, dass während der Abschlussequenz assoziative Gefühlsverknüpfungen hergestellt werden (sei es auch nur unbewusst, da wir mit der ungewohnten Mauernfahrt, wonach emotionale Momente folgten, vertraut gemacht wurden). In der ersten Einstellung des Films (!) schleicht sich die Kamera entlang der Mauer vorbei an Portraitfotos, wo wir sodann, in einer zweiten Einstellung, Su sehen, die die Tür öffnet (die Bilder sind der Fahrtrichtung analog angeordnet).



Die Türe zieht in derselben Richtung und in etwa derselben Geschwindigkeit vorbei, wie es die Fahrt getan hat, was den Übergang fließend erscheinen lässt. Der Blick in den Raum wird über die Öffnung freigegeben. Eine andere auffallende Wandfahrt findet sich 20 Minuten später (20:34), diesmal in Sus Wohnung. Zu hören ist ihr Weinen. Sie erfuhr vom Liebesverhältnis ihres Mannes, der sich in der Nachbarswohnung befindet. Die Kamera folgt nun dieser tapezierten Wand (die Vorherige war auch tapeziert). Angehalten wird erst, als die Spiegelfläche die ganze Kadrange einnimmt. Via angelaufenem Spiegel, was der Sehsicht eines Weinenden nahe kommen soll, blicken wir mit unklarer Sicht übers Schlafzimmer in die Dusche. Die nächste Einstellung zeigt Su sehr nahe, visuell ist sie kaum zu sehen. Die Rezipienten fühlen sich dennoch sehr nah, da sie eingehüllt im Dampfbad beim traurigen, weinenden Menschen anwesend sind. Dieser aufgelöste haptisch erfassbare Bildausdruck passt zum aufgelösten Gemütszustand, „dass sich die Hintergründe den Figuren anschmiegen, die wie ein äusserer Spiegel ihrer inneren Verfasstheit erscheinen“ (Wulff 2011, 2) wird hier dargestellt.



Lücke und Sperrung

Wenn sich eine unscharfe Flächigkeit vor den scharf fokussierten Grund schiebt und die Sicht versperrt, plötzlich aber eine Lücke zu finden ist, wodurch der abtastende, suchende Blick in die Klarheit entflieht, dann werden die Rezipienten über das Wahrnehmungsspiel der haptischen und optischen zur Selbstwahrnehmung aufmerksam gemacht. Solche Momente sind für die eigene Wahrnehmung faszinierend und können ein ergreifendes Gefühl evozieren, Paolo Bianchi beschreibt die Ergriffenheit:

Der Begriff [Ergriffenheit] sagt es ja schon. Es geht um diesen Griff, eingreifen, ergreifen, aber vor allem auch, dass man merkt, wenn man begreift, wenn dieser Moment stattfindet. Das ist insofern schwierig, weil das Ergriffenwerden ist ja nicht ein Zustand, der permanent ist, das kann etwas ganz blitzschnelles sein, etwas ganz plötzliches, etwas vorübergehendes, ephemeres, es ist da und plötzlich ist es vergänglich. Die Ergriffenheit ist eigentlich ein Sekundenbruchteil von einer Wahrnehmung, und ich denke, das ist auch bedingt durch glückliche Momente im Wahrnehmen, dass sich das Ergriffenwerden artikuliert, zum Ausdruck bringt.

Paolo Bianchi 2007⁵⁰

Ein blitzschnelles Ergriffenwerden machte sich beispielsweise dann bemerkbar, als wir die Säulenreihe durch die Lücke hindurch betrachteten oder uns die Sonne blendete, während der Blick, von einer Kreisbewegung getragen, ruhig den Fluchtlinien entlang zog.



Solche Momente des Ergriffenwerdens vollziehen sich bereits während eines intensivierten

⁵⁰ Interviewt von Elisabeth Blum (2007). In: StadtLabor Luzern – Atmosphäre. Untersuchungen zu einem Begriff: Paolo Bianchi, The Hotel. Das filmische Interview ist abrufbar auf: <http://vimeo.com/11134401> [Zugriff am 22.08.11].

Wahrnehmungszustandes. Ein plötzliches Auftauchen irritiert das sensorische Gleichgewicht kurz, wonach etwas zu fassen ist, das sich sodann dem Blickfeld entzieht. Ein genaues Betrachten ist oft nicht möglich. Roland Barthes spricht in *Die Helle Kammer* (1989) über die leibliche Ergriffenheit einer photographischen Wirkung und verwendet dafür den Begriff des *Punctums*:

Das zweite Element durchbricht (oder skandiert) das *studium*. Diesmal bin nicht ich es, der es aufsucht (wohingegen ich das Feld des *studium* mit meinem souveränen Bewusstsein ausstatte), sondern das Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren. [...] *punctum*, das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt - und Wurf der Würfel. Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das mich *besticht* (mich aber auch verwundet, trifft).

Barthes 1989, 35f.

Das „*punctum*“ ist von grosser Intensität; es ergreift, indem es besticht, verwundet, trifft. Es sind Momente, die ephemeren Charakter haben, sich in ihrer Wirkung artikulieren, im „*studium*“ aber schwierig zu untersuchen sind. Im 1926 erschienenen Essay „Punkt und Linie zu Fläche“⁵¹ von Wassily Kandinsky wird vom ‚Lebendigmachen‘ der Dinge gesprochen. Jene Dinge sind nun ausschliesslich (abstrakte) Formen wie Punkte, Linien, Flächen, die es aus der gewohnten Umgebung heraus zu reissen gilt: „Durch das allmähliche Herausreissen des Punktes aus dem engen Kreis seines gewohnten Wirkens bekommen seine bis jetzt schweigenden inneren Eigenschaften einen immer mehr wachsenden Klang“ (Kandinsky 2003: 23). Solche Momente der Sinnesentregelung (‚Sonnenblindheit‘ / plötzliche Unschärfe der Mauer – ein Gefangensein in der Unschärfe – dann plötzliches Entweichen durch die Lücke, wobei auf Ephemeres geblickt wird) sind nicht nur während der Abschlussequenz angebracht. Auch sie gehören zum Darstellungsrepertoire des komplexen Reizmusters.



Chow und/oder Su werden oft durch Lücken hindurch gezeigt. Die Kamera fährt vorbei an unscharf fokussierten Wänden, zerbrochenen Spiegeln oder habtransparenten Vorhängen, oft

⁵¹ Ein Aufsatz, der als Basistext für die Kunstwissenschaft gelten kann.

dann, wenn die Figuren über Beziehungsprobleme sprechen. Die Rezipienten betrachten während diesen Gesprächen unscharfe, haptische Flächen, worin sich verschwommen oder verfremdet die Figuren abbilden und suchen den Zugang. Wenn die Sicht auf die Person freigegeben wird, dann ist sie nur kurz, oft von hinten, zu sehen, wie hier im Bild, als Chows Freund während der Fahrt sagt: „Ich weiss nicht ob ich mit Dir darüber sprechen sollte. Ich habe deine Frau gesehen.“



Auch als Su vom Verhältnis ihres Mannes erfuhr und, wie unten zu sehen ist, während der Arbeit traurig gestimmt ist, wird durch eine Glasscheibe hindurch gefilmt. Auf dem linken Bild sieht man die Spiegelung einer Person, doch auch wenn die Glasscheibe nicht bemerkt werden würde, wirkt die Szene leicht entrückt und distanziert, die Stimmen klingen dumpf, das Bild wirkt milchig und fad. Die Undurchdringlichkeit des Haptischen, wie es von Riegl beschrieben wurde, kann als Verfahren verwendet werden, das innere Befindlichkeiten unterstreichen kann.



Aber auch andere, glücklichere Momente werden über eine haptische Darstellung inszeniert (Zwinkern und Zucken sind zwei verschiedene Dinge), beispielsweise über beschädigte Spiegel. Solche haptisch wahrnehmbare Bilder intensivieren die sinnliche Wahrnehmung und wirken als Resonanzkörper innerer Befindlichkeiten, ob sich die Figuren in erhellter oder trauriger Stimmung befinden.



Ekstase und Zaum

Es sind aber nicht nur Hintergründe, die sich den Figuren anschmiegen und haptische Vordergrunde, die den Gemütszustand verstärken, sondern die Figuren selbst, im speziellen Su, werden haptisch eingefangen.

Atmosphären können als Ablagerungen, als Spuren betrachtet werden – wenn das Material vom Gebrauch oder vom Alter gezeichnet ist. Das haben wir anhand von Angkor Wats ‚Physiognomie‘ herausgearbeitet. Beschädigte Oberflächen waren auch während des Films auffallend. Der daraus resultierende melancholische Klang wurde erwähnt. Das Vitale (Pflanzen), das der Anlage ebenfalls anhaftet, findet sich in ähnlicher Form durchgängig, wenn die Texturen betrachtet werden. Überall sind Blumen und Muster als Texturen vorfindbar, was der Melancholie eine gewisse Süsse und einen leichten Kitsch⁵² verleiht. Während des Films wurde unsere Wahrnehmung verstärkt auf ‚Physiognomien‘ gelenkt, was den Blick für die Texturen und die Lesbarkeit von Angkor Wat stärkte. Die Oberflächen, selbst wenn sie den Figuren anhaften, sind von einer extensiven Präsentation von Materialität geprägt. Die erste Begegnung, in der die Rezipienten mit Su bekannt gemacht werden, sieht folgendermassen aus:

⁵² Repräsentativer 60er Jahre Kitsch – Atmosphäre eines Zeitkolorits (auch die Musik von Nat King Cole gehört dazu).



Sie öffnet, nachdem unser Blick auf jene Mauer stoss, (uns) die Tür. Ihr Gesicht ist zu sehen. Dann zieht sie sich in den Raum zurück. Das Gespräch wird nicht als besonders relevant wahrgenommen, vielmehr betrachten wir den Raum. Ihr Kleid ist mit Rosen übersät, Blumen sind auch am Lampenschirm und an Vorhängen angebracht. Die Wände des Raums sind abgeblättert, mit Tapetenmuster versehen, und Spiegelflächen, die an den Wänden angebracht sind, haben Bruchspuren. Sie befindet sich in einem Raum, der mit einer Fülle von Farben und Mustern ausgestattet ist. Sie hebt sich nicht vom Raum ab, sondern korrespondiert in Farb- und Musterwahl. Dass die Farben innerhalb einer Raumausstattung vielmehr als Kleid denn als Farbsymbolik verstanden werden kann, darauf macht Paolo Bianchi aufmerksam. Er wendet sich von der geläufigen Vorstellung ab, Farben wären mit jeweiligen (symbolischen) Bedeutungen verknüpft und hebt den haptischen Aspekt hervor:

Ja das mit den Farben, da bin ich eben ganz anderer Meinung. Ich glaube nicht, dass sich das einfach so mit *rot ist warm* und *blau ist kühl* erklären lässt, das ist die Konvention, wie wir uns das angeeignet haben, aber man kann Untersuchungen machen und genau das Gegenteil beweisen. Ich würde lieber von Lichtimpulsen reden, die Farbe selber lieber als einen Raum betrachten und nicht bloss als Farbe, also sie nicht reduzieren auf die Pigmenthaftigkeit, sondern ihr einen eigenen Raum zuweisen [...]. Die Gesamttotalität der Farben als ein Kleid, eine Hülle zu verstehen ist sicher spannender [als die Idee, Farben haben Bedeutung].

Bianchi 2007⁵³

⁵³ Interviewt von Elisabeth Blum (2007). In: StadtLabor Luzern – Atmosphäre. Untersuchungen zu einem Begriff: Paolo Bianchi, The Hotel. Das filmische Interview ist abrufbar auf: <http://vimeo.com/11134401> [Zugriff am 22.08.11].

Nach der flächenhaptischen Wahrnehmung der Mauer folgt dieser haptische Eindruck des ‚Gesamtkleids‘, dessen Zentrum die Lampe ist. Eine andere mögliche Vorstellung, wie Farben atmosphärisch wirken, beschreibt Gernot Böhme:

Vielmehr *scheinen* die Dinge in bestimmten Farben, sie sprechen uns mittels ihrer Farben an, kommen gewissermassen farbig auf uns zu. Wenn diese Erfahrung besonders deutlich ist, sprechen wir auch von *strahlenden* Farben. Strahlende Farben sind solche, bei denen das Ekstatischsein der Farben besonders deutlich, ja aufdringlich wird. Die Erfahrung ist dann offenbar so, als seien die farbigen Dinge selbst Leuchten.

Böhme 2001, 138

Hier leuchten die farbigen Dinge – Blumen – aufgrund der Lichtquelle und erhellen den Raum. Die Ausstaffierung des Raums tritt sehr intensiv hervor. Danach wird Sus Blumenkleid eingefangen. Die Kamera fängt die im Gleichschritt schreitenden Personen von unten her ein, wobei sich Su der Kamera nähert. Dann fährt die Kamera langsam dem sich nähernden Kleid herauf, geht mit Sus Drehung auf Schulterhöhe mit und lässt sie entgleiten. Su wendet sich, wir sehen wieder ihr Gesicht aus einer halbnahen Einstellung. Indem ihr Kleid eingefangen wird, wird auch ihre sinnliche Präsenz ausgedrückt. Die Körperlichkeit wird sichtbar gemacht. Um eine solche sinnliche Präsenz, die ein wesentlicher Aspekt der Atmosphäre ist, beschreiben zu können, wird ein sehr alltägliches Beispiel zur Veranschaulichung gewählt, Gernot Böhme:

Wenn wir etwa sagen: eine Tasse sei blau, dann denken wir an eine Ding, das durch die Farbe Blau bestimmt ist, also von anderen unterschieden. Diese Farbe ist etwas, das das Ding *hat*. [...] Das Blausein der Tasse kann aber auch ganz anders gedacht werden, nämlich als die Weise oder, besser gesagt, eine Weise, in der die Tasse im Raum anwesend ist, ihre Präsenz spürbar macht.

Böhme 1995, 32

Auch eine Form, die nicht nur ein Ding „nach innen einschliesst und nach aussen abgrenzt“ (Böhme, 1995, 33), „*wirkt*“ nach aussen. Diese spürbare Präsenz, Böhme nennt sie „Ekstasen des Dings“ (ebd.), kann als Atmosphäre gedacht werden. Ekstasen unterscheiden sich von Eigenschaften insofern, als sie sich vielmehr in der Wahrnehmung realisieren. Eigenschaften wären messbar, Ekstasen allerdings wären die Artikulationen der Dinge: „Wir nennen dieses, wodurch Dinge in ihrer Anwesenheit spürbar werden, ihre Ekstasen.“ (Böhme 2001, 131). Indem die Kamera sehr nah Sus Körperbewegung in einer Drehbewegung umrundet, wird ermöglicht, ihre spezifische Präsenz - das ekstatische Hervortreten -, an deren Oberflächenhaut Rosen haften (Böhme nennt sie Organe des sich Zeigens), zur Geltung zu bringen. Der Ausdruck hat etwas sehr die Fliehendes an sich, auch, weil die Kamera auf Schulterhöhe mitdreht und ihr Gesicht nicht mitnimmt. Su setzt sich, wie in vorherigen

Bildern zu sehen war, auch oft als Silouhaite vom Hintergrund ab oder steht mitten in einem Lichtkegel, was ihr eine „ekstatische Erscheinung“ verleiht.



Sie wirkt ekstatisch und sie wird ekstatisch eingefangen. Ähnliches gilt bei der Anlage. Ihr haftet ebenfalls Ekstatisches an (ihre Bauform repräsentiert Sinnlichkeit), das filmisch mit ähnlichen Verfahren eingefangen wird.

Boris Ejchenbaum spricht in „Probleme der Filmstilistik“ (1927) vom *Photogenen*, sowie vom *Zaumhaften*, das den Dingen anhafte. Das Photogene sei in der Natur vorzufinden (ähnlich wie im *Mehr* bei Adorno), denn: „Jeder Gegenstand kann photogen sein; ist alles nur eine Frage der Methode und des Stils“ (Ejchenbaum [1927] 2005, 23). Wenn das Photogene nun durch die Kunst „ausdrucksfähig“ werde, dann verwandle „sich das Photogene in die ‚Sprache‘ der Mimik, Gesten, Gegenstände, Aufnahmewinkel, Einstellungen usw.“ (ebd.). Das sinnlich Wahrgenommene des Photogenen beschreibt Ejchenbaum mit dem Begriff „Zaum“:

Die ursprüngliche Natur der Kunst ist das Bedürfnis nach Entladung jener Energien des menschlichen Organismus, die aus dem Alltag ausgeschlossen sind oder nur teilweise in ihm zur Wirkung kommen. Dies ist auch ihre biologische Grundlage, die ihr die Macht eines Befriedigung suchenden Lebensbedürfnisses verleiht. Diese Basis, die in ihrem Kern spielerischer Natur und nicht mit einem bestimmten artikulierten Sinn verbunden ist, verwirklicht sich in jenen *zaumhaften*, ‚selbstwertigen‘ Tendenzen, die in jeder Kunstform durchscheinen und die ihr organisches Ferment bilden. Und indem sie dieses Ferment aufgreift und es umwandelt in ‚Ausdruck‘, erlangt die Kunst den Status eines sozialen Phänomens, einer besonderen Art von ‚Sprache‘. Diese ‚selbstwertigen‘ Tendenzen werden oft blossgelegt und zur revolutionären Losung; dann spricht man von *Zaum*-Dichtung, von ‚absoluter‘ Musik usw. Der ständige Riss zwischen *Zaum* und ‚Sprache‘: Dies ist die innere Antinomie der Kunst, jener Antinomie, die die Entwicklung der Kunst lenkt. [...] Das Photogene ist genau die *zaumhafte* Essenz des Kinos [...].

Ejchenbaum [1927] 2005, 22f.

Die zaumhafte Essenz – der ‚Filmzauber‘ – besteht aus sensorischen Elementen, die v.a. als Texturen wahrnehmbar wird. Zaumhaftes richtet sich unmittelbar an die Wahrnehmung und besitzt – unabhängig ihrer semantischen Funktion – einen ‚Selbstwert‘. Atmosphäre mit ihrem sinnlichen Leistungsvermögen kann m.E. den Selbstwert des Zaumhaften bekräftigen und ihm

während längerer Sequenzen Raum geben. Insofern haftet Zaumhaftes dem Atmosphärischen an, ist mit ihm verbunden. M.E. können sich solche selbstwertige Tendenzen ‚individualisieren‘ und sich als spezifischer Duktus eines Filmes ausweisen. In *IN THE MOOD FOR LOVE* tragen sie durch die sukzessive Anreicherung dem Verständnis der Geschichte bei: Innere Befindlichkeiten können dargestellt werden und sie führen als Brückenerinnerungen zu früherem Formengut. Die affektive Tönung sowie der Fabelzusammenhang wird ersichtlich.

5.2.3 Résumé: homogene, dichte Atmosphäre – melancholisch

„Die ständige Wiederkehr analoger Reizmuster“ (Wuss 1992, 29), die auf die ästhetische Wahrnehmung einwirken und in der Abschlussequenz akkumuliert vorzufinden sind – oder wie Kappelhoff sagt „Modi“, die „eine spezifische Art und Weise [artikulieren], die Welt sinnlich zu erleben“ (2007, 306) – schaffen der Angkor Wat-Sequenz eine dichte, melancholische Atmosphäre. Innerhalb der Diegese ist es Chow, der über eine ausgelöste Berührung in Erinnerungen eintaucht, zurückkehrt, die Liebe und den Ort verlässt. Die Rezipienten verhalten sich ähnlich, wenn sie – empathisch berührt – über das Geschehene sinnieren und ausgelöst über ein analoges Reizmuster an bestimmte Situationen denken. Angkor Wat, das selbst jenes utopische Hin-und-Zurückspringen (auch ausserfilmisch) evoziert, eignet sich besonders, als Topos wie als architekturelle Landschaft. Taktilen und Texturen als Freisetzung imaginativer Deutungsmöglichkeiten drücken das semantisch Inadäquate aus: die Melancholie. Und der Selbstwert der Atmosphäre macht, dass ich hinblicke: „Der Mensch lebt – noch bevor er abstrakte Bezüglichkeiten entwirft – im Atemkreis der Dinge, in ihrem Bann als einer Art erstem, grundsätzlichem Raum sinnlicher Bedeutsamkeit“ (Knodt 1994, 51), schreibt Reinhard Knodt und beschreibt die ‚allerkleinste‘ atmosphärische Situation in Anlehnung an Gaston Bachelard:

Gaston Bachelard hat einmal in einem schlichten Bild das Verhältnis von Atmosphäre und Raum aufgegriffen und es zur Frage der Bewusstseinsphänomenologie gemacht. Er schrieb von der Atmosphäre, die eine nächtlich angezündete Kerze erzeugt, indem sie den Raum um den "Kerzenträumer" verkleinert und unendlich macht zugleich, da sie die begrenzenden Wände des Zimmers ins Dunkel hüllt und unsichtbar werden lässt. Die Flamme als Geschehen im Zentrum des Raumes, den sie selbst durch ihr Brennen definiert, ist das kleinstmögliche Modell einer Atmosphäre. Die verdämmernde Helligkeit nach aussen, die schwarze Nacht, in die man eingehüllt scheint, kommt dem sinnlichen Medium gleich, welches das Bewusstsein symbolisiert, das, gebannt vom Geschehen und dem Raum, den dieses Geschehen aufspannt, nach den Rändern zu mit dem Licht undeutlicher und sich daher wie erschreckt vor der Dunkelheit wieder aufs Licht zurückzieht. Dadurch kommt es zu dem nur scheinbar von der Flamme ausgehenden Bann unseres Wahrnehmens. Von der geschehnishaften Anziehungskraft des Windes, eines Wasserfalles, des Feuers, usf. wissen wir. Wir können sagen, dies sei der atmosphärische Bann dieser Geschehnisse.

Er besteht, weil hier ein Ablauf an seinem intensivsten Punkt gleichsam stehenzubleiben scheint und durch unsere Wahrnehmungsweisen als Raum sich aufbaut, bzw. atmosphärisch entworfen wird. Angesichts eines Feuers, einer Flamme, eines Wasserfalles oder an einem Flussufer sitzend können wir kontemplativ, d.h. scheinbar "zeitlos" wahrnehmend am Gipfelpunkt eines ablaufenden Geschehens verharren. Wir scheinen zu sehen, was wir ansonsten nur begrifflich fassen, also „das Brennen“, „das Fliessen“, wir hören „das Rauschen“ oder „den Regen“, in dessen Betrachtung wir uns verlieren.

Reinhard Knodt 1994, 53f.

Der atmosphärische Bann eines Geschehnisses kann sich aufbauen, wenn das ergreifende, ephemere Gefühl sich den Wahrnehmenden nicht augenblicklich wieder entzieht, sondern länger andauert. Die Betrachter können so kontemplativ wahrnehmend am „Gipfelpunkt eines ablaufenden Geschehens verharren“, ohne dessen Faszination genau erklären zu können.

IN THE MOOD FOR LOVE arbeitet eine dichte melancholische Atmosphäre heraus. Hans J. Wulff hebt folgende „Bestimmungselemente“ hervor, die der Atmosphäre beitragen: „ein Moment der Deskription (einer Landschaft, eines Szenarios, eine Milieus)“, „eine Tendenz der Essentialisierung („das Wesen einer Umgebung“)“, „eine deutliche Fähigkeit zur affektuellen Aufladung der Beschreibung („Stimmung“)“ und schliesslich „eine assoziative Nähe zu anderen Elementen der Erzählung“ (Wulff 2011, 2). Die Elemente korrespondieren miteinander und lassen jene dichte Atmosphäre entstehen, die „nicht der Beschreibung, der Akteure oder der Handlungen zu[kommt], sondern gerade jenen hintergründigen Gegebenheiten des Geschehens, die immer gegeben sind, aber nur selten thematisch werden. Atmosphärenbeschreibung ist die Darstellung der Handlungs- und Figurenumgebung, nicht diese selbst. Beide Interagieren“ (ebd.). Blickt man von der Abschlussequenz zum eigentlich Geschehenen des Films, wird der Eindruck verstärkt, dass die einzelnen Szenen bereits als Erinnerungsbilder dargestellt wurden (durch langsames Aufblenden und anschliessendes Abblenden vermochten sie stets etwas Traumartiges auszudrücken). Insofern traten Atmosphärenbeschreibungen, die in Erinnerungsbilder verstärkt zum wirken kommen (vgl. Lehmann 2007, 70ff.), auffallend – geradezu programmatisch – hervor.

Eine Lesart, die die melancholisch empfundene dichte Atmosphäre erklären kann:

IN THE MOOD FOR LOVE zeigte Chows innere Erinnerungsbilder während seines Abschiednehmens. Die Angkor Wat-Sequenz könnte das einzige Gegenwartsbild gewesen sein. Das Eröffnungsbild der Abschlussequenz wirkte sehr gegenwartspräsent, die in zigfacher Vergrößerung gezeigte eingestaubte Mulde fast hyperreal. In dem Moment, als der Finger die Mulde berührt, wird rückgeblendet.

‚Erzählt‘ wird über die uns bekannten stilistischen Verfahren, jene Verfahren, die im Verlauf des Films ein System geschaffen haben, mittels dem wir „als wahrnehmender und empfindender Körper in der Welt“ (Kappelhoff 2007, 306) verortet sind.

Die architektonische Landschaft Angkor Wats reicht aus.

In dieser Perspektive erscheinen Filme nicht als Texte, die es zu verstehen gilt, sondern als apriorische Struktur einer spezifischen Erfahrungsform. In der inszenierten, der gestalteten Zeit eines Films entsteht für den Zuschauer ein Raum der permanenten Modulation des Wahrgenommenen, der erinnerten Anklänge und Allusionen, der Korrespondenzen zwischen Empfundener und Bedeuteter, der Traversen zwischen Perzeption, Affektion und Kognition. Dieser Raum ist in allen seinen Verstrebungen gebaut aus den Scharnieren, in denen die konkrete leibliche Affektion der Zuschauer mit einer symbolisch strukturierten, kulturellen Fantasiertätigkeit verbunden wird. Als ästhetische Erfahrungsform impliziert das Kino so gesehen die Möglichkeit eines affektiven Selbstbezugs, auf den sich der Zuschauer reflexiv beziehen kann.

Kappelhoff 2007, 311

6 Résumé

So unmittelbar sich die Atmosphäre eines Werks zeigt, die genaue Beschreibung, was mit Atmosphäre gemeint werden kann, und was ich unter Atmosphäre verstehen soll, stellte eine Schwierigkeit dar, die ich erwartet habe. Zu wissen, dass die in der Abschlussequenz vorhandene Atmosphäre aus einzelnen filmischen Parametern konstruiert wird (vgl. Köbner 2002, 35), die alle einzeln untersucht werden müssten, um sie danach wieder zu integrieren und erneut zu analysieren, wäre ein unermessliches Vorhaben und m.E. auch äusserst fragwürdig, geschweige denn, man möchte der Gesamtatmosphäre des ganzen Films nachgehen. Die Atmosphäre in ihren Facetten, oder zumindest in einigen, auf Mikro- und Makrostrukturen zu untersuchen, würde ein zu grobes, grossmaschiges und sich verlaufendes Etwas geben – ‚das Ganze ist mehr als seine Teile‘ half mir nicht.

Zudem fügte sich ein weiteres, ebenfalls erwartetes Problem hinzu, das schwierig zu bewerkstelligen war. Meinen wir, die ruhige Atmosphäre, die den Bildern entspringt, oder meinen wir, die affektiv aufgeladene melancholische Atmosphäre, die sich eher als Stimmung ausdrückt, oder die Dichte, die jene Atmosphäre kennzeichnet, oder Atmosphäre in Form eines Duktus? Das Gefühl, sich für eine mögliche ‚Definition‘ entscheiden zu müssen, widerstrebte, sie alle getrennt voneinander darzustellen, schien mir nicht adäquat. Folglich stellt sich die grundlegende Frage, mit welchen Begriffsfassungen man arbeiten möchte, mit welchen Strukturebenen man beginnt und wie man weiterfährt – und das mit dem Ziel, jenen Zusammenhang der unzähligen Verbindungslinien darstellen zu wollen, obwohl ich nie akribisch genauen aufzeichnen wollte. Von Anbeginn ein durchstrukturiertes Konzept vorzulegen, die genaue Definitionen beinhalten und geradlinige Wege vorzeichnen, war mir deshalb nicht möglich. Es scheint mir auch nicht ein adäquates Vorgehen zu sein. Ich wollte etwas Bewegliches finden.

Die dichte Beschreibung, die „eine Vielfalt komplexer oft übereinandergelagerter oder ineinander verwobener Vorstellungsstrukturen“ (Geertz 1987, 15) ausbreiten kann, stellte sich als äusserst fruchtbares Vorgehen dar. Sie liefert eine Plattform, von der aus zahlreiche Richtungen weiter erforscht werden können. Doch bevor ich einer der sich abzeichnenden

Konzeptualisierungen nachgehen konnte, musste ich mir jenes bewegliche Konzept herleiten, das mir einerseits ermöglichen sollte, freier doch konzeptualisiert zu Verfahren, andererseits die Wirkung der Atmosphäre in ihrer Dichte nachvollziehbar machen konnte: Die ästhetische Korrespondenz. Die ästhetische Korrespondenz konnte jene vielschichtigen Prozesse aufzeigen, die das faszinierende Erlebnis ausmachten. Mit Atmosphäre als Wahrnehmungsform hatte ich eine Begriffsfassung gefunden, die mir erlaubte, Zusammenhänge zu finden und individuell zu verfahren. Eine Sequenz, die die ästhetische Wahrnehmung in besonderem Masse beansprucht, konnte demnach als atmosphärische Sequenz bezeichnet werden. War erstmal das Konzept der ästhetischen Korrespondenz hergestellt, konnte freier verfahren werden, ohne jedes mal bei ‚grenzüberschreitenden‘ Betrachtungsweisen haargenaue Trennlinien – die es während der Wahrnehmung auch nicht gibt – explizit machen zu müssen, denn alles bewegte sich in jenem System. Von nun an konnte gedeutet werden, hin und zurück und hin und her gesprungen werden, kurz: es konnte verdichtet werden.

Ausblick

Will man die filmische Atmosphäre konzeptualisieren, finden sich unermesslich viele Wege. Wird einem möglichen nachgegangen, eröffnen sich wiederum viele neue Weisen von Erkundungen, die in unterschiedlichste Gebiete führen, welche wiederum mit unterschiedlichen theoretischen Ansätzen veranschaulicht werden können. Die Schwierigkeit besteht darin, wenn man aus Exkursen von Exkursen von Exkursen wieder zurückfinden möchte, doch zurück wohin? Zum Ausgangspunkt? Welchen Ausgangspunkt? Atmosphäre soll offen bleiben, da sie als offene Plattform agiert und in ihr offen, aber nicht ziellos, gearbeitet werden kann und muss. Die Arbeit zeigte einen Weg auf, der der assoziativen Wahrnehmung – aufgrund der die Atmosphäre ihre Dichte und Faszination erhält – folgt. Präzision ist dem assoziativen Denken verpflichtet. Präzision heisst, das Hin-und-Herspringen präzise darzustellen, simultan Ablaufendes zu beschreiben, simultan Ablaufendes mit Geschehenem zu verbinden, das Simultanes verdichtet, um sodann wieder, verdichteter, in neues zu finden. Geschichtete Schichten sollen dargestellt werden. Verdichtung darstellen, heisst, filmische Atmosphäre zu konzeptualisieren. Eine kleinste Verdichtung unter vielen, vielen anderen wurde veranschaulicht, sie soll nicht länger als isolierte Verdichtung bestehen bleiben und ihre Verbindungslinien in den unerfassten Raum strecken. Andere mögen sie an anderes anknüpfen und umknüpfen.

Verzeichnis

Filmografie

- IN THE MOOD FOR LOVE (Wong Kar-Wai, HK 2000)
NAMIBIA CROSSINGS (Peter Liechti, CH 2004)
POWAQQATSI (Godfrey Reggio, USA 1988)
LYRISCH NITRAAT (Peter Delpout, NL 1991)
MOTHLIGHT (Stan Brakhage, USA 1963)
CROSSROADS (Bruce Conner, USA 1976)
STAR GUITAR – Chemical Brothers (Michel Gondry, USA 2001)
PINA (Wim Wenders, D 2011)

Literatur

- Blum, Elisabeth (2010): *Atmosphäre. Hypothesen zum Prozess räumlicher Wahrnehmung*. Zürich: Lars Müller.
- Bollnow, Otto Friedrich (2009): *Das Wesen der Stimmungen*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Barthes, Roland (1989): *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bermes, Christian (2003): Vorrede. In: Maurice Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist, philosophische Essays*. Hamburg: Felix Meiner, XVII.
- Böhme, Gernot (2001): *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Fink.
- Böhme, Gernot (1998): *Anmutungen. Über das Atmosphärische*. Stuttgart: Tertium.
- Böhme, Gernot (1995): *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Burch, Noël (1987): Primitivism and the Avant-Gardes: A Dialectical Approach. In: Philip Rosen (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia, 483-506.
- Bruno, Giuliana (2002): *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. London: Verso.
- Canudo, Ricciotto (1988): The Birth of a Sixth Art [1911]. In: Richard Abel (Hg.): *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939*, Bd. 1. Princeton: New Jersey. 58-65.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1976): *Kafka. Für eine kleine Literatur* [frz. 1975]. Frankfurt

- am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles; Guattari Félix (1992): *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie* [frz. 1980]. Berlin: Merve.
- Eisenstein, Sergej M. (1929): Die vierte Dimension. In: ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. [Übers. und hrsg. von Oskana Bulgakova, Dietmar Hochmuth] Köln: Röderberg, 1988, 90-108.
- Ejchenbaum, Boris (2005): Probleme der Filmstilistik [russ. 1927]. In: Wolfgang Beilenhoff (Hg.): *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fahlenbrach, Kathrin (2007): Audiovisuelle Metaphern und Emotionen im Sounddesign. In: Anne Bartsch et al. (Hg): *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln: Halem, 330-349.
- Geertz, Clifford (1987): Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kandinsky, Wassily (2003): *Punkt und Linie zu Fläche* [1926]. Bern: Benteli.
- Kappelhoff, Hermann (2007): Die vierte Dimension des Bewegungsbildes. Das filmische Bild im Übergang zwischen individueller Leiblichkeit und kultureller Fantasie. In: Anne Bartsch et al. (Hg): *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln: Halem, 297-311.
- Kappelhoff, Hermann (2008): *Realismus: das Kino und die Politik des Ästhetischen*. Berlin: Vorwerk.
- Knodt, Reinhard (1994): *Ästhetische Korrespondenzen. Denken im technischen Raum*. Stuttgart: Reclam.
- Koebner, Thomas (Hg.) (2002): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam.
- Lehmann, Albert (2007): *Reden über Erfahrung. Kulturwissenschaftliche Bewusstseinsanalyse des Erzählens*. Berlin: Dietrich Reimer.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1995): Der Taktilismus. Futuristisches Manifest [ital. 1921]. In: Wolfgang Ashold, Walter Fähnders (Hg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 219-223.
- Marks, Laura U. (2002): *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Reynolds, Simon (2001): Seeing the Beat – Netzhautintensitäten in Techno- und Electronic-Dance-Videos. In: Christian Höller (Hg.): *Pop unlimited? Imagetransfers in der aktuellen Popkultur*. Wien: Turia + Kant, 93-107.
- Riegl, Alois (1927): *Spätromische Kunstindustrie* [1901]. Wien. Österreichische

Staatsdruckerei.

- Rilke, Rainer Maria (1956): *Herbststimmung* [1895]. In: Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main: Insel. 35.
- Schmitz, Hermann (2003): *Was ist neue Phänomenologie?* Lynkeus, Studien zur Neuen Phänomenologie. Rostock: Ingo Koch.
- Seel, Martin (1993): Zur ästhetischen Praxis der Kunst. In: Wolfgang Welsch (Hg.): *Die Aktualität des Ästhetischen*. München: Wilhelm Fink, 398-417.
- Shklovskij, Viktor (1988): Die Kunst als Verfahren [1916]. In: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: Wilhelm Fink, 4-211.
- Steiner Georg (1992): *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?* München: Hanser.
- Suhner, Maria; Blättler, Katrin (2009): Auf den Spuren von Atmosphären und Emotionen in Jane Campions Filmanfängen. Zürich: Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich.
- Waldenfels, Bernhard (2010): *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. Berlin: Suhrkamp.
- Wellbery, David E. (2003): Stimmung. In: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, u.a. (Hg.) (2003): *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Weimar: Metzler, 703-733.
- Wulff, Hans J. (2011): *Prolegomena zu einer Theorie des Atmosphärischen im Film*. Erscheinung des Artikels folgt.
- Wuss, Peter (1986): *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks. Zur Analyse von Spielfilmen mit offener Komposition*. Berlin (DDR): Henschel.
- Wuss, Peter (1992): Der Rote Faden der Filmgeschichten und seine unbewussten Komponenten. Topik-Reihen, Kausal-Ketten und Story-Schemata – drei Ebenen filmischer Narration. In: Wolfgang Beilenhoff, Frank Kessler, Peter Wuss et al. (Hg.): *Montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 1/1/1992. Berlin: Schüren. 25-35.

Weiterführende Literatur

- Adorno, Theodor W. (1996): *Ästhetische Theorie* [1970]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1990): *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn* [frz. 1982]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1989): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

- [1936]. In: ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 9-44.
- Böhme, Gernot (2006): *Architektur und Atmosphäre*. München: Willhelm Fink Verlag.
- Deleuze, Gilles (1992): *Differenz und Wiederholung* [frz. 1968]. München: Fink.
- Didi-Huberman, Georges (1999): *Was wir sehen blickt uns an: Zur Metapsychologie des Bildes*. München:Fink.
- Grodal, Torben Kragh (2000): Die Elemente des Gefühls. Kognitive Filmtheorie und Lars von Trier. In: Wolfgang Beilenhoff, Frank Kessler, Peter Wuss et al. (Hg.): *Montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 9/1/2000. Berlin: Schüren. S. 63-96.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966): *Phänomenologie der Wahrnehmung* [frz. 1945]. Berlin: de Gruyter.
- Seitz, Hanne (1996): *Räume im Dazwischen. Bewegung, Spiel und Inszenierung im Kontext ästhetischer Theorie und Praxis; Grundlage einer Bewegungsästhetik*. Edition hermes, Ästhetik, Kultur und Politik, Bd. 6. Essen: Klartext.
- Wenders, Wim (2003): *Bilder von der Oberfläche der Erde*. München: Schirmer/Mosel.
- Görling, Reinhold; Skrandies, Timo; Trinkaus Stephan u.a. (Hg.) (2009): *Geste, Bewegungen zwischen Tanz und Film*. Bielefeld: Transcript.

Internet

4. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst (2006). URL: <http://alt.berlinbiennale.de/pdf/Bruce%20Conner.pdf> [Zugriff am 07.07.11]
- Videoex, International Experimentarfilm & Video Festival Zürich (2011):URL: http://www.videoex.ch/videoex11/film.php?film_id=1438&subprog_id=362&prog_id=106 [Zugriff am 07.07.11]

Filmische Interviews

- StadtLabor Luzern (2008): Atmosphäre. Untersuchungen zu einem Begriff: Dr. Valentin Groebner., Seebad. URL: <http://vimeo.com/11133550> [Zugriff am 22.08.11]
- StadtLabor Luzern (2007): Atmosphäre. Untersuchungen zu einem Begriff: Fred van der Kooij, The Hotel. URL: <http://vimeo.com/10746202> [Zugriff am 22.08.11]
- StadtLabor Luzern (2007): Atmosphäre. Untersuchungen zu einem Begriff: Paolo Bianchi, The Hotel. URL: <http://vimeo.com/11134401> [Zugriff am 22.08.11]

**Philosophische Fakultät
Studiendekanat**

Universität Zürich
Philosophische Fakultät, Studiendekanat
Bereich Abschluss/Prüfungen
Rämistrasse 69
CH-8001 Zürich
Telefon +41 44 634 54 12
Telefax +41 44 634 41 27
www.phil.uzh.ch/studium.html

Selbstständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass
die Masterarbeit von mir selbst und ohne unerlaubte Beihilfe verfasst worden ist und ich die
Grundsätze wissenschaftlicher Redlichkeit einhalte
(vgl. dazu <http://www.lehre.uzh.ch/index/LK-Plagiate-Merkblatt.pdf>)

Ort und Datum

Unterschrift