

Luftkanal und Windmaschine

Das Kino in respiratorischer Perspektive

Linda Waack

»Die Menschen atmen, als wären sie allesamt asthmatisch, aber sie halten aus.«

Victor Noack: »Der Kino«¹

Luftschacht

Es ist ein unheimlicher Moment, wenn die Crew der *Nostramo* in Ridley Scotts *ALIEN* (1979) herausfindet, dass sich das extraterrestrische Wesen im Bauch ihres Schiffs durch die Luftschächte bewegt. Yaphet Kotto – der den Chefindenieur Parker spielt – richtet dabei die Augen verheißungsvoll nach oben zur Decke und ein anderes Mitglied der Crew wedelt mit einem Bauplan des Raumschiffs, auf dem die Kanäle verzeichnet sind. Irgendwie ist hier schon klar, dass die Verfolgungsjagd durch die engen Schächte, die folgt, nicht für alle gut ausgehen wird und doch entsteht in dieser Lagebesprechung auch der finale Rettungsplan, nämlich die Idee, das Alien durch eine Luftschleuse nach draußen zu befördern.

1 Noack, Victor: Der Kino. Etwas über sein Wesen und seine Bedeutung. Leipzig 1913, S.8. Zit. nach: Paech, Anne: »Das Aroma des Kinos. Filme mit der Nase gesehen: Vom Geruchsfilm und Düften und Lüften im Kino«, in: Irmbert Schenk (Hg.), Erlebnisort Kino, Marburg: Schüren 2000, S. 68–80, hier S. 80.

Die Luftschächte des Raumschiffs sind tricktechnisch durch Spiegel und Schattenwürfe gedoppelt, so dass die Dimensionen des Schiffs für die Zuschauerin schwer einzuschätzen sind.² Unter dem Gesichtspunkt der Ein- und Ausströmungen tritt die respiratorische Dimension dieser Luftschächte vor andere Deutungen, etwa die der Geburtskanäle, die in der Rezeption des Films bereits Thema waren.³ Dass sich der Science-Fiction-Film diegetisch mit pneumologischen Fragestellungen befasst, ist einleuchtend: Raumschiffe müssen im All – jenseits der Atmosphäre – künstlich mit Sauerstoff versorgt werden. Die *Nostromo* hat entsprechend dunkle Atemwege, verbindet synthetisch Luft und Schatten. Ihre Schächte bilden einen augenfälligen Kontrast zu jener Architektur, die Luft und Licht zum Leitprinzip erhoben hat, etwa die Gebäude von Le Corbusier, der seinen Entwürfen mitunter Lungenflügel eingezeichnet haben soll. »Er zeichnete mit großer Sorgfalt in seine Pläne die Ventilationsanlage und ihre Luftwege ein, als ob es darum gegangen wäre, eine atmende Lunge darzustellen.«⁴ Lassen sich solche Atemwege auch in die Kinogeschichte einzeichnen?

In Bezug auf den Luftschacht im Kino gibt es eine ikonische Szene aus dem Jahr 1955: Sie spielt in New York an der Kreuzung zwischen der

-
- 2 »In *ALIEN*, Scott and cinematographer Derek Vanlint use shadows and mirrors to extend the *Nostromo*'s corridors and airshafts; their trick shots build on the trick of cinematic space to better horrify the spectator.« Benson-Allott, Caetlin: »Dreadful Architecture: Zones of Horror in *ALIEN* and Lee Bontecou's Wall Sculptures«, in: *Journal of Visual Culture* 14 (3), 2015, S. 267–278, hier S. 275f.
 - 3 Vgl. Creed, Barbara: »Horror and the Archaic Mother: Alien«, in: Dies.: *The Monstrous Feminine: Film, Feminism and Psychoanalysis*, London: Routledge 1993, S. 16–30, hier S. 18.
 - 4 Christoph Bignens zitiert Le Corbusier von 1923: »Wir sind auf den Geschmack reiner Luft und vollen Lichts gekommen.« (Le Corbusier: *Ausblick auf eine Architektur*, Quand les Cathédrales étaient Blanches, Paris 1937) Dem Text habe er Abbildungen von Ventilatoren beigelegt, nicht nur als Beispiele schöner Industrieformen, sondern auch als Programm für die zukünftige Architektur. Vgl. Bignens, Christoph: *Kinos. Architektur als Marketing. Kino als massenkulturelle Institution. Themen der Kinoarchitektur. Zürcher Kinos 1900–1963*, Zürich: Rohr 1988, S. 81.

Lexington Avenue und der 52. Straße. Hier trat 1954 Marilyn Monroe in Billy Wilders *THE 7 YEAR ITCH* auf ein Lüftungsgitter und ließ sich von der Untergrundbrise das Kleid aufwirbeln.⁵ Das Bild von Marilyn hat längst einen festen Platz in der Kulturgeschichte, auch das weiße Plisseekleid von Designer William Travilla. Eine Fotoarbeit von Nadim Var-dag aus dem Jahr 2007⁶ zeigt beispielsweise nur noch das hochgewehrte Kleid, ohne Marilyn. In respiratorischer Perspektive könnte auch das Kleid noch subtrahiert werden und sich der Blick ganz nach unten auf den unscheinbaren Lüftungsschacht richten.

Abbildung 1



Lüftungsschacht Kreuzung zwischen Lexington Avenue und 52. Straße

- 5 <https://newyorkaktuell.nyc/so-entsand-legendare-marilyn-monroe-foto/> vom 20.02.2022. Technisch hat die Aufnahme on location, so die Überlieferungsge-schichte, nicht ganz funktioniert, so dass die Szene, in der das Kleid diegetisch vom Fahrtwind einer U-Bahn hochgeweht wird, auf dem Studiogelände von Fox mit einer stärkeren Windmaschine nachgedreht wurde.
- 6 Die Arbeit war zuletzt in der Ausstellung »Wenn der Wind weht« im Kunst Haus Wien (12.03.-28.08.2022) zu sehen. Vgl. Scheffknecht, Liddy/Strouhal, Ernst (Hg.), Wenn der Wind weht. Luft, Wind und Atem in der zeitgenössischen Kunst, Berlin/Boston: DeGruyter 2022, S. 176.

Was würde dieser Perspektivwechsel ergeben? Neben einer körperlich-phänomenologischen Dimension, auf die ich später kommen möchte, gibt es mit Blick auf die Atmung in *THE 7 YEAR ITCH* eine semiotische. Intertextuell verbindet sich der »köstliche Windstoß« mit einem innerdiegetischen Film, den die beiden Protagonisten gerade im Kino gesehen haben: *THE CREATURE FROM THE BLACK LAGOON* (R: Jack Arnold, USA 1954), ein Horrorfilm, der in den Tiefen des Amazonas einem Kiemenmenschen auf der Spur ist, der sowohl an Land als auch unter Wasser atmen kann. Im Zentrum steht ein Team von Wissenschaftlern, das der Frage nachgeht, wie die Evolution von Wasser- zu Landwesen Perspektiven auf das Leben in anderen Atmosphären eröffnet. Zentral für die Spielfilmhandlung ist das Problem der Atmung: Der Kiemenmensch ist aufgrund seiner spezifischen Lungenkapazität sowohl interessant als auch verdächtig. Atmung ist dabei produktionstechnisch die größte Herausforderung von *THE CREATURE FROM THE BLACK LAGOON*. So wirbt der Trailer mit spektakulären Unterwasseraufnahmen: »See underwater thrills, never photographed before! See titanic underwater battles never dreamed of before!«⁷ Möglich machen diese Szenen 1954 neue Technologien der Unterwasserkinoematografie. Der Film wirbt mit Transgressionseffekten und -techniken der Atmung und des Filmens unter Wasser.⁸

Der Windstoß in *THE 7 YEAR ITCH* aus dem Untergrund führt neben ein paar Blättern, die er im Ansturm auf das Kleid von Monroe auffliegen lässt, den Subtext dieser transgressiven Präsenz von Atmung mit sich. Auch wenn es sich strenggenommen bei *breeze* nicht um *breath* handelt, entsteht doch das Bild einer Stadt, die, einem Wal ähnlich, ihren Atem durch einen ihrer Lüftungskanäle ausstößt. Die Empathie, die das von Monroe gespielte Mädchen für das Monster in *THE CREATURE FROM THE BLACK LAGOON* aufbringt – »I just felt so sorry for the creature [...] He was kinda scary looking – but he wasn't really all bad. I think he just

7 Trailer *THE CREATURE FROM THE BLACK LAGOON* (R: Jack Arnold, USA 1954). <https://www.youtube.com/watch?v=e7ulsGCXojw> vom 08.05.2022.

8 Wie in der Unterwasseraufnahme das Thema der Medialität von Atmung verhandelt wird, untersucht Natalie Lettenewitsch ausführlicher in diesem Band.

craved a little affection, you know?» weist auf das Verführungspotenzial solch unheimlicher Unterströmungen hin, was Barbara Creed ausführlicher entwickelt hat.⁹

Die »delicious breeze of the subway« gewinnt vor diesem Hintergrund neben ihrer offenkundigen Verführungsdimension eine zweite, die das Kino selbst betrifft. Sie kann nämlich in technikgeschichtlicher Hinsicht als Kommentar auf das Belüftungssystem des KinosaaIs verstanden werden: Bemerkenswert ist, dass das Paar zu Beginn der Einstellung aus dem Kino kommt. Dem Publikum war vielleicht im Gedächtnis, dass die New Yorker Kinos im Sommer mit ihrem kühlenden Gebläse Passanten anpusteten, um die Leute von der heißen Straße zu locken. Reyner Banham untersuchte 1969 die Auswirkungen, die der Einzug der Klimaanlage auf die Kinoarchitektur hatte. Er erwähnt, »dass amerikanische Theater die Klimaanlage auch zur Umwerbung des Publikums einsetzten, indem sie an heißen Tagen gekühlte Luft aus dem Zuschauerraum den Passanten auf der Straße entgegenbliesen«.¹⁰ Die »delicious breeze«, die Monroes Figur so erfreut, mag also auch als sinnliche Anspielung auf den Kinobesuch gelten. Ist es diegetisch die Klimaanlage im Apartment des Protagonisten, die die Romanze überhaupt in Gang setzt, spart der Film auch hier nicht mit Hinweisen auf das Thema der Ventilation: »Everything is fine: A married man – air conditioning!«

Sowohl ALIEN als auch THE 7 YEAR ITCH machen mit dem Luftschacht etwas thematisch, dass die Zuschauerin im Kinosaal vielleicht

9 Die Verbindung von Mädchen und Monster hat Barbara Creed mit Blick auf ALIEN entwickelt. Zentral für die Konstruktion des Monströsen im Horrorfilm ist dabei das Konzept der Grenze, bzw. das, was sie überschreitet oder zu überschreiten droht. Obwohl sich, so argumentiert Creed, die spezifische Beschaffenheit der Grenze von Film zu Film ändere, bleibe die Funktion des Monströsen dieselbe – die Begegnung zwischen der symbolischen Ordnung und dem, was ihre Stabilität bedroht. Vgl. Creed, Barbara: »Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection«, in: Screen 27 (1), 1986, S. 44–71.

10 Vgl. Banham, Reyner: The architecture of the well-tempered Environment, London 1984, O: 1969, S. 178, zit. nach: C. Bignens: Kinos. Architektur als Marketing, Zürich 1988, S. 81.

gar nicht so bewusst erlebt: Die Luft im Saal wird künstlich von Ventilatoren zirkuliert, die eine wesentliche Errungenschaft in der Architekturgeschichte des Kinos waren. Dass sich Kinofilme für Belüftung interessieren, hat historisch also auch mit den Rezeptionsbedingungen im Kinosaal zu tun. Ziel meines Beitrags ist es, die respiratorische Dimension des Kinos in drei Perspektiven aufzufalten: Erstens eine kurze Belüftungsgeschichte des Kinoraums zu erzählen, zweitens einen Blick auf neo-phänomenologische Positionen zur Atmung zu werfen und drittens zwei Erscheinungsweisen der Atmung im Kino (Sichtbarkeit und Hörbarkeit) genauer zu untersuchen. Die Frage nach der Medialität von Atmung stellt sich dabei mehrdimensional. Es geht nicht darum, die Ebenen Technikgeschichte, Körpererfahrung und filmische Welt sauber zu filtern. Das technische Problem der Belüftung des Kinosaals hat vielmehr eine körperliche und eine kulturgeschichtliche Dimension. Wie sich die Geschichte der Luftschächte im Kino mit denen des Kinos verfängt, soll im Ineinandergreifen von feinstofflichen Prozessen und kulturellen Geschichten untersucht werden. Auch das Kino lässt sich, so die These, als Anwendungsfeld jener korpo-materiellen Methoden begreifen, die Magdalena Górka ausführlich reflektiert.¹¹

Kinolüftung

Im Oktober 1918 verfügte die Stadt Wien aufgrund der Spanischen Grippe eine 14-tägige Schließung der Kinos, »um nicht durch die Enge und schlechte Belüftung der Kinoräume die Anzahl der Krankheitsfälle zu vergrößern«.¹² Die Grippewelle hatte Wien im September erreicht und forderte zahlreiche Todesopfer. Die gleichzeitig hohe Sterblichkeit an

11 Górka, Magdalena: *Breathing Matters. Feminist Intersectional Politics of Vulnerability*, Linköping: Linköping University 2016. Vgl. auch ihren Beitrag »Gemeinsamkeit und Differenz des Atems« in diesem Band.

12 Schenk, Doris: *Kinobetriebe in Wien, von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Diplomarbeit 2009, Uni Wien, S. 14. Die Opferzahlen zitiert Schenk aus: *Der Kinobesitzer, Offizielles unabhängiges Organ des Reichsverbandes der Kinematographenbesitzer Österreichs*, 2 (56), 1918.

Lungentuberkulose dürfte die offizielle Zahl zwar gedrückt haben – dennoch lag die Summe der registrierten Grippeopfer aufgrund von Lungenentzündungen im Oktober bei etwa 4000.¹³ Schon vor dieser pandemischen Lage hatte das Kino als fensterloser Raum ein Belüftungsproblem, das durch das Eintreffen der Influenza bloß eskaliert worden sein dürfte. Über den Diskurs zur frühen Luft-Hygiene im Kino um 1913 schreibt Anne Paech:

»Ventilatoren oder eine Klimaanlage gab es noch nicht. Dafür liefen Bedienstete des Kinos in regelmäßigen Abständen mit einer sogenannten Flittspritze durch den Saal und versprühten Desinfektionsmittel zur ›Luftveredelung‹. Berüchtigt waren die Ozonal-Luftreinigungs-Apparate, die laut Inserat im Kinosaal ›in 30 Sekunden [die] von Krankheitserregern durchsetzte Luft blitzschnell in einen gesunden, frischen, nach Ozon duftenden Aufenthaltsort verwandelten.«¹⁴

Über Effekte dieses »Kientopp-Parfüm« ließ sich 1913 Victor Noack aus: »Die Menschen atmen, als wären sie allesamt asthmatisch, aber sie halten aus.«¹⁵ Wie Noack, störte sich das durch die hygienischen Bestrebungen der Moderne in Bezug auf Luft anspruchsvoller gewordene Kinopublikum an solchen Luftzuständen und drängte zu Innovationen. So war, wie Christoph Bignens zeigt, Zürichs erster Filmpalast, das Orient von 1913, bereits mit einer leistungsstarken Ventilationsanlage – einem Vorläufer der Klimaanlage – ausgerüstet, die seit 1817 zur Belüftung von Fabriken in Gebrauch war. Sie bestand, so rekonstruiert Bignens, aus einem »Exhaustor, der im Laternenaufsatz auf dem Dach des Zuschau-

13 Vgl. Weigl, Andreas: »Eine Stadt stirbt nicht so schnell. Demographische Fieberkurven am Rande des Abgrunds.«, in: Alfred Pfoser/Andreas Weigl (Hg.), Im Epizentrum des Zusammenbruchs. Wien im Ersten Weltkrieg. Wien: Metroverlag 2013, S. 66.

14 Paech, Anne: »Fünf Sinne im Dunkeln. Erinnerungen an die Kino-Atmosphäre«, in: Brunner et.al. (Hg.), Filmische Atmosphären, Marburg: Schüren 2012, S. 25–28, hier S. 27.

15 Noack, Victor: Der Kino. Etwas über sein Wesen und seine Bedeutung. Leipzig 1913, S.8. Zit. nach: A. Paech: Das Aroma des Kinos, S. 80.

erraums die verbrauchte Luft abzog und einen Pulsator, der vom Untergeschoss her frische und im Winter geheizte Luft in den Zuschauerraum ausströmte«. ¹⁶ Die Kinos trieben die Entwicklung weiter voran. So stand im Zürcher Kino Roxy angeblich die erste automatische Klimaanlage der Schweiz. ¹⁷ Es handelte sich um ein vollautomatisches Modell der amerikanischen Firma Carrier, das als Mutter der Klimaanlagen gilt. Im Unterschied zu älteren Ventilationsanlagen konnte dieser Apparat je nach Bedarf die Luft automatisch befeuchten, kühlen oder erwärmen. ¹⁸ Neben Fassade, Beleuchtung, Bautechnik und Möbeln untersucht Bignens in einem schmalen Kapitel »Ventilation und Klimaanlage: Frische Luft als Reklame« das Saalklima als einen wesentlichen Baustein der Kinowerbung. ¹⁹ Er zitiert aus einem Lehrbuch der Kinoarchitektur von 1927, dass die Luftqualität neben Akustik, Sicht, Sesseln und Innenausstattung »ebenso wichtig zu nehmen sei wie diejenige der Filme selbst«. ²⁰

Wie zentral die olfaktorischen Faktoren im Kino waren, zeigen neben den klimatischen Innovationen Versuche in den 20er und 30er Jahren, die schlechte Luft mit auf den Film zugeschnittenen Kino-Gerüchen zu übertünchen. Sie stießen auf das Problem, dass sich Luft diffus im Raum verteilt und es daher keine Montageform für Gerüche gibt. So schreibt Anne Paech: »Die Schwachstelle dieses Systems könnte gewesen sein, daß sich der einmal über die Klimaanlage versprühte Geruch

16 »Die Lüftungsanlage (des Kinos ›Orient‹) im Haus Du Pont in Zürich«, in: Schweizerisches Bau-Jahrbuch, 1914, S.18–21, zit. nach C. Bignens: Kinos. Architektur als Marketing, S. 80.

17 Meyer, Peter: Neuzeitliche Geschäftshäuser, in: *Werk* 21 (1934), S. 10, zit. nach C. Bignens: Kinos. Architektur als Marketing, S. 83.

18 Carrier, Willis H.: »Air-Conditioning – Its Phenomenal Development«, in: *Heating and Ventilation Magazine*, New York, 26 (1929) S. 115–118, zit. nach C. Bignens: Kinos. Architektur als Marketing, S. 83.

19 Vgl. C. Bignens: Kinos. Architektur als Marketing, S. 81–85.

20 Sexton and Betts (Hg.), *American Theatres of Today*, New York 1927, 1977, zit. nach C. Bignens: Kinos. Architektur als Marketing, S. 81.

nicht rechtzeitig vor dem Einsetzen des folgenden Dufts beseitigen ließ, was möglicherweise zu einem olfaktorischen Chaos im Kino führte.«²¹

Was das Nebeneinander der Belüftungssysteme angeht, lässt sich darüber hinaus ein starker Stadt-Land-Kontrast rekonstruieren: Während zum Beispiel in Wien eine strenge Bauordnung in den Premieren-theatern bald für Belüftungssysteme sorgte, welche durch Propeller-ventilatoren selbst bei mehr als tausend Zuschauern für Frischluft sorgten,²² mussten viele Vorstadtkinos noch mit ungenügenden Belüftungssystemen auskommen, wobei die oben beschriebene Perolin-spritze weiterhin zum Einsatz kam.²³ Während sich also die Großstädte schon in den 1930er Jahren des Problems entledigten, hält die Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigkeit in den Provinzkinos lange an: Noch in den 1950er Jahren schrieb Heinrich Böll, dass er unter der Atmosphäre im Kino gelitten habe: »Schade nur, dass die Luft so schlecht wird.«²⁴ Die Qualität dieser angeschnitzten Atmosphäre betrauerte man erst, als sie Mitte der 1970er Jahre langsam Geschichte wurde. So beschreibt Wolf-Eckart Bühler in der Zeitschrift *Filmkritik*, dass diese spezifischen Kinogerüche in den meisten Münchner Kinos zu fehlen beginnen – aber in Solln, genauer in den Sollner Lichtspielen, noch erhalten sein sollen.

»Die Sollner Lichtspiele ist noch eines jener wenigen Kinos in München, in denen es, und bereits nachdem man den Vorraum betreten hat, RIECHT, wie es in einem Kino riechen sollte: nach ZELLULOID. Nun mag man mir entgegenhalten, Zelluloid rieche nach nichts, außer, selbstverständlich, wenn man es verbrenne, dann ja; ich antworte darauf: und es riecht doch! Beim Fernsehen kann man nichts riechen. Auch die neueren Kinos, die riechen alle nicht. Ich glaube nicht, daß das ein Zufall ist. Und ich lasse mich davon nicht abbringen, daß das an mehr liegt als nur an der Verbesserung der Entlüftungsanlagen. Ich behaupte, dass man einem Kino nicht allein an-sehen, sondern auch

21 A. Paech: Das Aroma des Kinos. Zitat abrufbar unter: <http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/duft.html>, S. 3.

22 Vgl. D. Schenk: Kinobetriebe in Wien, S. 20f.

23 Ebd., S. 60.

24 Heinrich Böll zit. nach A. Paech: Fünf Sinne im Dunkeln, S. 33.

an-riechen muß, daß und wie der Film als eine *mechanisch-technische* Erfindung gemacht worden ist. Wer mir nicht glaubt, der soll ins Sollner Kino gehen. Oder mit der Metro in Paris fahren. Oder nicht Pfanis Kartoffelpüree kaufen, sondern es einmal selber stampfen. [...] Ich schließe die Augen und atme tief durch. Es riecht immer noch nach Kino.«²⁵

Atemschaukel

»Ich schließe die Augen und atme tief durch. Es riecht immer noch nach Kino.«²⁶ In der geschilderten Kinoerfahrung von Bühler fällt auf, dass er den im Kino dominanten Sehsinn zunächst abschaltet, um dann die Atmung wahrzunehmen und den Geruchssinn zu aktivieren. Geruchssinn ist genau genommen schon mehr als Atmung, beziehungsweise stellt sich die Frage, ob Atem selbst überhaupt ein Sinn ist, der für das Kino relevant ist. Das Cover von Vivian Sobchacks für Fragen der sinnlichen Wahrnehmung im Kino einschlägigem Buch *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* weist die klassischen fünf Sinne aus: Sehen, Hören, Riechen, Schmecken, Tasten, bzw. Sehsinn, Gehörsinn, Geruchssinn, Geschmackssinn und Tastsinn, die grafisch dargestellt sind. Unterhalb der Kehle, wo die Luftröhre sein dürfte, später die Lungenflügel, scheint kein weiterer Sinn auf. Folgerichtig heißt einer der häufig zitierten Texte von Sobchack »What my fingers knew« und nicht etwa »What my lungs knew«. Dass die Atmung im Kino für die körperliche Erfahrung dennoch eine zentrale Rolle spielt, hat Sobchack bereits in *The Address of the Eye* thematisiert, wo sie das Anhalten des Bilderstreifens im Malteserkreuz mit der Atempause in Verbindung gebracht hat. Sobchack argumentierte hier, dass es sich beim Film wie bei der Atmung nicht um kontinuierliche, sondern um segmentierte rhythmische Bewegung handelt:

25 Bühler, Wolf-Eckart: »In Solln [Sollner Lichtspiele]«, in: Filmkritik, 228, 1975, S. 532–534, hier S. 533.

26 Ebd.

»Indeed, we could liken the regular but intermittent passage of images into and out of the film's material body (through camera and projector) to human respiration or circulation, the primary bases upon which human animation and being are grounded. The lungs fill and collapse before they fill again. The valves of the heart open and shut and open again. Both respiration and circulation of blood are not continuous but segmented and rhythmic activities.«²⁷

Atmung wird als eine anthropologisch konstante Ermöglichungsbedingung menschlicher Existenz bestimmt. Dass der Kinoapparat dabei, was den Rhythmus angeht, in ein mimetisches Verhältnis zum Körper tritt, ist interessant. Für das Anliegen der Filmphänomenologie dürften aber primär zwei andere Aspekte relevant sein: erstens, der Atem als eine grundsätzliche Wahrnehmungsform, die noch vor den anderen Sinnen einsetzt, zweitens, der Atem als Übergangsphänomen.

Auch wenn man die Färbungsqualität der Luft außen vorlässt, die eher den Geruchssinn betrifft, kann der Zuschaueratem im Kino unterschiedliche Qualität haben, tief oder flach verlaufen, stocken oder strömen. Aus phänomenologischer Perspektive wurde daher bereits untersucht, wie Leinwandgeschehen und Körperreaktion im Zuschauersaal aufeinander eingestellt sind, wie Momente, in denen dem Publikum der Atem stockt, gewissermaßen erzeugt werden können – das Kino als »Atemschaukel«²⁸:

»These filmic instances seem to elicit some kind of shift in the viewer's embodied perception, often quite literally actualising the ›breath-taking‹ spectacle of film itself. In this sense, changes in the viewer's breathing occur as a direct consequence of the film. [F]ilms can make us feel out of breath, or even prompt us to hold our breath ...«²⁹

-
- 27 Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton 1992, S. 207.
 28 Müller, Herta: *Atemschaukel*, München: Hanser 2009.
 29 Quinlivan, Davina: *The Place of Breath in Cinema*, Edinburgh University Press 2012, S. 125.

In ALIEN wäre die Zuschauerin ausgerechnet während der Szenen, die in den Lufröhren spielen, aufgrund der rasanten Spannungskurven einer Dynamik von Luft anhalten und Ausatmen ausgesetzt. Eine erste Dimension dürfte also in der Durchlässigkeit des Zuschaueratems für die Spannungskurven des Films liegen.

Zweitens ist im Rahmen filmphänomenologischer Überlegungen der Aspekt der Durchlässigkeit selbst relevant. Atem interessiert dann in der Eigenschaft eines Übergangsphänomens, das zwischen Körper und Umwelt hin und her strömt. Wenn sich sicher auch bei Seh- oder Tasteindrücken neuronale Neuverkopplungen ergeben, ist doch der Atem als Passageform evidentes Beispiel für jenes Verbunden-Sein, jenes Mit-Sein, das von Subjekt-Objekt-Trennung oder klarer Verortbarkeit von Innen und Außen Abstand nimmt. Gibt es bei allen Sinnen den Aspekt eines Austauschs, so ist dieser in Bezug auf die Atmung leichter materiell zu fassen. So geht Luft in den Körper über, wird ihr Sauerstoff nochmal anders verstoffwechselt, als zum Beispiel der Eindruck eines Bildes. Auch wird die Atemluft im Kinosaal zwischen allen Zuschauenden geteilt.

Der politische Aspekt, den Sobchacks *cinesthetic subject* beansprucht, nämlich als sinnlicher Körper feste Subjektpositionen gewissermaßen fleischlich zu unterwandern, lässt sich auch für die Atmung stark machen in »the way we are in some carnal modality able [...] to experience weight, suffocation, and the need for air«.³⁰

Ein Beispiel hierfür wäre wieder Ridley Scotts ALIEN, insbesondere wo der Film Atemnot-Ängste aufgreift. Während sich repräsentationspolitisch mit dem Film Schleusen öffneten für Schwarze und weibliche Schauspielerinnen im Actionkino (gemeint ist die Besetzung von Yaphet Kotto und Sigourney Weaver), reflektiert er mit dem Phänomen der Atemnot die außerfilmische Notwendigkeit solcher Emanzipationsbewegungen zumindest symbolisch, wie Davina Quinlivan bereits angedeutet hat:

30 Sobchack, Vivian: Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 2004, S. 65.

»Indeed, the threat of suffocation is thoroughly evoked in the ALIEN films, where the parasitic ›face-hugger‹ attaches itself to its victim so as to pacify and appropriate their silent body. Here, the image of passive suffocation is consumed by the viewer as iconic spectacle, Kane's (John Hurt) body functioning as a vessel for incubation where his mouth is a site of entry that fuses with the body of the alien.«³¹

Atemnot wird mitempfindbar, auch für jene, die nicht im gleichen Maße jenseits des Kinos real von ihr betroffen sind. Damit diese Möglichkeit entsteht, bedarf es eines komplexen Zusammenspiels körperlich eigener und technisch un-eigener Reize. Bei aller Relevanz einer grundsätzlichen Körperlichkeit atmender Personen im Zuschauerraum ist es daher wichtig, auch die technische Seite des Atems im Kino einzubeziehen. Die zweite Seite der hier anvisierten Austauschbeziehung wäre nämlich die Technizität dessen, was als Atem für das Leinwandgeschehen hergestellt wurde und, ähnlich wie die Luft, künstlich im Raum zirkuliert. Zum Abschluss möchte ich daher einen Wechsel auf die profil-mische und filmografische Ebene vorschlagen und ein Beispiel von ›Bildern‹ und ›Geräuschen‹ von Atmung im Kino diskutieren.

Gefrorener Atem

Ein Anzeichen für das Nahen des Winters ist alljährlich das Sichtbarwerden der eigenen Atmung in der immer kälteren Luft. 1997 nutzte James Cameron in *TITANIC* den in der Luft gefrierenden Atem, um die eisige Kälte der atlantischen Nacht zum Zeitpunkt des Schiffsuntergangs zu zeigen. Während in der Szene zuvor das Beschlagen der Fenster eines unter Deck geparkten Wagens den heißen Atem der Sexualität anzeigt, ist die gesamte Untergangssequenz vom kalten Atem des Sterbens der männlichen Hauptfigur begleitet. Um diese Atmung auf die Leinwand zu bringen, waren produktionstechnisch unterschiedliche Schritte nötig, wie der *American Cinematographer* noch im selben Jahr rekonstruier-

31 D. Quinlivan: *The Place of Breath in Cinema*, S. 23.

te. Die mediale Form filmischer Atmung, die diegetisch der kalten Nacht entstammt, ist ein komplexes Mischgebilde aus unterschiedlichen Datensätzen.

Das auf Computeranimationen spezialisierte Unternehmen *Blue Sky Studios/VIFX* wurde in den 1990er Jahren mit der Aufgabe betraut, den dargestellten Figuren einen eisigen Atem einzuhauchen. Dafür hat sich das Unternehmen entschieden, eine Datenbank von Atemaufnahmen anzulegen, die in einer Kältekammer aufgenommen wurden. Später wurde dieser Atem aus der Kühlbox aufgetaut und unter die Dialoge im Film gelegt.

»Some people suggested using cigarette smoke, but I said ›No way.‹ I chose not to do it in CG either, because we didn't have enough time to develop the look. [...] Instead, we built a cold room and shot real breath emanating from a real person surrounded by black velvet. It was a cheaper methodology. We had a light up above and we shot the breath from various positions; the breath became the only visible detail over the black velvet.«³²

Der Atem, der im Film zu sehen ist, ›gehört‹ also diegetisch zu den Darstellerkörpern, profilmisch jedoch zu unbekannten Personen, die in einer Kältekammer vor schwarzem Vorhang ihren Atem gespendet haben und in den Produktionsnotizen des *American Cinematographer* als ›breath people‹ auftauchen. Eine Herausforderung für das Team war es, den Atem dieser namenlosen ›breath people‹ den Dialogen im Film anzupassen. »We actually tried having the ›breath people‹ say the dialogue, but that usually was not the best way to do it. Breath stutters; it's staccato, and it has different rhythms and volumes. In the end, we basically built a huge library of breath, and asked the animators to listen to the dialogue and add the breath in time with the actors' voices.«³³ Die Atem-Bibliothek der Firma *Blue Sky Studios* wurde, ähnlich wie

32 O.A.: »Adding Depth and breath to Titanic«, in: *American Cinematographer*, 78 (12), 1997, <https://theasc.com/magazine/dec97/titanic/adabt/pg1.htm> vom 15.04.2022.

33 Ebd.

früher Stock-Foto- oder Geräusche-Sammlungen, für andere Filme weitergenutzt, was unter anderem zu der (auf der DVD-Version im Audiokommentar von *FIGHT CLUB* veröffentlichten) Anekdote führt, dass in der Eishöhlen-Szene aus *FIGHT CLUB* Leonardo DiCaprio's Atem aus *TITANIC* Wiederverwertung fand. Auch wenn es um bereits existierende unpersönliche Atelemente aus *TITANIC* geht, bleiben sie im anekdotischen Dickicht Leonardo DiCaprio zugeordnet, obwohl dessen Atem, rein physikalisch, mit großer Wahrscheinlichkeit nicht mal in *TITANIC* im Spiel war. In *FIGHT CLUB* wurde diese Stock-Atmung darüber hinaus technisch weiter modifiziert: »After starting with those existing breath elements [from ›Titanic‹] we cut and pasted and dissolved until we had some animated breath that worked with the wind action within this ice tunnel. Since either the camera or the actor was in motion for all of these shots, I had to track in the origin point for each breath.«³⁴

Zwei Aspekte aus diesen Produktionsberichten möchte ich hervorheben: Zunächst betonen beide, wie schwer es ist, künstlich Atem zu simulieren. In CGI hätte es zu lange gedauert, den richtigen Look zu modellieren und noch die vor schwarzem Vorhang gewonnen Atemmuster sind schwer an die Figurenrede anzubinden. Atem hat, wie es hier heißt, unterschiedliche Rhythmen und Volumen, außerdem muss die Atemrichtung und -bewegung an die im Film behaupteten Wetterbedingungen und Schauspielerbewegungen angeglichen werden. Zweitens wird Atmung eingesetzt, um eine Ganzkörperreaktion im Kino auszulösen: »Once these swirly breaths blended in, the whole scene dropped sixty degrees.«³⁵ Atemtechnik ist also nicht nur über die Klimaanlage im Kinosaal, sondern auch synästhetisch ein Kühlelement des Kinos.

Dies führt mich zurück zu Marilyn Monroe und der Brise aus dem Lüftungsschacht. Vor dem Hintergrund meiner Überlegungen lassen sich drei Perspektiven zu dieser Szene im Speziellen und zur Atmung im Kino allgemein zusammenfassen: 1) Das Kino führt eine (Architektur-)Geschichte seiner Belüftung mit sich. 2) Die Zuschaueratmung

34 John Siczewicz zit. nach: https://www.huffpost.com/entry/fight-club-trivia_n_6425568 vom 15.04.2022.

35 Ebd.

im Kino ist ein Beispiel sinnlich-technischer Affizierung, wie sie in der Filmphänomenologie theoretisch entwickelt wurde. 3) Die Produktion von Atem für das Kino ist an komplexe Operationen etwa von Windmaschinen oder Kältekammern gebunden, die solche körperliche Affizierung erlauben. Mit Magdalena Górka lässt sich dieses Bündel als »Korpo-Materialität der Atmung« im Kino bestimmen.

Ein abschließendes Beispiel für diese »Korpo-Materialität« wäre die Ton-Nahaufnahme oder das *close-miking*, das häufig zum Einsatz kommt, um den Atem akustisch einzufangen. Hier wird das Mikrofon ganz nah an die Tonquelle gebracht, weil in einem Abstand unter 30cm »der Anteil indirekter Schallsignale geringer ist.«³⁶ Da die Mikrofone in größte Nähe zum Bildausschnitt geführt werden, kommen solche Ton-Nahaufnahmen vor allem bei Close Ups zum Einsatz. Der Atem streift hier das Mikrofon wie ein Windstoß. Weil räumliche Nähe, wie sich zuletzt in der Pandemie gezeigt hat, ein zentraler Faktor für geteilte Atemluft ist, könnte diese Nahaufnahme im Kino tatsächlich den Eindruck erzeugen, man teile nicht nur mit dem Nebensitzer, sondern auch mit den Filmfiguren dieselbe Luft zum Atmen.

36 zu Hünigen, James: »close miking«, in: Das Lexikon der Filmbegriffe, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/c:closemiking-8601> vom 15.04.2022.