



**Noemi Daugaard; Irbert Schenk und Hans Jürgen Wulff (Hrsg.); Grauenvolle Atmosphären. Tondesign und Farbgestaltung als affektive und subjektivierende Stilmittel in THE SILENCE OF THE LAMBS; Stuttgart: ibidem-Verlag 2018; 144 S., 9 Abb.; ISBN 978-3-8382-1190-9; € 24,90**

Trotz einiger Publikationen in den letzten Jahren handelt es sich bei den filmischen Atmosphären, wie Noemi Daugaard richtig anmerkt, um ein noch relativ unerforschtes Forschungsfeld. Mit ihrer Studie *Grauenvolle Atmosphären* will Daugaard – aktuell Doktorandin und Mitarbeiterin des Projekts ‚SNF Filmfarben. Technologien, Kulturen, Institutionen‘ der Universität Zürich – dem Abhilfe schaffen. Den Fokus setzt sie dabei

auf die Farb- und Tongestaltung, wobei sie deren von der Narration und Dramaturgie unabhängige Funktionen darlegen will: zum einen das Hervorrufen filmischer Affekte (autonome, unbewusste, körperliche Reaktionen des Rezipienten) und zum anderen die Subjektivierung der Perspektive. So geht bereits der Philosoph Gernot Böhme davon aus, dass es für Erkenntnisse über die Atmosphäre stets einer Untersuchung der Affekte bedarf (25).

Es geht Daugaard darum, zu ermitteln, inwiefern filmische Atmosphären affektive und subjektivierende Reaktionen beim Zuschauer evozieren. Dabei wählt sie einen phänomenologischen Ansatz und fokussiert sich auf die Filmgattung des Psychothrillers, dessen Atmosphäre anhand einer Analyse von Jonathan Demmes Kultfilm *The Silence of the Lambs* (USA 1990) exemplarisch sichtbar werden soll. Besonders geeignet sei dieser „typische[] Psychothriller“ (9), da er einen „signifikanten Wechsel in der narrativen Struktur des Psychothrillers [markiert]“ und sich durch „sehr präzise und durchkomponierte Sound- und Farbkulissen [auszeichnet]“ (9). Das von Daugaard gewählte Filmbeispiel *The Silence of the Lambs*, so die These der Studie, erzeuge Atmosphären, die als „vielschichtig, bedrohlich und figurengebunden zu charakterisieren“ (25) seien, evoziere Schreck- und Furchtaffekte und kreierte so eine unangenehme Grundstimmung.

Zu Beginn der Studie erfolgen eine Definition des Psychothrillers, die Ausführung genrespezifischer Charakteristika und eine Annäherung an die filmische Atmosphäre mittels philosophischer und filmwissenschaftlicher Ansätze, die als Grundlage für die darauffolgende Analyse dienen. Es folgen zudem theoretische Überlegungen zur Affektlenkung, Subjektivierung und Materialität des Films. Der letzte Teil des Theorieteils behandelt die beiden stilistischen Mittel der Farbgestaltung und des Tondesigns.

Indem anschließend im Hauptteil einzelne Sequenzen eingehend beleuchtet werden, wird geprüft, inwieweit die erläuterten Theorien in diesem Beispiel zutreffend sind, um Erkenntnisse über die filmische Atmosphäre des Psychothrillers konkludieren zu können.

Das zweite (auf die Einleitung folgende) Kapitel widmet sich der Definition des Psychothrillers, wobei darauf hingewiesen wird, dass eine Klassifizierung als Genre im Grunde problematisch ist. Die Tatsache, dass der Thriller im Allgemeinen diverse relativ unterschiedliche Subkategorien umfasst, trägt zu dieser Problematik bei. So unterscheiden sich die Subkategorien bezüglich der Schauplätze, Motive und Figuren. Aus diesem Grund spricht Martin Rubin von einem Metagenre (12), zu dem beispielsweise der Mystery-Thriller, der Polizeithriller, der Erotikthriller, der Science-Fiction-Thriller und der Psychothriller zählen. Gemeinsam haben diese ‚den Thrill‘, vergleichbar mit dem Nervenkitzel, obgleich es laut der Autorin für den Begriff keine deutsche Entsprechung gebe. Es handele sich laut Sonja Heinrichs um „eine sinnliche Erfahrung“, die „mit unserem Begehren [spielt], Grenzsituationen zu erfahren“<sup>1</sup>. Weitere Aspekte, die alle Unterkategorien teilen, sind die Thematisierung eines Verbrechens und die permanente Spannungserzeugung, bei der ein Schauergefühl beim Zuschauer geweckt werde. Daugaard nennt in diesem Zusammenhang Tom Ryall, der fordert, dass bestimmte Genres wie der Horrorfilm abhängig von ihrer Wirkung auf den Rezipienten (das heißt von affektiven und somatischen Reaktionen) anstatt anhand demografischer Merkmale oder bestimmter Settings kategorisiert werden sollten. Angelehnt an Rick Altmann differenziert sie zwischen der syntaktischen und der semantischen Ebene. Letztere umfasst wiederkehrende Elemente wie Schauplätze, Figuren und Kostüme, während erstere „tieferliegende[] Strukturen“ (12) wie die Effekte auf den Rezipienten beinhalte. Laut der Autorin sollten bei der Definition des Thrillers stets beide Ebenen berücksichtigt werden. Charakteristisch für den Thriller sei außerdem, dass dieser weniger auf intellektuelle oder emotional komplexe Gefühle des Zuschauers abziele (wie etwa das Drama), sondern vielmehr auf „instinktive Bauchgefühle“ (12), das heißt auf psychosomatische Reaktionen. Es gehe darum, dessen „emotionale Stabilität herauszufordern“ (13). Dabei handele es sich um ambivalente Gefühle: „ein Hin- und Hergerissensein zwischen Unbehagen und Vergnügen, Masochismus und Sadismus, Identifikation und Distanziertheit“ (16). Speziell den Psychothriller zeichnen die Präsenz einer Täterfigur – eines Psychopaten – sowie die Thematisierung ihrer psychologischen Motivation aus. Im Gegensatz zum Detektiv- und Kriminalfilm stehe dabei nicht ein Whodunit-Konzept im Fokus, sondern die psychologischen Aspekte, die zu dem Verbrechen geführt haben.

Anschließend verweist sie auf Inga Goldes filmwissenschaftliche Studie, in der zwischen zwei Arten von Psychothrillern differenziert wird: Während sich der eine mit der Biografie des Täters beschäftigt, konzentriert sich der andere auf die Gegenwart. Als Beispiel für ersteren wird Michael Powells *Peeping Tom* (GB 1960) angeführt, der zur Zeit seiner Veröffentlichung als Skandalfilm galt und für heftige Diskussionen sorgte. Zur zweiten Kategorie sei hingegen beispielsweise David Finchers *Seven* (USA 1995) zu zählen.

---

1 Sonja Heinrichs, *Erschreckende Augenblicke. Die Dramaturgie des Psychothrillers*, München 2011, S. 105.

Weitere Kennzeichen des Psychothrillers seien nach Golde ein Verzicht auf fantastische, übersinnliche, utopische oder futuristische Elemente sowie häufig eine thematisierte Verknüpfung von Sexualität und Gewalt, die das Motiv des Täters präge. Laut Sonja Heinrichs, auf die Daugaard verweist, erfordere das Ergreifen des Täters zudem das physische Eingreifen des Protagonisten und unterscheidet sich damit von der analytischen Vorgehensweise eines klassischen Detektivs im Kriminalfilm. Für den Psychothriller charakteristisch sei ihr zufolge außerdem eine chronologische Narration sowie eine gesellschaftskritische Perspektive. So sei es kein Zufall, dass der Psychothriller wie sein Vorgänger – der Film noir – in einem urbanen Setting spiele, das von kriminellen Strukturen geprägt sei. Dabei handele es sich bei dem Protagonisten um einen Vertreter moralischer Werte, der oftmals genauso wie der Antagonist an seiner Vergangenheit leide.

Im dritten Kapitel gibt die Autorin einen Überblick über den aktuellen Forschungsstand zu den filmischen Atmosphären. Wie sie erklärt, stammt der Begriff Atmosphäre ursprünglich aus der Meteorologie und setzt sich aus den beiden griechischen Wörtern ‚atmós‘ (= Dampf, Dunst, Hauch) und ‚sphaira‘ (= Kugel) zusammen. Heute wird der Begriff auch synonym für ‚Stimmung‘ oder ‚Mood‘ gebraucht. Gemeinsam haben beide Kontexte (der meteorologische und der künstlerische) laut Andreas Rauh hierbei zwei Merkmale: „das allseitig Umfangende und die Einwirkung von etwas“<sup>2</sup>.

Wie Gernot Böhme darlegt, benötigen Atmosphären stets ein wahrnehmendes Subjekt. Er unterscheidet ferner zwischen ‚Ingression‘ und ‚Diskrepanz‘. Die Ingressionserfahrung bezeichne das Hineingeraten in eine bestimmte Umgebungsatmosphäre, beispielsweise beim Betreten eines Raumes, während bei der Diskrepanzerfahrung die innere Stimmung und die Umgebungsstimmung divergieren.

Aufgabe der filmischen Atmosphäre sei es, so Daugaard, nicht nur die Affekte des Rezipienten anzusprechen, sondern auch jene Sinne, die durch den Film nicht direkt erreicht werden (wie der Geruchs- und der Geschmackssinn), in die Filmerfahrung zu integrieren (20). Besonders relevant seien hierbei laut Zorica Vilotić die beiden stilistischen Mittel der Farbgestaltung und des Tondesigns.

Das vierte Kapitel der Studie widmet sich der Definition der Begriffe ‚Affekt‘ und ‚Subjektivierung‘. So sei eine Untersuchung der filmischen Atmosphäre, wie Gernot Böhme konstatiert, nur über eine Analyse der affektiven Rezeption möglich.<sup>3</sup> Während mit dem Begriff der Emotion ein bewusster Gemütszustand bezeichnet wird, der länger andauert (z. B. Angst, Trauer, Freude, Mitgefühl), ist mit ‚Affekt‘ eine besonders intensive, instinktive und größtenteils unbewusste somatische Reaktion (wie Schrecken, Ekel, Schmerz, das Lustverhalten) gemeint. Laut Hans J. Wulff sei der Affekt stets objektorientiert und damit Teil einer Wechselbeziehung. Obgleich affektive Reaktionen auf einen bestimmten Reiz individuell ausfallen können, da diese

2 Andreas Rauh, „Atmosphären. Wahrnehmungen im Umfeld der Kunst“ in: *Atmosphäre(n) II. Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff*, hrsg. von Rainer Goetz und Stefan Graupner, München 2012, S. 193–208, hier: S. 195.

3 Vgl. Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main 1995, S. 52.

auch von persönlichen Erinnerungen und Assoziationen abhängig sind, so existieren doch bestimmte Muster, weil – wie Daugaard schreibt – diese zugleich kulturell geprägt und erlernt (sowie teils angeboren<sup>4</sup>) sind. Dadurch haben sich im Laufe der Filmgeschichte spezielle Konventionen zur Erzeugung bestimmter Affekte herausgebildet. Christiane Voss betont dabei die aktive Rolle des Rezipienten, dessen Leib dabei als ‚Leihkörper‘ fungiere (23).

Carl Plantinga differenziert zwischen dem ‚Direct Affect‘ und der ‚Affective Mimicry‘. Der Begriff ‚Direct Affect‘ bezeichnet dabei eine instinktive Reaktion auf bestimmte Stimuli (beispielsweise den Schreckensaffekt). Auch kinästhetische Reaktionen wie Schwindel, Übelkeit und Stress durch intensive Töne oder starke Bewegungen seien möglich. ‚Affective Mimicry‘ beschreibt hingegen die unbewusste Nachahmung der Gemütsstimmung einer Filmfigur durch den Zuschauer. Schließlich führt Daugaard noch eine dritte Kategorie ein: den indirekten Affekt. Hierbei sei eine instinktive Reaktion auf ein stilistisches oder narratives Element gemeint, die eines Vorwissens bedarf (beispielsweise filmexternes Allgemeinwissen, filmische Stereotype, filminterne Lenkung).

Bezüglich der Subjektivierung weist die Autorin zunächst auf den problematischen (da häufig falsch verwendeten) Begriff der Identifikation hin. So könne der Zuschauer sich in bestimmten Szenen in eine Figur hineinversetzen und im psychosomatischen Sinne mit ihr mitfühlen, doch bedeute dies nicht, dass er sich mit dieser gleichsetze, insbesondere wenn es sich um eine moralisch fragwürdige Figur handle. Aus diesem Grund beschließt die Autorin, Begriffe wie Identifikation, Empathie und Einfühlung zu meiden und stattdessen von ‚Subjektivierung‘ zu sprechen.

Angelehnt an Murray Smiths Studien unterscheidet sie bei der subjektivierenden Funktion filmischer Atmosphären zwischen ‚Recognition‘ (Erfassung, Erkennung), ‚Alignment‘ (Angleichung, Ausrichtung) und ‚Allegiance‘ (Zugehörigkeit, Loyalität). ‚Recognition‘ meint hierbei den automatischen Prozess der Rekonstruktion einer filmischen Figur durch den Rezipienten anhand der zur Verfügung gestellten Informationen. Unter ‚Allegiance‘ ist die Übereinstimmung mit bestimmten moralischen und ideologischen Werten einer Figur zu verstehen. ‚Alignment‘ hingegen sei mit Gérard Genettes Fokalisierung aus der Erzähltheorie vergleichbar und beziehe sich auf das Verhältnis zwischen dem Wissen des Erzählers und einer Figur. Im Gegensatz zu Murray Smith fokussiert sich die Daugaard dabei nicht auf die filmische Narration, sondern überträgt Smiths Termini auf die stilistische Ebene des Films und argumentiert damit, dass auch ästhetische Gestaltungsmittel Einfluss auf die Perspektive des Zuschauers haben.

Schließlich betont die Autorin die Bedeutung der Materialität für die somatische Affizierung des Zuschauers, denn obwohl keine Berührung stattfindet, ist während der Filmrezeption eine taktile Wahrnehmung von Oberflächen möglich, da unsere Augen und Ohren uns auch haptische Qualitäten vermitteln. Laura Marks spricht hierbei von ‚Haptic Visuality‘: „[T]he eyes themselves function like organs of touch“

4 Anm.: Hierbei handelt es sich um eine ergänzende Anmerkung durch die Rezensentin.



Abb. 1: Die Fledermaushöhle in *Batman Begins* (Christopher Nolan, USA 2005) (32)

(30). Zur Veranschaulichung der haptischen Visualität wird von Daugaard eine Sequenz aus Christopher Nolans *Batman Begins* (USA; UK 2005) herangezogen: In einer spärlich beleuchteten Höhle zeichnen sich eine raue kantige Oberfläche eines Felsens sowie ein Wasserfall ab, die unmittelbar mit Kälte und einer unangenehmen Atmosphäre assoziiert werden (Abb. 1).

Das nächste Kapitel widmet sich der Farbe im Film. Dabei weist die Autorin darauf hin, dass bereits zu Zeiten des Stummfilms erste Farbverfahren wie die Hand- und Schablonenkolorierung oder Viragierung und Tonung existierten. Ab den 1960er Jahren setzte sich schließlich der Farbfilm als Standard durch. Auch wenn sich im Hollywoodkino bestimmte Konventionen und Codes etabliert haben, so variierte die Farbwahrnehmung im Laufe der Geschichte und ist darüber hinaus, wie Daugaard anmerkt, kulturell geprägt und von Individuum zu Individuum unterschiedlich sowie stets kontextabhängig.

Wie in der Malerei wird auch im Film zwischen Objekt- und Lichtfarbe differenziert. Die farbige Lichtsetzung, auch ‚Mood-Lighting‘ genannt, habe hierbei nicht selten eine bestimmte symbolische Funktion inne (14). Bezüglich der Hauptfunktion von Farbe im Film unterscheidet die Autorin zwischen Narration (beispielsweise als Leitmotiv oder zur Charakterisierung von Schauplätzen), Affekt (zur Kreierung einer bestimmten Atmosphäre) und der Farbe an sich.

Bei der Untersuchung von Farbe im Film ist es dabei wesentlich, auch den materiellen Aspekt und die Qualität der Farbe zu berücksichtigen, wie sie am Beispiel von *Gentlemen Prefer Blondes* (USA 1953) von Howard Hawks verdeutlicht, wo die rote Kleidung der weiblichen Figuren in zwei unterschiedlichen Szenen einen jeweils äußerst unterschiedlichen Effekt hat: Die glitzernden Kostüme mit Paillettenbesatz in leuchtendem Rot, die Marilyn Monroe und Jane Russell hier tragen, strahlen Prunk und Glamour aus, während das geschwärmte matte Rot des Blazers in einer weiteren Szene eher dezent wirkt. So spielen für die affektiven Reaktionen des Rezipienten ebenfalls folgende Elemente der Farbe eine zentrale Rolle: „die Struktur oder Textur



*Abb. 2: Timecode: 09:39-09:44, The Silence of The Lambs (1991) (57)*



*Abb. 3: Timecode: 14:00-14:03, The Silence of The Lambs (1991) (54)*

der Oberfläche (rau, hart, weich, gesteppt, gerippt [...]), die Körnung, die Qualität der Farbe (leuchtend, brillant, opak, matt, glänzend, warm, kalt [...]), das Material (Holz, Glas, Stein, Samt, Seide [...]), der Zustand des Objektes (beschädigt, befleckt, neu [...]) und die Harmonien und Kontraste“ (39). Bezüglich Letzterer verweist Daugaard auf die sieben Farbkontraste nach Johannes Itten. Die genannten Eigenschaften der Filmfarbe wirken dabei aufmerksamkeitslenkend, subjektivierend oder haben Einfluss auf die Atmosphäre.

Im nächsten Unterkapitel wird die Soundgestaltung behandelt, die sich aus dem Dialog, den Geräuschen und der Filmmusik zusammensetzt. In ihrer Filmanalyse fokussiert sich die Autorin auf die Ebene der Geräusche. Problematisch bei der filmwissenschaftlichen Tonanalyse sei dabei deren präzise Beschreibung, was laut Barbara Flückiger nicht zuletzt damit zusammenhänge, dass der deutsche Wortschatz für diesen Zweck ungeeignet sei. Sie empfiehlt auf lautmalerische Verben im Partizip Präsens zurückzugreifen (beispielsweise ‚plätschernd‘, ‚tropfend‘). Hinsichtlich der Funktionen des Tons unterscheidet Daugaard zwischen narrativen, affektiven und atmosphärischen. So werden spezifische Geräuschkombinationen zur Charakterisierung filmischer Räume, Figuren, Situationen sowie Genres genutzt und dienen dem Zuschauer damit als Orientierung. Die Strukturen filmischer Orientierungslaute nennt Daugaard „akustische[] Stimmung“ (42). Auch hier haben sich verschiedene Konventionen durchgesetzt, sodass beim Zuschauer automatisch bestimmte Erwartungen hinsichtlich des weiteren Handlungsverlaufs, des Genres oder Schauplatzes geweckt werden. Zur Lenkung der Zuschauerereffekte eignen sich akustische Elemente laut Julian Hanich besonders, da der menschliche Organismus diese im Vergleich zu visuellen Informationen schneller verarbeite und zudem schlechter ausblenden könne, diesen also mehr oder weniger ausgeliefert sei. In Genres wie dem Horrorfilm und dem Psychothriller geht es in erster Linie darum, eine Atmosphäre der Bedrohung zu kreieren, die insbesondere durch folgende akustische Elemente erzeugt wird: „unangenehme Töne (schrill, hoch, laut [...]), nicht zu identifizierende Geräusche, manipulierte, unnatürliche Geräusche (zum Beispiel der Einsatz von Hall, exzessivem Bass oder Verzerrungen) und unklare Tonperspektiven, die es verunmöglichen, den Ursprung eines Geräusches zu lokalisieren“ (43). Solche unidentifizierbaren Geräusche, die beim Zuschauer eine starke Anspannung evozieren können, bezeichnet Flückiger als unidentifizierbare Klangobjekte (UKOs). Ein besonders geeignetes Mittel zur Subjektivierung hingegen sei ihr zufolge der Hall. Darüber hinaus lassen, wie Daugaard erläutert, auch Geräusche auf die materiellen Merkmale von Objekten schließen und funktionieren damit ebenfalls auf einer haptischen Ebene.

Das sechste Kapitel widmet sich schließlich der eigentlichen Analyse des Filmbeispiels *The Silence of the Lambs*. Im Zentrum der Handlung steht unter anderem Dr. Hannibal Lecter, ein hochintelligenter und kannibalistischer Psychiater und Häftling im Hochsicherheitstrakt einer Psychiatrie, welcher der jungen, sich noch in Ausbildung befindlichen FBI-Agentin Clarice Starling dabei hilft, den aktuellen Fall eines Serienmordes aufzuklären. Sowohl das Farbschema als auch das Tonschema des aus-

gewählten Psychothrillers seien laut Daugaard „streng durchkomponiert“ (50) und hätten entscheidenden Einfluss auf die Atmosphäre sowie die Affektlenkung.

Als Starling beispielsweise in einer Sequenz eine Fotografie einer Krankenschwester betrachtet, die Lecter einst schwer verletzt hat, ist Starlings Gesicht in ein intensives rotes Licht getaucht, das eine subjektivierende Funktion innehat und als Mood-Lighting bezeichnet werden kann (Abb. 2). Während der Zuschauer selbst das Foto nicht zu sehen bekommt, weckt das rote Licht Assoziationen mit Blut und Gewalt und erhöht so die Anspannung.

Auch findet sich im Film ein wiederkehrendes Geräusch unbekanntes Ursprungs (UKO), das Daugaard als „hallend[], tosend[], donnernd[] und brummend[]“ (59) bezeichnet und das für Desorientierung sorgt. Als weiteres bedeutsames akustisches Element konstatiert Daugaard insbesondere metallische Geräusche, die von öffnenden und zuschlagenden Türen und Schlüsselbündeln erzeugt werden. Diese seien zu hören, sobald Lecter präsent sei und vermitteln dabei eine gewisse Härte und Kälte. Auf dem Korridor, der zum Hochsicherheitstrakt führt, verändert sich zudem sukzessive die Materialität der Steinmauer, die zunächst noch glatt und unbedrohlich erscheint und schließlich immer rauer wird, je näher Starling Lecters Zelle kommt. Auf diese Weise empfinden die Zuschauer dieselben Gefühle von Unruhe und Unbehagen wie die Protagonistin. Die Veränderung der Atmosphäre kann dabei als ‚Ingressionserfahrung‘ bezeichnet werden.

Im Farbschema der Szenen, die Dr. Lecter und Starling schließlich in einer Schuss-Gegenschuss-Einstellung zeigen, spiegelt sich der gegensätzliche Charakter der beiden Figuren wider: In der linken Bildhälfte dominieren die kalten Farben Grau und Stahlblau, während auf der rechten Seite, wo Starling sitzt, insbesondere natürliche erdige Brauntöne sowie ein Waldgrün erkennbar sind (Abb. 3). Der gesuchte Serienmörder Buffalo Bill, der im weiteren Handlungsverlauf zu sehen ist, wird dagegen insbesondere mit dem Geräusch quietschender Türen und dem Flattern seiner Totenkopfschwärmer assoziiert – einer Schmetterlingsart, die bereits aus Bram Stokers Roman *Dracula* bekannt sein dürfte<sup>5</sup>. Wie die Autorin feststellt, ist Buffalo Bills Wohnung des Weiteren von Chaos geprägt, das durch die Vielzahl an verschiedenen Texturen, Mustern und Materialien zusätzlich gesteigert wird und beim Rezipienten ein Gefühl der Reizüberflutung und Unruhe weckt (Abb. 4).

Nachdem Lecter schließlich im Gegenzug für seine Hilfe eine neue Zelle erhalten hat, ist er gänzlich in Weiß gekleidet – der Farbe der Unschuld und Reinheit, was die illusorische Atmosphäre der Harmlosigkeit zu Beginn der Sequenz unterstreicht. Diese entsteht nicht zuletzt durch die ruhige diegetische Musik (Bachs Goldberg-Variationen), die Stilisierung Starlings zur Marienfigur in Lecters Zeichnungen<sup>6</sup> sowie durch die humorvollen Kommentare des Wachpersonals.

Als Lecter kurz darauf während seines Gewaltexzesses auf das Wachpersonal einschlägt, werden die meisten diegetischen Geräusche ausgeblendet, bis nur noch

5 Anm.: Hierbei handelt es sich um eine ergänzende Anmerkung durch die Rezensentin.

6 Anm.: Auch dies ist ein ergänzender Kommentar der Rezensentin.





*Abb. 4: Timecode: 01:35:42-01:35:46, The Silence of The Lambs (1991) (71)*



*Abb. 5: Timecode: 01:14:13-01:15:10, The Silence of The Lambs (1991) (64)*

seine animalisch wirkende Atmung zu hören ist (‚Vergrößerung auf akustischer Ebene‘), die beim Zuschauer ein Gefühl der Verstörung und des Grauens evoziert.

Die intensive rote Farbe des Blutes, das nun Lecters Gesicht und seine Kleidung befleckt, bildet einen starken Kontrast zur ansonsten äußerst farbenarmen Umgebung und sorgt damit, laut Daugaard, für einen ‚Pop-out-Effekt‘. Die Barockmusik, die nun wieder zu hören ist, sowie die urplötzliche unheimliche Ruhe, die auf die gerade noch schnelle Schnittfrequenz und die extreme Brutalität folgt, hätten ebenfalls eine irritierende und schockierende Wirkung (Abb. 5).

Die Auswahl der oben genannten Beispiele verdeutlicht bereits, dass das Ton-design und die Farbgestaltung, wie von der Autorin angenommen wurde, Funktionen besitzen, die über die narrative Ebene hinausgehen. Daugaard gelingt es insgesamt, in ihrer Studie auf überzeugende und anschauliche Weise darzulegen, wie die Filmrezeption mithilfe atmosphärischer Qualitäten der Affektlenkung und Mechanismen der Subjektivierung „zu einem ganzkörperlichen Prozess“ (93) wird. Stellenweise hätte sich der Leser weitere Abbildungen gewünscht, die dank der verständlichen Erläuterungen jedoch nicht zwangsläufig notwendig sind. Zu bemängeln bleiben sonst lediglich die Farbqualität der gedruckten Abbildungen sowie einige sprachliche Punkte. Wie die Autorin selbst hervorhebt, bedarf es zudem weiterer Studien, die in Zukunft anknüpfend an ihre Ergebnisse die Differenzen filmischer Atmosphären des Psychothrillers im Vergleich zu verwandten Genres (wie dem Horrorfilm) untersuchen.

KATHARINA LOSKA  
*Regensburg*