

Steffen Hven; Daniel Yacavone

(Re-)Turn to Atmosphere: Zur Ausbreitung der Atmosphäre in den Medienwissenschaften

2025

<https://doi.org/10.25969/mediarep/23872>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hven, Steffen; Yacavone, Daniel: (Re-)Turn to Atmosphere: Zur Ausbreitung der Atmosphäre in den Medienwissenschaften. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 42 (2025), Nr. 2, S. 167–183. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/23872>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0>

Perspektiven

Steffen Hven & Daniel Yacavone
übersetzt von Alexander Wiese

(Re-)Turn to Atmosphere: Zur Ausbreitung der Atmosphäre in den Medienwissenschaften

„We have to remind ourselves that there is such a thing as atmosphere“, so Virginia Woolf in *On Being Ill* (2012 [1930], S.24), während sie darüber reflektiert, wie das Bettlägerigsein eine fortwährende Aufmerksamkeit für die sich ständig verändernden Zustände des Himmels hervorruft, der Formen bildet und sie herabwirft, der die Wolken zusammenstößt und der unaufhörlich Licht- und Schattenvorhänge auf- und zuzieht – „veiling the sun and unveiling it“ (ebd., S.13). Woolf vergleicht dieses gewaltige Naturschauspiel mit einem „gigantic cinema play[ing] perpetually to an empty house“ (ebd., S.14).

In Woolfs Vision des Himmels als atmosphärisches ‚Lichtspiel‘ kommen drei Kernpunkte des zeitgenössischen ‚*turn to atmosphere*‘ in den Kunst- und Geisteswissenschaften zum Ausdruck, insbesondere in den Anwendungen der Atmosphären-Theorie auf das bewegte Bild. Zunächst erinnert der Himmel mit seiner sich verändernden visuellen Darstellung von „buffeting of clouds together“ und den „curtains of light

and shade“ (ebd., S.13) an die formalen, technischen und stilistischen Fähigkeiten des Kinos, ästhetische und affektive Atmosphären zu präsentieren, die durch Licht, Schatten und elementare Substanzen wie Wolken, Rauch, Nebel und Regen zum Ausdruck gebracht werden. In ihrer rein physischen Realität ist diese natürliche atmosphärische Darstellung, wie Woolf bemerkt, „divinely heartless“ (ebd., S.14). Doch als subjektive Erfahrung betrachtet, sind Atmosphären mit „ergreifenden Gefühlskräften“ (Böhme 1993, S.28) aufgeladen, die „die gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen“ (ebd., S.34) prägen. Als gefühlte, verkörperte Realität ist eine filmische Atmosphäre beispielsweise keineswegs auf die Darstellung physischer beziehungsweise klimatologischer Bedingungen von Umgebungen in Filmen beschränkt (vgl. McKim 2013; O’Brien 2018; Cahill/Jacobson/Bao 2022). Vielmehr beschreibt sie die holistische, affektive Konstellation, die von allen ihren direkt fühl- und

wahrnehmbaren Qualitäten (Bewegungen, Rhythmen, Farben, Texturen, Körpergesten, Geräusche etc.) herührt, einschließlich derjenigen, die von den dargestellten Orten, Objekten und Menschen ausgehen und die sich unter anderem in der Kameraführung, im Schnitt, in der Musik, im Produktions- und Kostümdesign, in den Erzählstrukturen und im Schauspiel ausdrücken.

Nichtsdestotrotz spiegelt Woolfs Vorstellung vom Himmel als gigantischer Projektionsfläche auch wider, wie sich das Kino über die traditionelle Leinwand und die üblichen ästhetischen und narrativen Formen hinaus ausdehnt. Von der präkinematischen Projektion von Bildern durch künstlichen Rauch und Nebel in der Phantasmagorie und László Moholy-Nagys filmischen Experimenten mit Licht als ‚plastischem Medium‘ bis hin zu *Expanded Cinema*, projektionaler Installationskunst und VR – all dies weist auf die „relocation“ (Casetti 2015) des Kinos in der gegenwärtigen postkinematischen Situation hin. Dies zusammen offenbart die zunehmende Diffusion des Kinos hinein in unsere afilmische Umgebung, was Thomas Elsaesser (2016) als den *cinema effect* bezeichnet, der die Leinwand durch einen *atmospheric screen* (vgl. Somaini 2019) ersetzt.

Im breiten Diskurs zeitgenössischer Reflexionen über die Ästhetik von Atmosphäre (ausgehend von prägenden Werken der ästhetischen Philosophie und der Phänomenologie

sowie aktuell in Bereichen wie Architektur und Design, Humangeografie, Archäologie, Literatur, Musik, Tanz und Theater) erinnert uns Woolfs Beschreibung des Himmels als riesiges Kino auch an die stark verzweigte historische Verbindung zwischen Atmosphäre, Luft, Umwelt, Klima und der etablierten Vorstellung von (elementaren und technologischen) Medien. Woolfs ‚elementares‘ Verständnis des Medienbegriffs geht seinen heutigen Assoziationen mit Feldern von Kommunikation, Repräsentation und Information voraus und erstreckt sich bis hin zu aktuellen Arbeiten über filmische Atmosphären, die eine sich verändernde Wahrnehmungssensibilität gegenüber der Umwelt signalisieren, die im weitesten Sinne als eine Ökologie verstanden wird (vgl. Bruno 2022, S.11). Woolfs Beschreibung des atmosphärischen Himmels in filmischen Begriffen als kaum beachtetes Medium des menschlichen Verweilens greift Debatten über Film als „technology of the Anthropocene“ vor, deren künstliche Welten „unnatural and inclement weather and deadly environments“ (Fay 2018, S.4) erschafft. Das Kino steht hier sinnbildlich für den Wunsch, ‚atmosphärische Blasen‘ oder ‚Mikroklimata‘ zu kreieren (vgl. Furuhata 2022), was zeigt, dass Atmosphäre selbst in ihrem naturalistischsten Verständnis das menschliche Dasein beeinflusst und gleichermaßen von ihm beeinflusst wird und somit unausweichlich historisch und sozialpolitisch ist (vgl. Horn 2018).

Zunächst gibt es hauptsächlich zwei große konvergierende Strömungen der zeitgenössischen Atmosphärenforschung, die auf das bewegte Bild anwendbar sind und alle diese Aspekte umfassen. Die erste, die im Fokus dieses Artikels sowie des ersten Sammelbandes zur Film- und Atmosphärentheorie *Filmische Atmosphären* (Brunner/Schweinitz/Tröhler 2012) steht, geht auf die Arbeiten von Hermann Schmitz und Gernot Böhme zurück, die beiden prominentesten deutschen Atmosphärenphilosophen; sie erstreckt sich aber auch chronologisch vor und nach ihnen auf die Schriften anderer gleichgesinnter Theoretiker:innen und Philosoph:innen. Schmitz und Böhme betonen die Atmosphäre als eine neue Art des Denkens über die affektive Wechselbeziehung zwischen dem menschlichen Körper und der Umwelt. Während Schmitz (2014) eine detaillierte Verortung des Atmosphärenbegriffs im Rahmen seiner systematischen Neuen Phänomenologie des gefühlten Leibes vornimmt, lenkt Böhme, der einige Argumentationslinien von Schmitz erweitert und sich von anderen abwendet, die Aufmerksamkeit auf die Ästhetisierung unserer sozialen und privaten Lebenswelt durch affektive Atmosphären. Noch ausgeprägter als Schmitz hat Böhme damit den Weg für ein breiteres Konzept der Atmosphärenproduktion geebnet, das nicht nur die Schaffung von Kunstwerken, sondern ein breites Spektrum kultureller Arte-

fakte umfasst und damit ein Kernprinzip für das Verständnis grundlegender Mechanismen moderner Gesellschaften und Weltbildungspraktiken darstellt.

Unter Rückgriff auf den vormodernen Begriff des ‚Mediums‘, der eher die Vermittlungskapazitäten elementarer Substanzen wie Luft, Licht, Rauch, Wasser, Feuer und so weiter anstatt Technologien der Massenkommunikation bezeichnet, zielt diese elementare Richtung der Atmosphärenforschung darauf ab, die Rahmenbedingungen sichtbar zu machen, die als Infrastruktur der verkörperten Erfahrung fungieren, und somit die atmosphärische Natur aller Medien, sowohl der elementaren als auch der technologischen, sichtbar zu machen. Um das Mediale im Zeitalter von Klimawandel, dem Anthropozän und der Herstellung von Mikroklimata zu verstehen, hat die *elemental media philosophy* mit ihren Wurzeln im aristotelischen Denken, die Medienökologie der Torontoschule der Kommunikation (z.B. Marshall McLuhan) verfeinert und weiterentwickelt.

Beide Strömungen zeigen auf, dass das lateinische ‚*atmosphæra*‘, von dem sich das deutsche ‚Atmosphäre‘, das englische ‚*atmosphere*‘, das französische ‚*atmosphère*‘ und so weiter ableiten, eine Zusammensetzung aus den griechischen Begriffen ‚*atmós*‘ (Luft, Wasserdampf, Dampf) und ‚*sphaira*‘ (Kugel oder Globus) ist und die Gase bezeichnet, die einen planetarischen Körper umgeben (vgl. Martin 2015).

Im übertragenen Sinne bezieht sich der Begriff auf ein Gefühl oder eine Stimmung, die durch eine kollektive Situation, eine Umgebung oder eine zwischenmenschliche Beziehung ausgedrückt wird. Seit dem frühen 18. Jahrhundert bezeichnet ‚Atmosphäre‘ ein nicht-binäres Zusammentreffen von Materiellem und Immateriellem, von Subjekten und Objekten, von Medium und Inhalt sowie von Kollektiv und Individuum und steht damit auch im Einklang mit seiner alten semantisch-historischen Assoziation mit dem Medium (Metaxie) als erweiterte Umgebung oder Milieu (vgl. Spitzer 1942). Dies stellt die psychologische Tradition in Frage, Gefühlszustände ausschließlich dem individuellen Subjekt zuzuschreiben, und betont stattdessen die kollektive, verkörperte, räumlich ausgedehnte, materielle und kulturell geprägte Natur affektiver Zustände.

Im Rahmen einer umfassenderen ‚ökologischen‘ Hinwendung zur Atmosphäre und ihrer zunehmenden Anerkennung als entscheidendes Konzept für das Verständnis der Art und Weise, wie wir unsere Umgebung(en) wahrnehmen, uns mit ihnen auseinandersetzen, über sie nachdenken und von ihnen geformt werden, haben Theoretiker:innen des audiovisuellen Bewegtbildes Atmosphäre beispielsweise wie folgt untersucht: als ein Werkzeug für die narrativ-ästhetische Analyse (vgl. Spadoni 2020; Hven 2022; Warner 2024), als integralen Bestandteil der Fähigkeit des Kinos

zur künstlerischen ‚Welterzeugung‘ (vgl. Yacavone 2014; Hven 2022) und ‚Welterschließung‘ (vgl. Sinnerbrink 2012; De Roo 2025) sowie als Mittel, um zu untersuchen, wie durch Projektionsanordnungen immersive Umgebungen geschaffen werden, die den physischen Raum mit emotionalen und sensorischen Erfahrungen verschmelzen (vgl. Bruno 2022; Hagener i.E.), aber auch als Weg zur Analyse, wie das Kino als ‚affektives Medium‘ atmosphärische Formen sowohl der sozialen Kontrolle als auch neue Formen des Wissens ermöglicht (vgl. Bao 2015; 2022) und zentral für das Verständnis der ‚elementaren‘ und ökologischen Aspekte des Kinos ist (vgl. De Luca 2023). Angewandt auf diese und andere Bereiche kann die Theorie der Atmosphäre, die die beiden genannten wissenschaftlichen Hauptströmungen umfasst, sowohl (a) die von Bewegtbildmaterial erzeugten und dargestellten Atmosphären als auch (b) die gefühlten Atmosphären physischer und soziokultureller Umgebungen, in denen sie konkret erlebt werden, beleuchten; einschließlich der Art und Weise, wie beide durch Betrachtungs-, Vorführ- und Projektionstechnologien geformt werden.

Atmosphäre im Kontext der zeitgenössischen Phänomenologie und Ästhetik

Nach Schmitz‘ Neuer Phänomenologie des gefühlten (und fühlenden) Leibes (im Gegensatz zum materiellen

oder objektiven Körper) sind Atmosphären ‚räumlich‘ gemachte und ‚leiblich wahrgenommene‘ Gefühle – daher seine vielzitierte Definition von Gefühlen als „räumlich ergossene Atmosphären und leiblich ergreifende Mächte“ (Schmitz 2014, S.30). Im Bereich der gelebten Erfahrung sind Atmosphären bei Schmitz affektive Kräfte und auf den Körper einwirkende Mächte, die aber außerhalb des Körpers existieren (und als solche empfunden werden). Böhme stimmt zu, dass solche Atmosphären im eigentlichen Sinne weder Eigenschaften von Objekten noch von Subjekten (an sich) sind, aber abweichend von Schmitz’ rein phänomenologischer Untersuchung schlägt er vor, dass diese fundamentale ‚ontologische‘ Unbestimmtheit von Atmosphären, die ihre Analyse erschwert und zu ihrer allgemeinen Vernachlässigung in der Ästhetik geführt hat, eine Form von Intermediarität ist. Mit anderen Worten: Bei Atmosphären gehen die Relationen ihren Relata voraus (um es mit der Weimarer Medienanthropologie auszudrücken; vgl. Voss 2023, S.25) und existieren somit ‚zwischen‘ Subjekten und Objekten als primäre Grundlage für deren gelebte, wahrnehmbare Beziehung. So versteht Böhme Atmosphäre nicht nur als „räumliche Träger von Stimmungen“ (1995, S.29), sondern als Vermittlung „wodurch Umgebungsqualitäten und Befinden aufeinander bezogen sind“ (ebd., S.22f.).

Er betont, dass Atmosphären – im Sinne einer Erfahrung verstanden –

nicht die sekundären Produkte von Dingen und Beziehungen sind (einschließlich dessen, was als „sekundäre Qualitäten“ bezeichnet wird, wie z.B. Farbe), sondern deren primäre „Essenz“ (ebd., S.33). Innerhalb distinkter atmosphärischer Konstellationen sind sensorische Qualitäten wie Farbe und Textur Teil eines Netzes von miteinander verbundenen Wahrnehmungen und entsprechenden Affekten, die nicht physischen Grenzen oder einer Ontologie diskreter und unabhängiger ‚Dinge‘ unterlegen sind. In Böhmes aussagekräftigem Beispiel ist das Blau einer Tasse zwar objektiv gesehen einfach eine Eigenschaft, die die Tasse ‚hat‘, aber aus einer phänomenologischen und ‚atmosphärischen‘ Perspektive ist das Blau eine besondere Art und Weise, in der die Tasse ‚im Raum präsent‘ ist. Diese Qualität wird dann nicht als etwas gedacht, was auf die Tasse in irgendeiner Weise beschränkt ist und an ihr haftet, sondern gerade umgekehrt, als etwas, das auf die Umgebung der Tasse ausstrahlt, diese Umgebung in gewisser Weise tönt oder ‚tingiert‘ (als Teil dessen, was Böhme ‚die Ekstasen des Dings‘ nennt). In Bezug auf die konkrete wahrnehmungsaffektive Erfahrung kann dasselbe über bestimmte Qualitäten von Menschen, Orten und Objekten innerhalb eines Filmbildes oder einer Filmsequenz als ästhetische Ganzheit gesagt werden. Rückgreifend auf Aristoteles’ Aisthethik (Wahrnehmungslehre) stellt Böhme die konkrete leibliche Wahrnehmung

affektiver Qualitäten in den Vordergrund. Darüber hinaus bezieht sich Böhmes ‚neue Ästhetik‘ nicht nur auf die bildenden Künste, sondern auf potenziell alle Bereiche der kulturellen Herstellung (Architektur, visuelle Innenarchitektur, *Environmental Sound Design*, Kosmetik etc.), in denen affektive Atmosphären auf breiter Ebene ‚produziert‘ werden und zahlreiche Aspekte unseres Lebens in positiver oder negativer Weise prägen. In diesem Zusammenhang betrachtet Böhme das ‚Ästhetische‘ und das ‚Sozialpolitische‘ als zwei Seiten der gleichen atmosphärischen Medaille. Der italienische Philosoph Tonino Griffero (2020) hat diesen Punkt weiter ausgeführt. Da Atmosphären (seien sie gut oder schlecht, produktiv oder destruktiv) auf uns alle in einer prä-rationalen (und oft nicht willentlichen), körperlichen Weise einwirken, erfordert der Widerstand gegen die „media-emotional manipulation“ (Griffero 2020, S.263), die durch geschaffene affektive Atmosphären stattfindet, ein besseres Verständnis ihrer Natur und ihrer Operatoren innerhalb und außerhalb der Kunst.

Aufbauend auf diesen Ideen ist filmische Atmosphäre eine ganzheitliche, sensorisch-affektive Erfahrung, die Filme erzeugen. Sie lässt sich weder auf die ‚profilmischen‘ (realen) Objekte, die dargestellt oder aufgezeichnet werden, einschließlich der physischen Umgebungen und Qualitäten realer Schauplätze und Kulissen, noch auf deren filmisch vermittelte Darstel-

lungen (und Bedeutungen) reduzieren; auch, wenn jede dieser Realitäten (zusammen mit den heutigen computergenerierten Objekten) wesentlich zu einer affektiv-ästhetischen Atmosphäre beitragen kann, ebenso wie jede beliebige Anzahl von formalen, narrativen, stilistischen, medialen, thematischen und generischen Merkmalen. Trotz der traditionellen filmwissenschaftlichen Unterscheidung zwischen ‚Atmosphäre‘ auf der einen und ‚Geschichte‘ sowie ‚Stil‘ auf der anderen Seite ist ein narrativer Film nicht einfach eine dargestellte Geschichtenwelt mit einer sozusagen übergestülpten Atmosphäre. Dies entspricht nicht der tatsächlichen Filmerfahrung und auch nicht der Praxis des Filmemachens. Denn (trotz jüngster Versuche mit KI-Software-Tools) kann eine ‚fertige‘ Atmosphäre in eine bereits existierende Welt nicht einfach ‚eingefügt‘ werden. Sowohl bei der Entstehung als auch bei der Erfahrung von narrativen Filmen, Fernsehsendungen und anderen Bewegtbild-Werken sind Geschichte und Atmosphäre durchaus ko-konstitutiv und durchdringen sich gegenseitig.

Atmosphären und Filmerfahrung: Wahrnehmung, Verkörperung, Affekt

Die zeitgenössische Filmtheorie zeichnet sich durch ihre erfahrungsorientierte Ausrichtung aus. In Abkehr von den semiotischen, poststrukturalistischen, psychoanalytischen und marxistischen Perspektiven, die die

„moderne“ Filmtheorie charakterisierten – und insbesondere von den Modellen des ‚Films als Text‘, Repräsentation und der (kodierten) Kommunikation, die damit einhergingen (vgl. u.a. Hven 2022; Elsaesser/Hagenner 2015) –, stellt sie typischerweise das Kino als eine Form der Wahrnehmung, des Affekts und der körperlichen Erfahrung in den Mittelpunkt. Wiederbelebt wird in diesem Sinne das Interesse der frühen Filmtheorie an der Art und Weise, wie das Kino auf die sensorischen und affektiven Fähigkeiten der Zuschauer:innen einwirkt und auf diese Weise neue Wege der Wahrnehmung, des Fühlens und des In-der-Welt-seins schaffen kann (sowohl durch die Erzählung als auch unabhängig davon). In Abgrenzung zu den kognitiven (und ‚neo-formalistischen‘) Filmwissenschaften der ersten Generation spiegeln sich diese übergreifenden Anliegen in konzeptionell und historisch überlappenden phänomenologischen, deleuzianischen und affekttheoretischen Ansätzen wider. Diese manifestierten sich in den 1990er Jahren gemeinsam mit ähnlichen Strömungen in den Kultur- und Literaturwissenschaften sowie in der Kunstgeschichte und -theorie und positionieren sich gegen vermeintlich dualistische („kartesianische“), *embodied* und abstrakte Auffassungen des filmischen Zuschauens als eine Angelegenheit primär mentaler (bewusster oder unbewusster) Prozesse, im Vergleich zu denjenigen, bei denen die direkte Wahrnehmung und der Affekt

nur eine untergeordnete Rolle spielen. Sie zielen auf das, was ‚unterhalb‘, ‚oberhalb‘ und ‚jenseits‘ der filmischen Repräsentation, Signifikation und Kognition (zusammen mit auf diesen Ebenen operierenden Ideologien) liegt – sei es prä-rationale Wahrnehmung, Gefühl, Verkörperung oder Ausdruck –, aber nicht jenseits von weniger reduktiv betrachteten Denk- und Verstehensprozessen (vgl. Hven 2022). In dieser und anderer Hinsicht weisen diese filmtheoretischen Ansätze weitreichende Gemeinsamkeiten mit der Theorie und Philosophie der Atmosphäre auf. Dennoch haben sie sich, zumindest bis vor Kurzem (und mit einigen bemerkenswerten Ausnahmen), nicht nachhaltig und detailliert mit dem wachsenden Korpus der Atmosphärenforschung auseinandergesetzt. Das Konzept der Atmosphäre, wie es oben formuliert wurde, kann jedoch das Verständnis aller Aspekte von Filmen und ihrer Erfahrung, die in der zeitgenössischen Filmtheorie im Vordergrund stehen, bereichern, indem es sie in einen alternativen, aber völlig komplementären intellektuellen Rahmen stellt. Aus einer eher kritischen Perspektive kann die Aufmerksamkeit für die wahrgenommene und gefühlte Atmosphäre und ihre Besprechung im akademischen Diskurs – insbesondere innerhalb der phänomenologischen und ästhetischen Traditionen, in denen sie am ausführlichsten erforscht wurde – auch dazu beitragen, diese zeitgenössischen filmtheoretischen Ansätze

in bestimmte Richtungen neu auszurichten und einige spezifische Verkürzungen, Übertreibungen und blinde Flecken zu korrigieren, die aufmerksame Kommentatoren (einschließlich derer, die diesen Theorien weitgehend wohlwollend gegenüberstehen) festgestellt haben (z.B. Brinkema 2014; Yacavone 2016; Leys 2011).

Die zeitgenössische Filmphänomenologie, die durch die Schriften von Vivian Sobchack (1991; 2004) eingeleitet und von vielen nachfolgenden Theoretiker:innen weitergeführt wurde, basiert auf Maurice Merleau-Pontys existential-phänomenologischer Darstellung der gelebten, verkörperten Wahrnehmung. Ganz im Sinne von Merleau-Pontys Aussage, ein Film „is not thought; it is perceived“ (1964 S.58), wird dies (insb. in Sobchacks Formulierungen) auf die Filmerfahrung angewandt, wobei der Schwerpunkt auf der wahrnehmungsmäßigen Erkundung der virtuellen räumlichen Umgebungen von Filmen durch den verkörperten Zuschauenden liegt, hauptsächlich durch die Prämisse des sich bewegenden und ‚beabsichtigenden Auges‘ der Kamera (vgl. Sobchack 1991). Dies geschieht auf viele der gleichen Weisen, wie wir uns vorreflexiv mit realen, dreidimensionalen Räumen und Dingen auseinandersetzen, wie sie von Merleau-Ponty beschrieben werden. Dies beinhaltet eine verkörperte (vorrationalen und vorsprachliche) Wechselseitigkeit und wahrnehmungsbezogene Mitbestimmung des Subjekts und des Objekts des

Sehens als gleichzeitig ‚Betrachter‘ und ‚Betrachteter‘, woraus sich Konzepte wie der wahrnehmende und beabsichtigende ‚Filmkörper‘ (vgl. Sobchack 1991) als funktional analog und ‚korreliert‘ mit dem menschlichen Körper und Sinnesapparat ergeben (für eine Gegenexploration der ‚diskorrelierten Bilder‘ vgl. Denson 2020). Mehrere Kernideen in Merleau-Pontys Philosophie der verkörperten Wahrnehmung (sowie in seinen Schriften und Vorlesungen über Kunst) werden von Schmitz‘ und Böhmes Theorien über Atmosphäre und jenen, die von ihnen inspiriert wurden, geteilt (vgl. Yacavone i.E.). Viele von ihnen – einschließlich des ‚Primats der Wahrnehmung‘, des gefühlten Körpers als Ort der ‚Lebenswelt‘, des perspektivischen, räumlichen und umweltvermittelten Charakters von konkreter Erfahrung – entspringen einer gemeinsamen Quelle in Heideggers (und früherer Philosophen) Entwicklung von Kants phänomenologischem Konzept der ‚Lebenswelt‘. Darin wird die gemeinsame wahrnehmungsmäßige und affektive ‚Einstimmung‘ des Daseins auf seine konkrete Umwelt betont. Dasselbe gilt für Mikel Dufrennes (1989 [1953]) Neuausrichtung der französischen Existenzphänomenologie (einschl. der Einsichten von Merleau-Ponty und Sartre in Verbindung mit denen Heideggers) auf die ästhetische Erfahrung, insbesondere mittels der affektiven Atmosphäre, die als bestimmendes Merkmal der ‚ausgedrückten Welten‘ von Kunstwerken gilt (vgl. auch Yacavone 2014).

Verwurzelt in dieser gemeinsamen philosophischen Linie, kann die zeitgenössische Filmphänomenologie davon profitieren, sich mit diesen überschneidenden Traditionen der phänomenologischen Ästhetik und der phänomenologischen Theorie der Atmosphäre zu beschäftigen. Vor allem können sie dazu dienen, Aspekte einer dedizierten und ‚verkörperten‘ Wahrnehmung von Filmen (und anderen Bewegtbild-Werken) stärker in den Fokus zu rücken, welche in der zeitgenössischen phänomenologischen Filmtheorie bisher eher in den Hintergrund gedrängt wurden. Dazu gehören vor allem die entscheidenden ‚zeitlichen‘ Dimensionen der Filmerfahrung (auch in Verbindung mit dem Schnitt und seinen Wahrnehmungseffekten), insofern dass sie von den Zuschauenden in der Begegnung mit Filmen ‚gelebt‘ werden – einem zutiefst zeitlichen (sequenziellen, durationalen, rhythmischen) Medium, wie bereits Merleau-Ponty betonte (1964, S.54; vgl. auch Yacavone 2016). Insbesondere Dufrenne bezieht den Beitrag der ‚dargestellten‘ und der ‚ausgedrückten‘ oder gefühlten Zeitlichkeit von Werken, einschließlich Filmen, zu ihrer gesamten affektiven Atmosphäre mit ein und stellt sie als global prägend für die Wahrnehmung von darstellerischen und narrativen Merkmalen heraus. Zwar liegt in diesem Feld noch viel Forschungspotenzial, was aber eine solche phänomenologische Atmosphärenperspektive zum besseren Verständnis von Kino und Fernseh-

hen als zeitliche (und raum-zeitliche) Medienformen beitragen kann, ist in der neueren Forschung bereits deutlich geworden. Eindrücklich aufgezeigt hat dies Rick Warners innovative Studie *The Rebirth of Suspense: Slowness and Atmosphere in Cinema* (2024) mit Blick auf die Atmosphärentheorie (vgl. Spadoni 2020; Hven 2022), einschließlich der Formulierung eines eigenen Modus des *atmospheric suspense*. In Übereinstimmung mit Dufrennes Argumentation, wie affektive Atmosphären narrativer Werke unser ‚gesamtes Verständnis‘ von ihnen von Anfang an beeinflussen (vgl. Dufrenne 1989 [1953], S.188), statt uns „toward some future narrative result“ zu lenken, veranlasst uns diese Art von Spannung „to wonder about the affective forces that have already gripped us in prior moments without our awareness and that continue to hold us in their clutches“ – Kräfte, die auch eine erfahrungsbezogene „priority over gnostic (i.e., cognitive) concerns of story“ (Warner 2024, S.58f.) haben können. Warners Forschung, die sich speziell auf die im globalen Arthousekino weit verbreitete Ästhetik des *Slow Cinema* konzentriert, hebt zusammen mit Ludo de Roos und Jakob Boers (2025) jüngster Anwendung der Atmosphärentheorie (insb. Hvens Arbeit) auf die vorwiegend mit Deleuze’schen ‚Zeitbildern‘ operierenden Filme von Apichatpong Weerasethakul und Béla Tarr hervor, dass die Atmosphärentheorie nicht nur neue theoretische Erkenntnisse über das Kino und das

bewegte Bild liefert, sondern auch als leistungsfähiges Instrument für die Analyse und Bewertung spezifischer filmischer Modi, Genres und Stile sowie einzelner Filme und Regiearbeiten dient.

Konvergenzen, aber auch aufschlussreiche Unterschiede tun sich auf zwischen der auf Medien und Werken des Bewegtbilds angewandten Atmosphärentheorie und verschiedenen Theorien des verkörperten filmischen Affekts, der Synästhesie sowie der Empfindung. Letztere stützen sich auf die Kino-Bücher von Gilles Deleuze *Cinema 1: The Movement Image* (2002 [1983]) und *Cinema 2: The Time Image* (2005 [1985]) sowie auf Deleuzes andere Schriften über Empfindsamkeit, Affekt und Kunst. Unter Bezugnahme auf Deleuze und den österreichischen Kunsthistoriker Alois Riegl liefert Laura U. Marks in ihrem Buch *Skin of the Film: Intercultural Embodiment and the Senses* (1999) eine Zusammenführung von Film und ‚haptischer Visualität‘. Insbesondere durch die ‚haptischen Bilder‘ bestimmter Erzähl-, Experimental- und Dokumentarfilme wird ein Modus der Filmerfahrung erzeugt, bei dem die Augen „function like organs of touch“ (Marks 1999, S.162). Indem sie die Aufmerksamkeit mehr auf die ‚Oberfläche‘ und die ‚Textur‘ von Objekten lenkt anstatt auf rigide Formen und „illusionistic depth“ (ebd.), argumentiert sie, dass im Kino, wie in der Malerei, haptische Bilder – in denen repräsentative Aspekte ungenau oder

mehrdeutig sein können – nicht so sehr zur „imaginative and perceptual identification with a figure“, sondern vielmehr „a bodily relation between the bodily viewer and the [two-dimensional] image“ als solchem fördern, wodurch die gefühlte „material presence“ (ebd.) von Bildern im Vordergrund steht.

Wie unter anderem die Filmphänomenologie, besonders bei Jennifer Barker (2009), betont hat, sind Filme, die konkret körperlich erlebt werden, in hohem Maße ‚multimodal‘ und sprechen in gewisser Weise ‚alle fünf Sinne‘ an. Dies geschieht häufig auf synästhetische Weise, wobei eine Art der Sinneserfahrung (z.B. das Hören eines Musikstücks) in eine andere übergeht (das Sehen von Farben, das Fühlen von Texturen usw.) (vgl. auch Laine/Strauven 2009). Ähnlich argumentiert Böhme (2013), dass ‚Synästhesie‘ eine der Haupteigenschaften von Atmosphären ist, wobei das zu ihrer Beschreibung verwendete Vokabular reichhaltig an sensorischen Qualitäten wie ‚feurig‘, ‚dicht‘, ‚rau‘, ‚warm‘, ‚kalt‘ und so weiter ist, die mehr als einen Sinn (Geschmack, Tastsinn, Sehsinn) gleichzeitig evozieren und auch eine Verwischung dieser Sinne nahelegen (vgl. Böhme 2013, S.25). Im Gleichklang mit den oben erwähnten filmtheoretischen Diskursen sind diese Beschreibungen für Böhme nicht einfach metaphorische Projektionen der Sprache, bei denen die Bezugnahme auf einen rein figurativen Sinn (z.B. Berührung) für einen buchstäblich

‚richtigen‘ primären Sinn (z.B. Sehen oder Ton im Kino) steht, sondern spiegeln eine tiefere körperliche Einheit der Empfindung auf einer vorsprachlichen und nicht-mentalenen Erfahrungsebene wider (vgl. ebd., S.28f.), an die Kunstwerke anknüpfen können. Auch Griffero betont, dass Atmosphären oft multisensorisch sind und es darum geht, wie Objekte und Räume durch ihr Aussehen, ihren Klang, ihren Geruch und so weiter zu einem gefühlten Gesamteindruck beitragen (vgl. Griffero 2020, S.265).

In ihrem einflussreichen Buch *The Forms of the Affects* (2014) kritisiert Eugenie Brinkema grundlegende Annahmen und Methoden zur Theorie des filmischen Affekts (einschl. des Einflusses phänomenologischer Ideen) und plädiert für einen objektiveren, werk- und formbetonten Ansatz. Dementsprechend fordert sie, dass die affektiven Aspekte von Filmen nicht in erster Linie als eine Angelegenheit des ‚eigenen‘ Gefühls von Zuschauenden oder Theoretiker:innen betrachtet werden – ‚mein‘ Gefühl, meine Reaktion und so weiter (vgl. Brinkema 2014, S.32f.). Trotz ihrer generalisierenden Assoziation dieser Perspektive mit der Phänomenologie *tout court* ist Brinkemas vorgeschlagene alternative Sichtweise auf die ‚Formen des Affekts‘ in filmischen Werken selbst, im Unterschied zu den affektiven Reaktionen und Strukturen der Zuschauenden (die in körperlichen, psychoanalytischen oder anderen Begriffen aufgefasst werden), nichtsdestotrotz in allgem-

ner Übereinstimmung mit den Standpunkten von Böhme, Dufrenne, Hven und anderen Autor:innen, die betonen, dass die affektive Atmosphäre extern in Umgebungen und Objekten, einschließlich Kunstwerken, verortet ist. Atmosphären sind dann in Abgrenzung zu den subjektiven Stimmungen und anderen Gefühlszuständen der Wahrnehmenden, mit denen sie entweder in Einklang stehen können oder auch nicht, zu betrachten. Während sich also ein Großteil der zeitgenössischen Filmtheorie auf die Bedingungen des verkörperten Subjekts (d.h. der Zuschauenden) konzentriert, sind Ansätze, die sich an der Atmosphärentheorie und -philosophie orientieren, auf die Erfahrungsstruktur des Objekts (des Bewegtbildes) und insbesondere auf das, was im ‚Zwischenraum‘ zwischen ihm und den Zuschauenden geschieht, fokussiert. Dies sind in erster Linie die Erfahrungswelten und Atmosphären von Werken, die in ganzheitlich-formalen, repräsentativen und affektiven Begriffen konzipiert sind. Eine auf die Atmosphäre fokussierte Ästhetik trüge dazu bei, den ‚affektiven Kompass‘ der Filmtheorie wieder auf die Filme selbst auszurichten (um Husserls phänomenologische Parole aufzugreifen), wodurch die Auswüchse des kritiker- und theoriezentrierten ‚Impressionismus‘ vermieden würden, auf den Brinkema abzielt. Doch damit geht die Vernachlässigung der Hälfte einer im Wesentlichen zweigeteilten Subjekt-Objekt-Beziehung einher, da wenig oder gar kein Licht auf die

Frage geworfen wird, warum und wie Filme und andere Bewegtbildwerke ‚überhaupt‘ auf irgendjemanden eine affektive Wirkung haben. In Übereinstimmung mit Böhmes und Dufrennes gemeinsamer Betonung der ästhetischen Atmosphäre als der sich gegenseitig konstituierenden Vermittlung von Wahrnehmendem und Wahrgenommenem, von Affekt und Affektiertem, erfordert die Behandlung der letztgenannten Frage unausweichlich die Erforschung allgemeiner Merkmale und Bedingungen (d.h. nicht speziell der Ihren oder der Meinen, also keiner spezifischen) des ästhetisch erlebenden und affektiven Subjekts, wie sie Dufrenne im Detail verfolgt, auch im Hinblick auf sein Postulat eines ‚affektiven Apriori‘. Dieses wird als angeborene Fertigkeit theoretisiert – wie jene ‚transzendentalen‘ apriorischen (angeborenen) Kategorien des Geistes, die nach Kant alles Wissen der Welt nicht nur formen, sondern überhaupt erst ermöglichen. Aber in diesem Fall handelt es sich nicht um eine Kategorie der Vernunft, des Erkennens, des Urteilens und so weiter, sondern um eine Kategorie des Gefühls. Dieses potenzielle Vermögen ist das Mittel, so Dufrenne, mit dem wir in der Lage sind, extern existierende, affektive Atmosphären – wie die von Kunstwerken erzeugten – zu erfassen, in sie ‚einzutauchen‘ und von ihnen so ergriffen zu werden, dass wir sie fein differenzieren können (d.h. ohne ihnen zuvor begegnet zu sein). Als direkte Brücke zwischen diesem

Konzept und dem Kino im Besonderen und um den Kreis dieser kurzen Diskussion über die Affekttheorie und die Atmosphäre des Films zu schließen, verweist Deleuze auf Dufrennes affektive Apriori-Idee, die seine einflussreiche Theorie des ‚Affektbildes‘ stützt – eines der drei primären Bild-Regime im klassischen Kino (neben dem Handlungsbild und dem Wahrnehmungsbild), das ‚reine‘ Gefühlsqualitäten präsentiert (die Deleuze mit der filmischen Großaufnahme, insb. des Gesichts, in Verbindung bringt) (vgl. Yacovone i.E.). Dies ist eine von vielen Verbindungen zwischen Deleuzes Filmschriften und der atmosphärischen Ästhetik, die mehr Aufmerksamkeit verdient als sie bisher erhalten hat (auch in Bezug auf Deleuzes Anwendung von Peirces Begriff der *firstness* auf das Kino), und die sich mit Béla Balázs’ Überlegungen zur Bedeutung von Atmosphäre und Stimmung („der nebelhafte Urstoff“ [Balázs 2001 [1924], S.30] im Kino überschneidet (vgl. Yacovone i.E.).

Atmosphäre und/als Medium

In Rückgriff auf den Forschungszweig, der die Atmosphäre als Mittel zur Korrektur oder Überarbeitung der gegenwärtigen Assoziation von ‚Medium‘ mit Information, Technologie, Speicherung und Kommunikation propagiert, finden wir einen Begriff von Atmosphäre, der sich mehr an seine ursprüngliche Bedeutung von Medien als physische, ‚elementare‘ und damit

technische und technologische Milieus anlehnt, die die Umwelt regulieren, kalkulieren, organisieren oder konditionieren und somit als welterschaffende ‚Infrastrukturen‘ zu verstehen sind statt als semiotische oder ästhetische Systeme. Wie Yuriko Furuhashi (2002) in ihrer Studie über *media of atmospheric control* ausführt, entkräftet ein solcher Ansatz die zentrale Bedeutung des Affektiven und Sensorischen in der zeitgenössischen Atmosphärentheorie und konzentriert sich stattdessen auf „the intersection of scientific, architectural, and artistic deployments of the physical atmosphere“ (ebd., S.7). Trotzdem teilt dieser elementare Ansatz mit ästhetischen Theorien ein Verständnis von Atmosphäre als „both meteorological and social, as well as geo-physical and political“ (ebd., S.8). Wie Eva Horn (2018) mit ihrem Vorschlag einer ‚Aisthesis der Luft‘ dargelegt hat, ist die ‚physische Atmosphäre‘ als materielle Verbindung untrennbar mit den Variationen verbunden, so wie Luft als lebensspendende Substanz funktioniert, die die Sphäre des Natürlichen und des Politischen überspannt – am brutalsten, wie Peter Sloterdijk (2009) bemerkt, in der ‚atmosphärischen Kriegsführung‘, wo die Atemluft selbst zum Ziel wird (chemische Kriegsführung, ABC-Waffen).

Hier lässt sich die Frage anschließen, inwiefern sich Atmosphäre und Medien heute noch unterscheiden lassen. Dazu kommt die Vermischung von Atmosphäre mit anderen Begriffen, die gegenwärtig verwendet

werden, um ein ‚Milieu‘, die ‚Umwelt‘ oder ein ‚Ambiente‘ als vermittelnde Umgebung zu beschreiben. Was das spezifische Verhältnis von Atmosphäre und Medium betrifft, so argumentiert Hven (i.E.), dass trotz ihrer Bedeutungsüberschneidungen ein wichtiger Unterschied zwischen Medium und Atmosphäre in ihrer Funktionalität liege: Während ein Medium zur Selbstnegation, Transparenz und Immaterialität neigt, verweist Atmosphäre auf die Latenz des materiellen Mediums in seiner Organisation des räumlichen Wahrnehmungsfeldes. Wie eingangs erwähnt, umfasst Atmosphäre hier sowohl die in und durch Filme (und ähnliche Bewegtbildwerke) erzeugten Stimmungen als auch ein breiteres Verständnis des Kinos selbst als atmosphärisches Medium.

In seiner Neubewertung von Walter Benjamins Medientheorie zeigt Antonio Somaini (2016), dass diese sich letztlich damit befasst, wie neue und sich entwickelnde Technologien das Feld organisieren, in dem die sinnliche Erfahrung stattfindet, oder, in einem erweiterten Sinne, die Atmosphäre, ‚durch die‘ die Dinge überhaupt erst erscheinen.

Entscheidend ist, dass etwas wie die Atmosphäre von Kino auch mit der Verbreitung dieses Mediums in der Öffentlichkeit zusammenhängt, so dass wir beginnen, in Begriffen des Kinos auch außerhalb seines traditionellen Dispositivs zu ‚denken‘, wenn wir metaphorisch von Filter, Cut, Framing, Zeitlupe und so weiter sprechen, was

den oben erwähnten ‚Kinoeffekt‘ zeigt, durch den das Kino nicht mehr auf sein Dispositiv beschränkt ist, sondern Teil der ‚Atmosphäre des bewegten Bildes‘ geworden ist, die die heutigen Gesellschaften definiert. Ein genauer Blick auf diese migrierten und angepassten Kino-atmosphärischen Dynamiken (was Casetti [2023] als unseren gegenwärtigen Zustand der *screenscapes* analysiert), die in zeitgenössischen Sportereignissen, politischen Kampagnen, Social-Media-reels, Musikvideos und so weiter zum Tragen kommen, kann ihre genuine Kraft offenlegen, innerhalb ihrer spezifischen Kontexte zu wirken, zu unterhalten und zu manipulieren, aber auch, durch einen solchen Vergleich, ihre Bandbreite an Formen und Funktionen im Kino darzulegen.

Schlussfolgerung

Durch die Verbindung von phänomenologisch-affektiven und medial-elementaren Ansätzen bietet Atmosphäre ein neues konzeptionelles Paradigma für die Film- und Medienwissenschaft. Der vorangegangene Überblick über die aktuelle Forschung zum Atmosphärenbegriff zeigt, dass es sich um ein komplexes und vielschichtiges Gebiet handelt, das sowohl Forschung umfasst, die sich mit den narra-

tiv-ästhetischen Implikationen der filmischen Atmosphäre befassen, als auch medienphilosophische Verzweigungen, die die Aufmerksamkeit auf die Rolle der Medientechnologien bei der Gestaltung der ‚Umwelt‘ menschlicher Erfahrung lenken. Atmosphäre bezeichnet sowohl die von bestimmten Kunstwerken erzeugte ‚Stimmung‘ als auch Benjamins ‚Medium der Wahrnehmung‘ selbst als erweitertes Wahrnehmungsfeld, die Umwelt oder Atmosphäre (vgl. Somaini 2016), die von den sozio-historischen Transformationen der sich entwickelnden technologischen Apparate abhängt. Indem sie die ästhetischen und materiellen Dimensionen zusammenbringt, indem sie Medien als Infrastruktur und Produzent von teilbaren ‚Stimmungen‘ vereint, weisen Atmosphären, wie Weihong Bao argumentiert, einen neuen affektiven Modus des Wissens aus (vgl. Bao 2022, S.143). Als Forschungsparadigma rekonfiguriert das Konzept der Atmosphäre die Sphären des Subjektiven und des Objektiven, des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen, des Menschlichen und des Nicht-Menschlichen, der natürlichen, der gebauten und der virtuellen Umwelt, der elementaren und technologischen Medien, des Mediums und seines Inhalts.

Literatur

- Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001 [1924].
- Bao, Weihong: *Fiery Cinema: The Emergence of an Affective Medium in China, 1915-1945*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2015.
- Bao, Weihong: „Hermeneutics of Doubt: Atmospheric Knowing and an Ecology of the Mind.“ In: *Representations* 157 (1), 2022, S.142-172.
- Barker, Jennifer: *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press, 2009.
- Boer, Jakob/Roo, Ludo de: „Slow Cinematic Atmosphere: Developing an Enactivist-Phenomenological Theory for Contemplative Spectatorship.“ In: *Quarterly Review of Film and Video*, 2025, S.1-26. doi: <https://doi.org/10.1080/10509208.2025.2465008>
- Böhme, Gernot: „Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetic.“ In: *Thesis Eleven* 36, 1993, S.113-126.
- Böhme, Gernot: *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp, 2013.
- Böhme, Gernot: „Synesthesia in a Phenomenology of Perception.“ In: *Cloud-Cuckoo-Land: International Journal of Architectural Theory* 18 (31), 2013, S.21-33.
- Brinkema, Eugenie: *The Forms of the Affects*. Durham: Duke UP, 2014.
- Brunner, Philipp/Schweinitz, Jörg/Tröhler, Margrit (Hg.): *Filmische Atmosphären: Zürcher Filmstudien*. Marburg: Schüren, 2012.
- Bruno, Giuliana: *Atmospheres of Projection: Environmentalality in Art and Screen Media*. Chicago: University of Chicago Press, 2022.
- Cahill, James Leo/Jacobson, Brian/Bao, Weihong: „Media Climates: An Introduction.“ In: *Representations* 157 (1), 2022, S.1-16.
- Casetti, Francesco: *The Lumière Galaxy*. New York: Columbia UP, 2015.
- Casetti, Francesco: „The Optical and the Environmental: From Screens to Screenscapes.“ In: *Critical Inquiry* 49 (3), 2023, S.315-336.
- Deleuze, Gilles: *Cinema 1: The Movement Image*. London/New York: The Athlone Press, 2002 [1983].
- Deleuze, Gilles: *Cinema 2: The Time Image*. London/New York: The Athlone Press, 2005 [1985].
- Denson, Shane: *Discorrelated Images*. Durham: Duke UP, 2020.
- Dufrenne, Mikel: *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Evanston: Northwestern UP, 1989 [1953].

Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: *Film Theory: An Introduction through the Senses*. London/New York: Routledge, 2015.

Elsaesser, Thomas: *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2016.

Fay, Jennifer: *Inhospitable World: Cinema in the Time of the Anthropocene*. Oxford: Oxford UP, 2018.

Furuhata, Yuriko: *Climatic Media: Transpacific Experiments in Atmospheric Control*. Durham: Duke UP, 2022.

Griffero, Tonino: „Emotional Atmospheres.“ In Szanto, Thomas/Landmeer, Hilge (Hg.): *The Routledge Handbook of Phenomenology of Emotion*. London: Routledge, 2020, S.262-274.

Hagener, Malte: „Atmosphere Between Control and Participation: Multi-Projection Experiments in the Late 1960s.“ In: Hven, Steffen/Yacavone, Daniel (Hg.): *The Oxford Handbook of Moving Image Atmospheres and Felt Environments*. Oxford/New York: Oxford UP, im Erscheinen.

Horn, Eva: „Air as Medium.“ In: *Grey Room* 73, 2018, S.6-25.

Hven, Steffen: *Enacting the Worlds of Cinema*. Oxford/New York: Oxford UP, 2022.

Hven, Steffen: „Cinema as Atmospheric Medium.“ In: Yacavone, Daniel/ders. (Hg.): *The Oxford Handbook of Moving Image Atmospheres and Felt Environments*. Oxford/New York: Oxford UP, im Erscheinen.

Laine, Tarja/Strauven, Wanda: „The Synaesthetic Turn.“ In: *New Review of Film and Television Studies* 7 (3), 2009, S.249-255.

Leys, Ruth: „A Turn to Affect: A Critique.“ In: *Critical Inquiry* 37, 2011, S.434-472.

Luca, Tiago de: „Nebulous Cinema.“ In: *Studies in World Cinema* 3 (2), 2023, S.242-264.

Marks, Laura: *Skin of the Film: Intercultural Embodiment and the Senses*. Durham: Duke UP, 1999.

Martin, Craig: „The Invention of Atmosphere.“ In: *Studies in History and Philosophy of Science* 52, 2015, S.44-54.

McKim, Kristi: *Cinema as Weather: Stylistic Screens and Atmospheric Change*. New York: Routledge, 2013.

Merleau-Ponty, Maurice: „The Film and the New Psychology.“ In: ders.: *Sense and Non-Sense*. Chicago: Northwestern UP, 1964, S.48-59.

Mitchell, W.J.T./Hansen, Mark B.N.: „Introduction.“ In: dies. (Hg.): *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: University of Chicago Press, 2010, S.vii-xxii.

O'Brien, Adam: *Film and the Natural Environment: Elements and Atmospheres*. London/New York: Wallflower, 2018.

Schmitz, Hermann: *Atmosphären*. Freiburg/München: Karl Alber, 2014.

Sinnerbrink, Robert: „Stimmung: Exploring the Aesthetics of Mood.“ In: *Screen* 53 (2), 2012, S.148-163.

Sloterdijk, Peter: *Terror from the Air*. Boston: MIT Press, 2009.

Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton UP, 1991.

Sobchack, Vivian: *Carnal Thoughts: Embodiment in Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, 2004.

Somainsi, Antonio: „Walter Benjamin's Media Theory and the Tradition of the Media Diaphana.“ In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 7 (1), 2016, S.9-25.

Somainsi, Antonio: „The Atmospheric Screen: Turner, Hazlitt, Ruskin.“ In: Buckley, Craig/Campe, Rüdiger/Casetti, Francesco (Hg.): *Screen Genealogies: From Optical Device to Environmental Medium*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2019, S.159-185.

Spadoni, Robert: „What is Film Atmosphere?“ In: *Quarterly Review of Film and Video* 37 (1), 2020, S.48-75.

Spitzer, Leo: „Milieu and Ambiance: An Essay in Historical Semantics.“ In: *Philosophy and Phenomenological Research* 3 (1), 1942, S.1-42.

Voss, Christiane: „Existing in Motion: Foundations for a Philosophical Media Anthropology.“ In: dies./Engell, Lorenz/Othold, Tim (Hg.): *Anthropologies of Entanglements: Media and Modes of Existence*. New York: Bloomsbury, 2023, S.15-31.

Warner, Rick: *The Rebirth of Suspense: Slowness and Atmosphere in Cinema*. New York: Columbia UP, 2024.

Woolf, Virginia: *On Being Ill: With Notes from Sick Rooms*. Ashfield: Paris Press, 2012 [1930].

Yacavone, Daniel: *Film Worlds: A Philosophical Aesthetics of Cinema*. New York: Columbia UP, 2014.

Yacavone, Daniel: „Film and the Phenomenology of Art: Reappraising Merleau-Ponty on Cinema as Form, Medium, and Expression.“ In: *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation* 47 (1), 2016, S.159-185.

Yacavone, Daniel: „The Phenomenological Aesthetics of Moving-Image Atmospheres.“ In: Hven, Steffen/ders. (Hg.): *The Oxford Handbook of Moving Image Atmospheres and Felt Environments*. Oxford/New York: Oxford UP, im Erscheinen.